UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte

Il vetro tra Oriente e Venezia: produzione, tecniche e studio comparativo dei flaconi rinascimentali della Collezione Storp tra tradizione islamica, officine muranesi e diffusione *façon de Venise*.

Relatrice: Professoressa Barbara Maria Savy
Correlatrice: Professoressa Valentina Cantone

Laureanda: Giada Argenti
Matricola n. 2118376

Anno accademico: 2025/2026

Per la zia Alice
Tutto l'amore del mondo

INDICE

Introduzione……p. 7

Capitolo 1: La diffusione dei contenitori da profumo tra Oriente e Occidente…p.10

1.1 L'Acqua e l'olio di rose nell'Antichità……..……..…p. 10

1.1.1 Origine, sviluppo e diffusione nella cultura antica…….……..p. 11

1.1.2 Antichi trattati e produzione di aromi…….……..p. 16

1.2 L'acqua di rose e le essenze del mondo orientale islamico……..p. 19

1.2.1 Il *Gülhâne*: il giardino delle rose……..p. 21

1.2.2 La diffusione e il commercio delle essenze……..p. 24

1.3 Forme e materiali dei contenitori orientali in vetro…….…..…p. 25

1.3.1 I contenitori in vetro tra il VII e il X secolo…… p. 27

1.3.2 I contenitori in vetro tra l'XI e il XIII secolo…….…..p. 35

1.3.3 I contenitori in vetro tra il XIII e il XVI secolo……..…….p. 37

1.4 Dall'Oriente a Venezia: diffusione del vetro di lusso…….…….p. 39

1.4.1 Gli *acanini* veneziani……p. 40

1.5 *Mude* commerciali tra Oriente e Mediterraneo…….……p. 46

Capitolo 2: Produzione vetraria, tecniche e arti del profumo a Venezia nel Rinascimento ……p. 50

2.1 Il Rinascimento a Murano: produzione, maestri e organizzazione corporativa……p. 50

2.1.1 La corporazione dei *fioleri*…….…….…….p. 51

2.1.2. I principali prodotti realizzati a Murano…… p. 61

2.2 Tecniche e materiali del vetro veneziano. Pratiche di bottega…..……..…p. 65

2.2.1. Materiali e composizione del vetro veneziano…….…….…….…p. 66

2.2.2 La fusione del vetro……..p. 69

2.2.3. Tecniche di lavorazione del vetro……p. 71

2.3 *Muschieri* e *unguentari* a Venezia: usi, produzione e commercio durante il Rinascimento……p. 75

Capitolo 3: Le boccette rinascimentali muranesi: confronti…….……..….p. 80

3.1 La Collezione Storp e le boccette muranesi esposte…….p. 80

3.2 Analisi formale e tecnica delle due boccette rinascimentali……p. 82

3.2.1 Flacone da tavolo in vetro blu con motivo "a piuma" (inv. 4586)..…p. 82

3.2.2 Flacone a forma di conchiglia in vetro lattimo (inv. 4679)……..p. 88

3.2.3 La simbologia della conchiglia…….……p. 91

3.4 Tipologia e descrizione delle boccette a forma di conchiglia……..p. 95

3.4.1 Esempi antichi di boccette a forma di conchiglia……p. 95

3.4.2 Esempi veneziani tardo-rinascimentali e seicenteschi…….p. 97

3.5 Confronto con la boccetta del Metropolitan Museum of Art e la produzione di Nevers (*façon de Venise*)……..…….p. 99

3.5.1 La boccetta a forma di conchiglia del Metropolitan Museum di New York…….……..……..……..p. 100

3.5.2. Il centro vetrario di Altare e la produzione di Nevers…….…..……p. 103

3.5.3 Imitazioni dei modelli e questioni attributive…….……..p. 106

Conclusioni…….……..……..……..……..……p. 109

Apparato iconografico……..……..……p. 111

Bibliografia generale…..…….……p. 127

Sitografia generale ……..p. 139

Introduzione

“C’è stato un tempo, ed è durato secoli, in cui Venezia non solo era al centro del commercio di spezie e aromi ma era il luogo di riferimento per l’arte profumiera europea”. Questo fu il ruolo della città: non solo riuscì a imporsi come *leader* nella produzione di essenze aromatiche, ma divenne anche patria di una raffinata arte vetraria, capace di creare con maestria scrigni preziosi quanto il loro contenuto. Come vedremo, tuttavia, Venezia acquisì gran parte di questo sapere dall’Oriente e seppe rielaborarlo sviluppando un linguaggio innovativo, capace allo stesso tempo di guardare alla tradizione e di avviare una significativa trasformazione nel campo dell’arte vetraria. Il quadro cronologico considerato si estende dal VII al XVII secolo, mettendo in luce gli scambi culturali tra queste due realtà nelle tecniche di lavorazione, nelle forme e nei motivi decorativi. Due esemplari di boccette da profumo della Collezione Storp, esposti nella mostra *Viaggio nella storia del profumo. Collezione Storp*, curata da Chiara Squarcina, Marco Vidal, Monica Baggio, Barbara Maria Savy, Massimo Vidale e Luigi Zanini e tenutasi presso il Museo di Palazzo Mocenigo a Venezia dal 21 maggio al 30 novembre 2025, offrono uno spunto prezioso per osservare lo sviluppo delle tecniche e delle forme della produzione vetraia veneziana dedicata ai profumi. La circolazione di essenze profumate come acqua e olio di rose ha influenzato la creazione di recipienti vitrei specifici per la loro conservazione. L’osservazione di queste boccette, insieme allo studio dei contesti produttivi e delle tecniche di lavorazione, permette di cogliere i canali di trasmissione dei saperi tra il *Dal al Islam,* l’area mediterranea e la produzione Europea, seguendo un approccio interdisciplinare che intreccia storia del profumo, storia del vetro e arti applicate.

Il primo capitolo ricostruisce l’origine della rosa e le sue essenze derivate, ripercorrendo l’evoluzione delle pratiche profumatorie nell’Antichità e nel mondo islamico, approfondendo il ruolo dei trattati tecnici, dei giardini botanici e dei centri di produzione delle essenze. Particolare attenzione è dedicata all’analisi formale e stilistica dei contenitori in vetro di produzione islamica tra il VII e il XVI secolo, evidenziandone continuità e trasformazioni tipologiche. In questo contesto viene inoltre preso in esame

il *qumqum*, contenitore per eccellenza destinato alla conservazione e alla distribuzione dell'acqua di rose, sviluppatosi nel mondo orientale e successivamente diffuso anche in area veneziana; grazie agli intensi rapporti commerciali e culturali con Venezia, tradizionalmente considerata la "porta d'Oriente", questa tipologia di contenitore giunse infatti a essere apprezzata come oggetto di lusso anche all'interno delle famiglie patrizie veneziane come dimostrano gli inventari e i documenti d'archivio. Lo studio delle rotte commerciali e degli scambi culturali consente di chiarire le modalità attraverso cui modelli, tecniche e manufatti giunsero in area veneziana, contribuendo all'affermazione della Repubblica come principale centro europeo della produzione di vetro di lusso.

Il secondo capitolo è dedicato alla produzione vetraria veneziana nel Rinascimento, con un'analisi dell'organizzazione delle botteghe muranesi, delle tecniche di fusione e lavorazione del vetro e del ruolo della corporazione dei *fioleri*. La relazione tra contenitore e contenuto emerge dalla produzione e diffusione di profumi e cosmetici attraverso le figure dei *muschieri* e degli *unguentari,* attivi nel contesto veneziano e nelle principali corti europee.

Il terzo capitolo si concentra sulle boccette rinascimentali muranesi, ponendo particolare attenzione al loro ruolo estetico e funzionale all'interno del collezionismo privato. La prima sezione introduce la Collezione Storp, illustrando le boccette muranesi in essa conservate e le caratteristiche che le rendono rappresentative della produzione rinascimentale veneziana. Segue un'analisi delle due boccette selezionate, con una descrizione dettagliata del flacone da tavolo in vetro blu con motivo "a piuma" (inv. 4586) e del flacone a forma di conchiglia in vetro lattimo (inv. 4679), che evidenzia le tecniche di lavorazione, le scelte stilistiche e la simbologia associata, in particolare per quanto riguarda la conchiglia. Questa forma elaborata ha avuto, come vedremo, una notevole fortuna sia in ambito veneziano sia europeo, attestata dallo studio e dal confronto di diverse tipologie di boccette da profumo a forma di conchiglia, al fine di offrire una panoramica evolutiva che dall'età antica giunge fino al tardo Rinascimento e al Seicento. In questo modo è possibile evidenziare le continuità e le trasformazioni formali e funzionali di questa tipologia, individuando differenze e somiglianze tra le varie epoche e i diversi contesti geografici.

Infine, la ricerca si concentra sul confronto con l'esemplare conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York e con la produzione vetraria di Nevers, significativa per la diffusione della maniera veneziana (*façon de Venise*) in Europa. Il confronto consente di approfondire le relazioni tra Venezia e altri centri vetrari europei, come Altare e Nevers, permettendo di allargare lo sguardo a modelli formali e saperi tecnici e contribuendo a definire il ruolo del vetro veneziano nel più ampio panorama artistico e produttivo internazionale.

Capitolo 1
La diffusione dei contenitori da profumo tra Oriente e Occidente

1.1 L'Acqua e l'olio di rose nell'Antichità

Nella tradizione greca, la rosa simboleggia amore e bellezza, legata ad Afrodite e apprezzata per il suo profumo dolce e delicato[1]. Al valore allegorico del fiore si intreccia, sin dalle origini e si affianca anche in modo indipendente, l'apprezzamento per le sue proprietà: attraverso la distillazione dei petali, infatti, si estraggono prodotti raffinati come l'acqua di rose, l'olio essenziale e l'attar, che ne racchiudono tutta la fragranza e i benefici[2].

Tra le testimonianze più antiche sono documentate le tavolette di argilla cuneiformi provenienti dalla Mesopotamia che menzionano l'impiego della rose e dei suoi derivati aromatici[3]. Come osserva Thompson, l'arbusto è già attestato nelle antiche fonti assire che descrivono come il fiore non venisse distillato, ma bollito per ottenere un liquido profumato[4]. In seguito, anche nella tomba del faraone egiziano Thutmose IV, risalente al 1600 a.C., è stato trovato un geroglifico in cui viene riscontrata la sua presenza[5].

Il genere *Rosa* comprende oltre 200 specie, ma solo alcune varietà possiedono un carattere olfattivo da essere ricercato dall'industria profumiera di ogni epoca[6]. Per la produzione delle essenze si possono utilizzare la rosa oleifera (*Rosa damascena* Mill.), la rosa gallica (*Rosa Gallica*), la rosa centifolia (*Rosa centifolia* L.), la rosa bianca (*Rosa alba* L.), la rosa rugosa (*Rosa rugosa* L.) e la rosa moschata (*Rosa moschata* Herrm.)[7].

---

[1] Potter, 2010, pp. 18-28.

[2] Widrlechner, 1981, pp. 42-58.

[3] Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012, p. 41.

[4] Ibidem.

[5] Ibidem.

[6] Baydar, 2006, p. 1.

[7] Ibidem.

Tra queste varietà, la più prestigiosa è la Rosa Damascena Miller, originaria del Medio Oriente e considerata il fiore nazionale dell'Iran, da cui è stata esportata in tutto l'Oriente e in tutto l'Occidente[8]. Questo fiore è molto probabilmente un ibrido della specie *Rosa gallica* e *Rosa phoenicia*, creato in tempi antichi[9].

1.1.1 Origine, sviluppo e diffusione nella cultura antica

La Rosa di Damasco ha origini antichissime: è difficile stabilirne la datazione esatta, ma è attestata in Siria e prende il nome dalla sua capitale, Damasco, luogo in cui questa splendida varietà è stata da sempre amata e celebrata[10].

Secondo Baydar la prima coltivazione del fiore damasceno è testimoniata nella Tracia, regione situata nell'estremità sud-orientale della penisola balcanica, importata dalle truppe di Alessandro Magno[11]. Probabilmente la natura del suolo e il clima particolarmente umido e piovoso delle regioni del Vicino Oriente hanno contribuito alla prosperità di questo fiore[12].

Già nel IV-III secolo a.C., il filosofo e botanico Teofrasto, nella sua *Historia Plantarum,* creò una distinzione tra le diverse varietà di rose che crescevano nel Mediterraneo orientale e in questo modo catalogò le diverse tipologie andando a differenziare le rose selvatiche (*kynosbaton,* dal greco rosa canina) da quelle coltivate (*rhodon*)[13]. Il botanico greco fu il primo a studiare gli *aromata* in modo scientifico, rivelando i segreti dell'arte profumiera. Per la prima volta li descrive non solo in base al loro utilizzo, ma soprattutto per le tecniche di lavorazione che ne permettevano l'estrazione della fragranza. Nel capitolo 45 del *De Odoribus* leggiamo:

> A quanti indagano sulle proprietà dei profumi potrebbe apparire strano quanto avviene con il profumo di rosa [*rhodinon]*. Infatti, sebbene sia il più leggero e

---

[8] Nikbakht, Kafi, 2008, p. 251.

[9] Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012, pp. 41-53.

[10] *La Storia e le Origini, Musei Reali Torino*, https://museireali.beniculturali.it/la-storia-e-le-origini/, (consultato il 6 dicembre 2025).

[11] Baydar, 2006, pp. 1-7.

[12] Ibidem.

[13] Widrlechner, 1981, pp. 42-58.

> debole, tuttavia distrugge le altre fragranze delle quali una persona si sia in precedenza cosparsa. I profumieri perciò ungono con esso i clienti indecisi e intenzionati a non comprare nulla presso di loro, affinché non riescano a sentire alcunché presso i profumieri concorrenti. La spiegazione sta nel fatto che, essendo assai leggero e gradevole all'olfatto per la sua soavità, il *rhodinon* penetra nei canali sensoriali occupandoli totalmente, cosicché l'olfatto, completamente assorbito da questa fragranza, non è in grado di percepire altro[14].

L'impiego della rosa nella farmacopea antica trova una delle sue testimonianze più significative nel *Corpus Hippocraticum*. Ippocrate (V-IV sec. a.C.) descrive infatti la preparazione del *Rosaceum Oleum* (olio rosato), ottenuto attraverso la macerazione di petali freschi in una base di olio d'oliva o di mandorle. Tale composto non era destinato esclusivamente alla cosmesi, ma rappresentava, per il medico greco, un presidio medico fondamentale, specialmente per le sue proprietà antinfiammatorie e lenitive nel trattamento dei disturbi ginecologici e dermatologici[15].

Dalla Siria e dal Medio Oriente, l'utilizzo della rosa si estese in moltissime civiltà, una tra tutte l'Antica Grecia che accostò la rosa ad Afrodite, dea dell'amore e della bellezza, assumendo significati ben definiti quali la vittoria, l'amore trionfante, l'orgoglio e la pienezza della vita[16]. Non a caso, anche nelle iconografie rinascimentali la dea è spesso raffigurata con una corona di rose, come nel Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara[17]. Nel mondo greco antico la natura era percepita come intrinsecamente sacra e permeata di significati religiosi; per questo motivo numerose piante e animali venivano associati alle divinità. Tra questi, la rosa, insieme alla mela, al mirto e ad altre specie vegetali, era consacrata ad Afrodite, dea dell'amore e della fecondità[18]. Le radici del suo culto, tuttavia, non appartengono esclusivamente alla tradizione greca, ma affondano in un più ampio contesto culturale del Vicino Oriente. La figura della dea presenta infatti evidenti affinità con divinità più antiche legate alla

---

[14] Squillace, 2012, p. 258 con riferimento a Theophr. HP IX, 17,1.

[15] Touw, 1982, pp. 71-83.

[16] Bosi et al, 2015, p. 345; cfr Potter, 2010, pp. 18-19.

[17] Bosi et al, 2015, p. 345.

[18] Potter, 2010, pp. 21-23.

sessualità e alla procreazione, come la sumera Inanna, la babilonese Ishtar e la semitica Astarte, dalle quali la tradizione greca avrebbe progressivamente elaborato la figura di Afrodite, successivamente identificata in ambito romano con Venere[19].

La mitologia greca tramanda due differenti genealogie della dea, che riflettono la complessità e la duplice natura della sua figura. Da un lato, la tradizione omerica la presenta come una delle divinità più giovani dell'Olimpo, figlia di Zeus e della titanide Dione. Dall'altro lato, la versione più arcaica riportata da Esiodo la colloca tra le divinità primordiali, attribuendole un'origine cosmica e violenta. Secondo questo racconto, il titano Crono, su istigazione della madre Gea, mutila il padre Urano con una falce e ne getta i genitali nel mare. Attorno ad essi si forma una schiuma bianca dalla quale prende forma una giovane dea. Trasportata dalle onde, la fanciulla divina si avvicina dapprima all'isola di Citera e successivamente approda a Cipro, dove emerge dal mare in tutta la sua bellezza[20]. Il mito narra che, mentre la dea camminava sulla riva, l'erba germogliasse sotto i suoi piedi; per questo motivo gli dei e gli uomini la chiamarono Afrodite, "nata dalla schiuma", e *Cytherea*, in riferimento al luogo del suo primo approdo[21].

Secondo l'interpretazione moralizzante del vescovo africano Fulgenzio, i poeti greci avrebbero consacrato la rosa alla dea Venere per tre ragioni simboliche. In questa prospettiva, il colore rosso del fiore richiamerebbe il rossore della vergogna che segue la lussuria; le spine alluderebbero invece alle sofferenze e alle conseguenze dolorose che tale peccato comporta; infine, la breve durata della rosa, che sboccia e appassisce rapidamente, diventerebbe metafora della natura effimera e ingannevole del piacere sensuale[22].

Il legame tra la rosa e la cura del corpo è attestato fin dall'epoca omerica, poiché nell'*Iliade* la dea Afrodite unse il corpo senza vita di Ettore con olio roseo, a testimonianza dell'antichità di questo unguento come pratica rituale di protezione e

---

[19] Potter, 2010, pp. 21-23.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

[22] Fulgentius, [VI secolo d.C.], 1543, p. 38.

purificazione. Lo stesso poeta scrive infatti: “Così disse minacciosamente, ma i cani non si curavano di Ettore: li allontanava la figlia di Zeus, Afrodite, e lo ungeva giorno e notte con olio di rose, immortale, perchè Achille non lo scorticasse tirandolo”[23].

Il prestigio del fiore si tramandò anche a Roma, tanto da essere celebrato durante le *Rosalia*, feste delle rose dedicate al ricordo dei defunti[24]. Dato l’ampio utilizzo, l’*Urbs* si riforniva dall’Egitto e dalla Campania, come riporta Plinio il Vecchio in *Naturalis Historia*:

> Fra tutti i paesi, l’Egitto è il più idoneo alla produzione di profumi; segue la Campania per l’abbondanza di rose […]; e tuttavia quei campi che nel frattempo hanno riposato danno in primavera una rosa che ha più profumo di quelle coltivate; e per questo comunemente si dice che si produce più profumo in Campania che olio nelle altre regioni[25].

La Campania infatti fu una regione centrale per la produzione di profumi durante l’Impero romano, favorita dalla presenza di olio d’oliva di qualità e di rose di campo, che fiorivano due volte l’anno. A Paestum, gli scavi hanno rivelato una profumeria romana risalente alla fondazione della colonia nel 273 a.C., utilizzata fino al III secolo d.C., dove si impiegavano torchi in pietra e, successivamente, torchi a vite centrale per estrarre oli profumati dai petali di fiori[26].

Dopo la caduta dell’Impero Romano, la coltivazione delle rose veniva praticata all’interno dei monasteri, i quali verosimilmente svilupparono una produzione interna di prodotti derivati da queste piante[27]. Tra gli ordini monastici più dediti a questa attività furono i benedettini, i quali diffusero l’idea di giardino ornato di fiori oltre le Alpi, fino ad arrivare in Francia[28].

Durante i primi secoli del Medioevo, alcuni predicatori cristiani condannarono l’uso di questo fiore e dei profumi in generale, capaci di deviare lo spirito e la mente dal

---

[23] Omero [1997] 2007, p. 721.; cfr Squillace, 2010, p.15.

[24] Widrlechner, 1981, pp. 42-58.

[25] Carolis, 2016, pp. 8-9.

[26] Brun, 2013, pp.12-23.

[27] Touw, 1982, pp. 71-83.

[28] Ibidem.

corretto ascetismo religioso[29]. Questi espedienti lussuosi erano complici di "un'eccessiva raffinatezza" che si stava diffondendo nella sfera del mondo femminile: Teodora, per esempio, figlia dell'imperatore di Costantinopoli e moglie del doge veneziano Domenico Selvo, era solita riempire l'aria delle proprie stanze con profumi e acque odorose[30]. Dagli inventari medievali si capisce come questi prodotti cosmetici, che avevano trovato vita nei paesi del Medio Oriente, si stavano ben presto diffondendo in tutta l'Europa, trovando molta fortuna non solo tra le donne ma anche tra gli uomini[31].

Con il tempo e attraverso processi lenti, la rosa divenne un attributo mariano, simbolo di purezza, innocenza e amore per tutta l'umanità[32]: di pari passo con la tradizione dei testi esegetici e devozionali, tale simbologia attraversa la tradizione iconografica, incontrando grande successo e acquisendo particolare protagonismo in taluni soggetti, quali la *Madonna del Roseto* nelle sue innumerevoli interpretazioni, nell'ambito del gotico internazionale (Michelino da Besozzo, Stefano da Verona), della tradizione nordica (Stephan Lochner, Martin Schongauer) e fiamminga (Jan van Eyck), al Rinascimento (Domenico Veneziano, Botticelli, Bernardino Luini) ed oltre. Altro tema, derivato dal precedente ma di invenzione del tutto moderna, è la *Madonna della rosa*, dal celeberrimo dipinto di Raffaello, con le sue immediate derivazioni (Parmigianino) all'interpretazione datane da Tiziano, solo per citare i più noti. Sorprendente è la leggenda sull'origine del rosario raccontata da Charles Joret in *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge:* un giovane monaco mentre si trovava in un bosco, ignaro di essere seguito da briganti, iniziò a pregare la Vergine. Essa apparve, fermò i malviventi ed estrasse dalle labbra del monaco 150 rose trasformandole in ghirlanda. Le rose si ridussero di dimensione, fino a somigliare a piccole perle che andarono ad ornare il collo del monaco[33].

---

[29] Touw, 1982, pp. 71-83.

[30] Davanzo Poli, de Buzzaccarini, 1996, p.13.

[31] Ibidem.

[32] González, 2014, p.21.

[33] Joret, 1892, pp. 231-285.

Così come nel Cristianesimo, anche in molte altre religioni, la rosa viene inserita all'interno di una simbologia mistica e divina: in *Avesta*, libro della religione di Zoroastro, la rosa diviene simbolo degli angeli immortali; nel Sufismo essa assume valore di purezza e in sinergia con le spine allude al pellegrinaggio mistico verso Allah[34]; nell'Islam la rosa diventa personificazione di Maometto e con essa, l'acqua aromatizzata viene utilizzata durante le cerimonie religiose ufficiali[35]. Tuttavia, la rosa travalica la dimensione mistica e religiosa per imporsi come fulcro anche della letteratura profana, trovando la sua massima espressione nel *Roman de la Rose,* attribuito a Guillaume de Lorris e Jean de Meun. In questo poema, il fiore assume complessità polisemantica: esso si trasfigura nella donna amata e nella sua sensualità, incarnando al contempo l'ideale cortese e la caducità della giovinezza[36].

Dal periodo rinascimentale in poi, la diffusione della rosa damascena in Europa fu favorita dal rinnovato interesse per le scienze naturali e dalla sistematizzazione del sapere botanico. I giardini, in particolare quello di Padova, svolsero un ruolo chiave nell'acclimatazione e nello studio della specie, mentre botanici come Leonhart Fuchs contribuirono alla sua descrizione e divulgazione scientifica[37].

Parallelamente, l'intensificarsi dei viaggi e degli scambi con il Medio Oriente nel XVI secolo, consolidò l'introduzione di questa varietà di fiore, che acquisì progressivamente valore ornamentale, aromatico e medicinale. In età moderna, la sua diffusione lungo le principali rotte commerciali, come la Via della Seta, ne favorì l'espansione in Asia e Africa, sancendone l'importanza a livello globale[38].

1.1.2 Antichi trattati e produzione di aromi

Nel corso della storia, molteplici figure di medici e botanici hanno utilizzato l'essenza di rosa per scopi terapeutici. Tra questi si devono almeno citare Plinio il

---

[34] Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012, pp. 41-53.

[35] Ibidem.

[36] De Laude, 2014, pp. 49-63.

[37] El Malahi, Ganoudi, Idrissi Hassani, 2014, p. 83.

[38] Ibidem.

Vecchio, Dioscoride, Galeno, ma anche Avicenna, medico persiano del X secolo che nel *Canone della Medicina* elenca una serie di sostanze ritenute curative e terapeutiche, tra cui figura l'olio di rosa, che veniva distillato dalla varietà damascena; la sostanza ottenuta veniva poi addizionata ad altre per creare delle medicine per la salute corporale. Nell'ambito della chimica, Avicenna è accreditato come uno dei primi studiosi a descrivere in modo sistematico il processo della distillazione a vapore, impiegato per la produzione di alcol e, soprattutto, di oli essenziali. A lui si attribuisce infatti l'invenzione della serpentina di raffreddamento, dispositivo destinato alla condensazione dei vapori aromatici, che rappresentò un'innovazione decisiva nella tecnologia distillatoria[39]. Tale strumento fu applicato con successo nei suoi esperimenti di distillazione, inizialmente condotti sulla rosa, dando origine alla produzione dell'acqua aromatica. A differenza dei profumi precedenti, ottenuti mediante miscele di oli, petali o erbe triturate, caratterizzati da fragranze intense e persistenti, l'acqua di rose presentava una qualità olfattiva più delicata, che ne favorì una rapida diffusione e popolarità[40].

Nel *Canone*, Avicenna informa che la rosa possiede al suo interno sostanze acquose e terrose; l'assunzione di 35 g di fiori freschi ha effetto purgativo, mentre i fiori secchi hanno proprietà astringenti[41]. Per quanto concerne invece l'uso di essa nella cosmetica, lo stesso Avicenna fornisce una ricetta per preparare una lozione che elimina i cattivi odori dovuti alla sudorazione[42].

> Usata nel bagno, la rosa elimina il cattivo odore dovuto alla sudorazione. Per preparare una lozione, si raccolgono le rose non umide e si lasciano appassire. Quaranta *mithqal* (180 g) di tali fiori vengono mescolati con 22,5 g di nardo e 31,5 g di mirra. Questo materiale viene usato per preparare piccole pillole. A volte si aggiungono anche 7 g ciascuno di *costus* e giglio blu. Spesso le donne usano le

[39] Schlosser, 2011, p. 6.

[40] Ibidem.

[41] Ibn-Sina, 1998, pp. 461-462.

[42] Ibidem.

rose come ghirlande al collo e anche per eliminare la "untuosità" dovuta alla sudorazione[43].

Il medico persiano utilizzava questa sostanza per tantissime patologie, sicuramente per la sua azione antibatterica, antinfiammatoria e diuretica[44].

Prima di Avicenna, il medico e botanico greco Dioscoride, vissuto nel I secolo d.C., nel *De Materia Medica* cita l'olio di rose e del suo possibile utilizzo in campo farmaceutico e medico. Dioscoride si distinse da molti altri medici, suoi contemporanei, perchè fornisce delle vere e proprie ricette per realizzare questi medicinali, spinto probabilmente dalla volontà di contribuire alla divulgazione scientifica, aiutando altri medici nella cura dei malati[45].

Nel testo di Dioscoride troviamo tre diverse preparazioni e utilizzi per l'olio di rose: il *Rhodinon*, in cui 1000 petali di rosa secchi vengono fatti macerare in acqua con altri elementi, tra cui il miele e olio e successivamente spremuti per ricavarne l'olio di rose[46]. Segue il *Rhodon,* preparato pestando le rose appena sbocciate o in alternativa le rose essiccate che sono utili per preparare medicinali[47]. Infine, il *Rhodides* risulta essere un prodotto molto interessante, in quanto viene utilizzato per realizzare pastiglie (a forma di disco o perle) di rose. Questi antenati dei *pomander* venivano utilizzate dalle donne come collane intorno al collo per generare e aspergere profumo. In questo modo i cattivi odori, come il sudore derivato dalla scarsa igiene personale, venivano attenuati dalla profumazione di questi oggetti. Dioscoride, come negli altri casi, non si dimentica di fornire la ricetta per questo composto: "Quaranta cucchiaini di rose fresche (appena iniziano ad appassire), prima che assorbano umidità; dieci cucchiaini di nardo indiano; sei cucchiaini di mirra"[48]. Questo testimonia come la rosa venisse impiegata dalle donna quale precursore del profumo.

---

[43] Ivi, p. 461.

[44] Basim, Basim, 2003, pp. 394-396.

[45] Squillace, relazione presentata alla Giornata internazionale di studi *Catturare l'essenza. Profumi e contenitori dal mondo antico al contemporaneo*, Padova, 21 novembre 2025.

[46] Osbaldeston, Wood, 2000, pp. 48-51 con riferimento a Dioscorides, *De Materia Medica*, I, 1-131.

[47] Ivi, p.129.

[48] Ivi, p. 130.

Galeno, in continuità con la tradizione di Dioscoride, continuò ad affermare la versatilità e l'importanza dell'olio e dell'acqua di rose utilizzati come medicinali e rimedi naturali per tante tipologie di malanni. Questa tradizione continuò nel Medioevo grazie a erbari e ricettari che pongono la rosa in prima linea per trattare malattie e disturbi[49]. Durante le epidemie e le pestilenze scoppiate durante il Medioevo, si credeva che il profumo e l'incenso di rose avessero il potere di purificare l'aria. Negli spazi pubblici, le persone si proteggevano creando una sorta di "aura" personale, portando con sé o indossando *pomander* e fragranze profumate[50], tant'è vero che i medici della peste veneziani, all'interno del becco della maschera, inserivano fragranze, erbe aromatiche e spezie per purificare l'aria, satura di batteri, in modo da proteggersi dal contagio.

1.2 L'acqua di rose e le essenze del mondo orientale islamico

Nel mondo islamico e in particolare durante la dominazione ottomana, le acque profumate erano considerate sostanze importantissime e ampiamente utilizzate. Gli arabi ricorrevano alla tecnica dell'idro-distillazione per estrarre queste sostanze profumate, distillando i fiori freschi all'interno di appositi alambicchi[51]. Sebbene ad Harappa (Pakistan) siano stati rinvenuti recipienti in terracotta destinati a una forma arcaica di distillazione, risalenti al 3000-2500 a.C., furono i Sumeri e gli Assiri a perfezionare i metodi di estrazione. La loro tecnica prevedeva l'immersione dei petali in acqua bollente per diverse ore, seguita dal filtraggio e dall'aggiunta di olio; la miscela veniva poi scaldata lentamente per favorire l'assorbimento delle essenze, ottenendo così un olio profumato o unguento[52].

Ibn Khaldun riportò che la provincia di Faristan, in Iran, doveva versare al Califfato abbaside un tributo annuale di 30.000 bottiglie di acqua di rose tra l'810 e

[49] Touw, 1982, pp. 71-83.

[50] Ibidem.

[51] Ibidem

[52] Ibidem.

l'817 d.C.[53]. Anche Istakhri descrisse l'ampia esportazione dell'acqua di rose da Faristan, destinata sia alla Cina sia ai diversi territori del mondo islamico[54].

Le acque profumate venivano usate sia nelle pratiche religiose[55] (gli animali sacrificali venivano lavati con sostanze odorose, tra cui sicuramente anche l'acqua di rose) sia nelle pratiche quotidiane, durante i banchetti: nel *Kutadgu Bilig*, poema didascalico medievale, scritto da Yusuf Has Hajib, in cui sono raccolte tutta una serie di raccomandazioni per il raggiungimento della felicità, una regola impone di servire, durante il banchetto, sciroppi preparati con acqua di rose[56].

Fozio, patriarca di Costantinopoli, spiega in *Amphilochia* che, dopo la conquista musulmana di Gerusalemme, era consuetudine rituale, una volta l'anno, profumare la pietra che chiudeva il Sepolcro[57]. La tradizione di profumare le reliquie era nota e attestata anche al tempo di Abd al-Malik, quando si svolgevano processioni verso la Cupola della Roccia: l'usanza era quella di preparare un profumo a base di zafferano, muschio, ambra grigia e acqua di rose di Jūr con il quale venivano purificate vesti, tessuti e unta la pietra della Roccia, spargendo il profumo su tutta la superficie[58].

Un altro testo molto importante per trovare informazioni sulle popolazioni turche nel Medioevo è il *Kitab-u Divani Lûgat-it Türk,* dizionario delle lingue turche, scritto da Kâşgarli Mahmud, tra il 1072 e il 1074. In questo testo viene menzionato un contenitore in rame chiamato *kumgan*, utilizzato per contenere l'acqua di rose[59].

Ripercorrendo la diffusione di tali contenitori, Altintas esplora contesti geografici rilevanti. Tra questi emerge la testimonianza di al-Dimashqī (XIII sec.), geografo e cosmologo arabo, che censisce i poli estrattivi del Medio Oriente, celebrando

---

[53] Widrlechner, 981, pp. 42-58.

[54] Ibidem.

[55] Altintas, 2003, p.18-25.

[56] Ibidem.

[57] Shalem, 1994, p. 15.

[58] Ivi, p. 16.

[59] Altintas, 2003, p.18-25.

la località siriana di Mezzeh per la qualità delle sue essenze e descrive l'arte della produzione dell'acqua di rose praticata presso quella città[60]:

> I recipienti di stoccaggio venivano riempiti di rose o altri fiori, poi gli alambicchi venivano messi al loro posto. Quando ogni alambicco si riempiva di acqua di rose, questa veniva versata in grandi brocche di vetro, o in recipienti di rame con due manici, chiamati *kumkum*[61].

L'espressione utilizzata a Mezzeh ricorda da vicino il termine *kumgan*; quest'ultimo, ancora in uso nella lingua turca contemporanea, designa una tipica brocca dalla forma panciuta. A Isparta, attuale centro di coltivazione della rosa in Turchia sud-occidentale, ancora oggi, il recipiente dal collo lungo e stretto in cui si conserva l'olio di rosa distillato viene chiamato *Kumkuma*[62].

1.2.1 Il *Gülhâne*: il giardino delle rose

Attraverso la letteratura islamica medievale capiamo quanto sia antica e ben radicata la produzione di acqua di rose in Medio Oriente: molte sono le testimonianze che questa tradizione sia stata conservata anche dopo lo spostamento dei Turchi in Anatolia (XI secolo). Erdoğan Merçil, storico turco nonché professore di Storia dell'Arte medievale, ci dice che il *gülâb-ger* era colui che, durante il periodo selgiuchide, produceva acqua di rose, la imbottigliava e la vendeva[63]. La produzione di acqua di rose, utilizzata a scopi medici, viene collocata dallo storico a Edirne, vicino all'ospedale, all'interno di una struttura chiamata *gülâb-hane* o *gülhâne*, ovvero un laboratorio dove si produceva l'acqua di rose, all'interno del quale erano presenti tre fornaci di piombo[64].

Grazie alla rappresentazione cartografica disegnata da Franz Kauffer (1776), cartografo austriaco-francese, attivo nell'Impero Ottomano nella seconda metà del

---

[60] Ibidem.

[61] Ibidem.

[62] Ibidem.

[63] Merçil, 2000, p. 172.

[64] Altintas, 2003, p.18-25.

Settecento, possiamo ammirare l'estensione del Palazzo Reale di Topkapı (Istanbul) che sorge tuttora sul promontorio di Sarayburnu. Il Palazzo Reale era concepito come una cittadella imperiale collocata in un punto strategico, in modo da poter controllare contemporaneamente il Corno d'Oro, il Bosforo e il Mar di Marmara e quindi capace di dominare i traffici marittimi e le vie di comunicazione più importanti della città. All'interno del vasto complesso, troviamo un esempio di *gülhane*, situato nella parte più esterna, vicino alle mura che racchiudevano il Palazzo. In quest'area verde probabilmente venivano coltivate molte varietà di fiori tra cui la rosa damascena[65] per la produzione di acqua di rose ma anche essenze, profumi cerimoniali e medicinali, nonché vivande.

Marita White, studiando il giardino di Topkapı, parla di questa struttura collocata al centro del giardino imperiale, ipotizzando fosse una serra o laboratorio in cui si lavoravano i materiali raccolti, e che fungesse anche da deposito di stoccaggio[66]. All'interno di questo spazio, le rose, fiori amati dagli Ottomani sia per la loro estetica che per la loro profumazione e gradevole sapore, venivano utilizzate non solo per la produzione di oli ed essenze ma anche per realizzare marmellate e sorbetti[67].

L'acqua di rose veniva prodotta e consumata in quantità elevate all'interno dell'élite ottomana e non sempre la produzione interna era sufficiente a soddisfare la richiesta e per questo motivo i prodotti venivano importati da Edirne[68]. Kâtip Çelebi, geografo ottomano del XVII secolo, sottolinea la presenza di vastissimi appezzamenti dedicati alla coltivazione di rose nel Distretto di Edirne; questi roseti si estendevano lungo le sponde di tre fiumi che rendevano molto fertile il terreno grazie alle esondazioni che avvenivano in inverno[69].

---

[65] *The Sultan's Secret Garden: Topkapi's Botanical and Medicinal Treasures in Enderun*, https://topkapipalace.com.tr/article/the-sultans-secret-garden/ (consultato il 6 dicembre 2025).

[66] White, 2017.

[67] Ibidem.

[68] Altintas, 2003, p.18-25.

[69] Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012, pp. 41-53.

Una descrizione dettagliata delle modalità tradizionali di produzione dell'olio di rose a Edirne è riportata da Başer et al, che raccolgono e analizzano una testimonianza documentaria di tradizione locale:

> Le rose da olio fioriscono a maggio e i calderoni per la distillazione vengono messi sul fuoco il 6 maggio, in occasione della festa di *Hıdırellez*; rimangono in ebollizione continua per circa 25-26 giorni, fino alla fine del mese. Si distinguono due varietà: la rosa rosso chiaro e la rosa bianca. Quest'ultima non è profumata e cresce tra i filari delle rosse; sebbene produca pochissimo olio, viene raccolta insieme alle rose rosse perché aiuta l'essenza a coagulare rapidamente. L'olio di rosa più puro, infatti, è proprio quello che solidifica più in fretta. I commercianti poco onesti usano contraffare l'olio di rosa aggiungendovi del geranio. Il momento della piena fioritura è detto *doruk* (l'apice). Durante il *doruk*, i calderoni bollono talvolta ininterrottamente per quattro giorni e quattro notti, obbligando gli operai a turni di sonno brevissimi. Il tempo della distillazione trasforma le notti in festa: i musicanti arrivano dalla città, ospitati e rifocillati dal proprietario, e suonano violini, clarinetti, tamburi, tamburelli e *zurna*, cantando fino all'alba. Ogni dieci calderoni caricati per produrre acqua di rose, ne vengono preparati due per l'olio puro. È proprio durante il fervore della distillazione che sono nate le più belle canzoni popolari della Rumelia: "Potessi almeno scorgere il mio amore all'alba..."[70]

Queste testimonianze sono fondamentali per conoscere e comprendere come la produzione di essenze rosacee fosse ben radicata nei paesi del mondo arabo e costituisse una componente fondamentale sia dell'economia, contribuendo in modo significativo alle finanze di questi paesi, ma anche dell'identità culturale stessa.

L'élite utilizzava l'acqua di rosa per fare il bagno, la offriva agli ospiti per lavarsi il viso e le mani[71] e non solo: veniva offerta durante i banchetti e le riunioni imperiali, ed era presente come componente all'interno dei saponi[72].

---

[70] Ibidem.

[71] White, 2017.

[72] Altintas, 2003, p.18-25.

1.2.2 La diffusione e il commercio delle essenze

Le essenze prodotte nelle regioni mediorientali dell'Iran, Siria e Turchia godettero di una fortuna globale: imbottigliate ed esportate attraverso le principali rotte marittime, esse raggiunsero mercati remoti quali l'India, la Cina, l'Egitto, lo Yemen e la Penisola Iberica (al-Andalus), spingendosi nei porti europei e, con ogni probabilità, fino alla Repubblica di Venezia, città strettamente legata al Levante, allora fulcro degli scambi di spezie e unguenti[73].

A partire dal XVIII secolo, la città di Kazanlak (nell'attuale Bulgaria) si affermò come uno dei poli più rilevanti per la produzione di acqua e olio di rose, soddisfacendo la crescente domanda di centri come Istanbul. La diffusione della varietà damascena in territorio bulgaro segnò una tappa fondamentale nella storia della botanica, sancendo il distacco geografico dai luoghi d'origine della pianta[74]. Tale transizione storica trova riscontro nelle ricerche di Petko Ivanov Orozov, celebre produttore di profumi del XX secolo; nel suo saggio *The Rose, Its History* (1906), egli documenta come l'importazione della rosa in Bulgaria sia avvenuta verso la fine del XVII secolo per mano di un commerciante turco[75]. Grazie a questa introduzione, entro il 1750, Kazanlak divenne il principale esportatore di essenze, ottenute tramite una sofisticata distillazione in alambicchi di rame riscaldati a fuoco diretto[76]. I prodotti bulgari, così preziosi e molto richiesti, entrarono ben presto nei porti del sud Italia, Istanbul e Smirne[77].

In Italia, la prima produzione documentata di olio essenziale risale al 1574 ad opera di Geronimo Rossi, medico ravennate e autore del trattato *De Distillatione* (1582). Rossi descrive con precisione metodologica l'estrazione delle essenze floreali, tra cui la pregiata acqua di rose e il suo olio (attar), enfatizzando l'importanza di un

---

[73] Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012, pp. 41-53.

[74] Widrlechner, 1981, pp. 42-58.

[75] Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012, pp. 41-53.

[76] Ibidem.

[77] Ibidem.

calore moderato e costante[78]. Per preservare l'integrità delle componenti volatili, l'autore e i suoi contemporanei prediligevano l'uso del bagnomaria o della distillazione a vapore (*per ascensum*), avvalendosi di alambicchi composti da una *cucurbita* e un *capitello,* accuratamente sigillati con il *luto* (una pasta di argilla e mastice)[79]. Tale configurazione non era finalizzata alla semplice separazione chimica, ma alla ricerca della "quintessenza", ovvero la parte più nobile e curativa della pianta, capace di agire efficacemente sulle affezioni del corpo e dello spirito.

Dalla fine del Seicento, i profumi a base di rosa si diffuse su scala mondiale, consolidandosi, a causa dell'elevatissimo costo di estrazione, come un bene di lusso destinato a rivoluzionare l'alta profumeria internazionale[80].

1.3 Forme e materiali dei contenitori orientali in vetro

L'avvento di Maometto segnò l'inizio di una profonda trasformazione religiosa e politica nella Penisola Arabica. Attraverso la sua predicazione monoteista, la riforma sociale e le capacità politiche di *leader* e giudice, egli gettò le basi per la formazione della comunità dei credenti (*umma*) e del primo nucleo dello stato islamico, sebbene alla sua morte, nel 632, il controllo musulmano si estendesse solo in una parte della Penisola Arabica[81]. Furono soprattutto i califfi omayyadi a consolidare e ampliare l'impero, estendendo il dominio musulmano in Nord Africa, Medio Oriente e Persia, mentre gli abbasidi, con la capitale a Baghdad, trasformarono le città del *Dar al Islam* in fiorenti centri culturali, scientifici e artistici[82]. Questi centri urbani divennero veri laboratori di conoscenza, nei quali fiorirono la filosofia, la medicina, la matematica, l'astronomia e le arti, e dove le tradizioni culturali greche, persiane e indiane venivano tradotte, studiate e reinterpretate. Come documenta Dimitri Gutas, questa intensa attività di traduzione e rielaborazione, nota come movimento di traduzione greco-araba, rappresentò un vero e

[78] Rossi, 1582, p. 110.

[79] Ivi, p. 10.

[80] Widrlechner, 1981, pp. 42-58.

[81] Donner, 2011, pp. 41-53.

[82] Gutas, 2002, pp. 219-226.

proprio scambio culturale con l'Oriente, che non solo permise di conservare e arricchire il sapere antico, ma gettò le basi per la successiva circolazione delle conoscenze verso l'Occidente medievale[83]. Consolidato questo quadro politico e culturale, l'impero islamico entrò in contatto con l'Occidente attraverso viaggi, commerci, missioni diplomatiche e scambi culturali, favorendo la circolazione di idee, tecniche, beni di lusso, profumi e spezie lungo le principali vie tra Oriente e Occidente.

Tra l'VIII e il XIII secolo il Medio Oriente islamico si affermò come uno dei principali centri di produzione di manufatti in vetro e ceramica di altissima qualità, spesso caratterizzati da decorazioni ricche e raffinate. Come sottolinea lo studioso Marcus Milwright, il mondo islamico è infatti noto per l'elevato livello raggiunto dalle arti decorative e dall'architettura a partire dal VII secolo. In questo contesto, si sviluppò una vasta produzione che comprendeva oggetti in metallo intarsiato, manufatti lignei finemente lavorati, stucchi e vetri smaltati[84]. Questi prodotti circolarono in un ampio spazio geografico che comprendeva il Medio Oriente di lingua araba e persiana, oltre a regioni come Egitto, Penisola Arabica, Grande Siria, Iraq e Iran, testimoniando l'esistenza di una fitta rete di relazioni commerciali e culturali. Tali scambi favorirono la diffusione di tecniche produttive, materiali e motivi ornamentali, contribuendo alla circolazione di modelli artistici tra regioni anche molto distanti tra loro[85]. In tale contesto, i progressi tecnologici contribuirono allo sviluppo di nuovi effetti visivi e di soluzioni decorative, mentre molte pratiche artigianali, radicate nella tradizione, rimasero sostanzialmente stabili e continuarono a essere tramandate per secoli. Le arti del mondo islamico suscitarono grande interesse anche tra i visitatori europei del Medioevo e dell'età moderna, che nei loro racconti di viaggio descrissero con ammirazione gli oggetti presenti nei mercati delle città del Medio Oriente e del Nord Africa[86]. Una testimonianza significativa è quella del viaggiatore fiorentino del XIV secolo, Simone Sigoli, il quale racconta che nei mercati di Damasco si potevano trovare

[83] Ivi, pp. 38-43.

[84] Milwright, 2017, p. 1.

[85] Ibidem.

[86] Ibidem.

manufatti di grande bellezza e qualità, tanto da spingere chi li osservava a desiderare di acquistarli anche a costo di grandi sacrifici[87]. L'alta considerazione di cui godevano questi oggetti è confermata anche dalla loro presenza negli inventari di sovrani e membri dell'aristocrazia europea. Alcuni venivano acquistati come beni di lusso, mentre altri giungevano in Europa come contenitori di prodotti preziosi, tra cui spezie, medicamenti o reliquie sacre[88]. Questo linguaggio, che arrivò in Italia e nel resto d'Occidente nel corso del XV secolo, non nacque dal nulla: gli artigiani del *Dar al Islam* infatti cercarono di apprendere e rielaborarono le antiche tecniche tardo-romane e bizantine[89].

1.3.1 I contenitori in vetro tra il VII il X secolo

Il vetro e la ceramica, durante il primo periodo islamico, attingevano alle tradizioni artistiche pre-islamiche, in particolare a quelle dei territori tardo-romani e bizantini del Mediterraneo orientale[90]. Come afferma Jenkins, la produzione del vetro sotto il dominio musulmano fu fortemente influenzata dall'industria vetraia dell'Impero Romano e il vetro realizzato tra il VII e il X secolo conserva evidenti tracce di questa eredità nelle forme e nelle tecniche decorative[91]. Le officine più avanzate dell'Impero Romano si trovavano sulle coste orientali del Mediterraneo, in città come Tiro e Sidone, scelte soprattutto per la disponibilità di materie prime necessarie alla lavorazione del vetro[92]. Queste officine non solo continuarono a funzionare dopo le conquiste musulmane, ma divennero anche veri e propri depositi di conoscenze tecniche, che i vetrai preservarono e svilupparono nei secoli successivi. In seguito, molte di queste

[87] Ibidem.

[88] Ibidem.

[89] Komaroff, 2004, pp. 37.

[90] Ibidem.

[91] Jenkins, 1986, p. 11.

[92] Ibidem.

competenze furono trasmesse ai vetrai veneziani, ponendo le basi per l'industria del vetro occidentale, grazie ai continui scambi culturali e commerciali con il Levante[93].

Molto spesso, vetro e ceramica divennero dei surrogati dei metalli nobili, in quanto ai musulmani era proibito utilizzare vasellame da tavola realizzato con materiali preziosi[94]. Allo stesso tempo però, vetro e ceramica potevano assumere forme e caratteristiche di elevato valore tecnico per realizzare sia manufatti umili sia manufatti di lusso per una committenza regale[95].

Il vetro, in particolare, trova le sue origini proprio nel mondo orientale, in Mesopotamia[96]. É difficile individuarne una data di nascita precisa, le sue origini sono antichissime ma già nel III millennio a.C. le fonti raccontano le modalità e le ricette con le quali venivano realizzati oggetti in vetro[97]. Prima della scoperta delle tecniche di produzione di questo materiale, gli antichi utilizzavano la pasta vitrea, la quale permetteva di produrre la *faïence*, tecnica con cui venivano realizzati oggetti preziosi come gli amuleti[98].

Dopo la scoperta del vetro, considerato uno dei primi artefatti realizzati dall'uomo, quest'ultimo ha incominciato a sfruttarlo in modo da ottenere manufatti di ogni genere, sia per l'uso quotidiano sia per realizzare opere d'arte senza precedenti[99].

Sostanzialmente, per ottenere il vetro, servono pochi ingredienti: la silice che si presenta sotto forma di sabbia, e un composto basico, che nel periodo islamico poteva essere ricavato prevalentemente dal *natron*, minerale ricco di carbonato di sodio, che si ricavava dal prosciugamento di laghi e mari interni e successivamente dalla

---

93 Jenkins, 1986, pp. 3-53.

94 Komaroff, 2004, pp. 35-54.

95 Ibidem.

96 F. Veronese, *La lunga storia del vetro. Il punto di vista dell'archeologa*, conferenza tenutasi 18 gennaio 2023 presso l'Università di Padova.

97 Ibidem.

98 Ibidem.

99 Ibidem.

calcinazione di ceneri vegetali[100]. Milwright segnala che le prime notizie sull'estrazione e la commercializzazione del *natron* risalgono al XIII secolo: l'Egitto era l'unico luogo in grado di produrre ed esportare questa fondamentale materia prima, la quale, grazie alla sua natura basica, abbassava il punto di fusione della silice e agiva come fondente[101]. Durante il primo periodo islamico però i vetrai di altre regioni scoprirono alternative al *natron,* basate sulla calcinazioni di alcune piante del deserto, dalla quale si ottenevano ceneri alcaline, utilizzate allo stesso scopo[102].

Inoltre, come osserva Jenkins, un altro ingrediente aggiunto era la calce viva, costituita principalmente da ossido di calcio, utilizzata come stabilizzante per conferire al vetro maggiore resistenza e stabilità durante la produzione[103].

Il vetro presenta naturalmente una tonalità verdastra, dovuta alla presenza di ferro e alluminio nelle materie prime. Per ottenere un vetro incolore era necessario aggiungere ossido di manganese, mentre per conferire diverse colorazioni si utilizzavano ossidi di cobalto, rame o ferro. L'ossido di stagno, invece, veniva impiegato come agente opacizzante[104].

La fusione del vetro avveniva in un forno a tre livelli, una struttura che rimase sostanzialmente invariata nei secoli. La legna bruciava nel livello inferiore, fornendo il calore necessario, mentre i crogioli con la miscela di vetro erano collocati nel livello centrale, il vero vano di cottura, accessibile attraverso le aperture ad arco chiamate bocche. Per accelerare il processo e ridurre gli sprechi, gli artigiani aggiungevano spesso vetro rotto proveniente dagli scarti della fornace, riciclando così i materiali. Nel

---

[100] Jenkins, 1986, pp. 3-53. Come sottolinea Marcus Milwright, nel primo periodo islamico gli artigiani del vetro e della ceramica scoprirono che una cenere ricca di alcali, contenente elevate percentuali di sodio e potassio, poteva essere ottenuta bruciando alcune specie di piante tipiche delle regioni aride e semi-aride del Medio Oriente, e già alla fine dell'VIII secolo esistono testimonianze di questo processo in Siria, Milwrght, 2017, p. 72.

[101] Milwright, 2017, p. 65, per maggiori informazioni consultare pp. 66-67.

[102] Ivi, p. 123.

[103] Jenkins, 1986, p. 3.

[104] Ibidem.

livello superiore, destinato alla ricottura, i vasi completati venivano lasciati a raffreddare lentamente, in modo da evitare rotture[105].

L'area siro-palestinese diventò un centro importantissimo per la fabbricazione del vetro, in quanto iniziarono ad essere prodotti contenitori con una lavorazione simile alla ceramica e al metallo, utilizzando la tecnica su nucleo friabile[106].

La svolta sostanziale arrivò nel I millennio a.C. con la tecnica di soffiatura del vetro: utilizzando una canna da soffio (strumento che venne inventato in Siria verso la fine del primo millennio a.C.), una porzione di impasto veniva prelevata con la punta di questo tubo cavo, fatta rotolare su una lastra piana in marmo e soffiata all'interno di uno stampo[107]. Il vetro soffiato permise di ottimizzare i costi e incrementare la produttività e questo portò alla sua diffusione su larga scala, a scapito dei metalli[108].

Da una lettura riportata da Milwright emerge chiaramente come la produzione di vetro a Damasco fosse un'attività altamente specializzata e organizzata. I vetrai, i cosiddetti *zajjāj*, operavano principalmente nel distretto di Shāghūr e utilizzavano materie prime provenienti dalle caverne del Jabal ʿAdhra, un villaggio a circa quattro ore dalla città. Il processo prevedeva più fasi: l'impasto del vetro con la sostanza alcalina (*al-qalī*), la lavorazione attraverso infornate successive fino a ottenere una pasta omogenea e malleabile, e infine la modellatura con strumenti specifici per ottenere lampade (*qanādīl*), fiaschi (*qinnīna*), anfore (*qatramīz*), barattoli con coperchio (*marṭabān*) e altri recipienti. Il vetro prodotto localmente aveva una leggera tinta verdastra, mentre il vetro importato da terre straniere era bianco puro, considerato di maggiore pregio. Il testo evidenzia inoltre che questa produzione non era solo artigianale, ma altamente redditizia e molto richiesta, suscitando interesse e

---

[105] Ivi, p. 4.

[106] F. Veronese, *La lunga storia del vetro. Il punto di vista dell'archeologa*, conferenza tenutasi 18 gennaio 2023 presso l'Università di Padova.

[107] Jenkins, 1986, pp. 4.

[108] F. Veronese, *La lunga storia del vetro. Il punto di vista dell'archeologa*, conferenza tenutasi 18 gennaio 2023 presso l'Università di Padova.

ammirazione tra mercanti e viaggiatori che arrivavano da altre regioni per acquistarne gli oggetti[109].

I maestri vetrai che vivevano nei territori del *Dar al Islam* iniziarono a sperimentare nuove vie di manipolazione del vetro, andando ad allontanarsi progressivamente dagli stili e dalle forme romane. Il vetro inciso rappresenta una delle forme decorative più semplici e al tempo stesso più diffuse nella produzione vetraria dell'Islam primitivo[110]. Questa tecnica consisteva nel graffiare la superficie del vetro mediante uno strumento appuntito, incidendo direttamente sul materiale per ottenere motivi ornamentali. Nei piatti e nelle ciotole, ad esempio, i motivi venivano frequentemente organizzati in fasce concentriche oppure suddivisi in pannelli che si irradiavano dal centro verso il bordo, creando composizioni decorative equilibrate e facilmente leggibili[111]. In alcune produzioni sia lo sfondo sia i motivi stessi venivano ulteriormente arricchiti attraverso un fitto tratteggio inciso, che contribuiva a creare effetti di contrasto e di profondità[112]. La qualità delle incisioni, tuttavia, non era uniforme: accanto a esemplari caratterizzati da disegni complessi ed eseguiti con grande cura e precisione, se ne trovano altri con decorazioni più semplici e realizzate in maniera più sommaria, probabilmente destinate a oggetti d'uso quotidiano[113]. Secondo quanto osservato da Kroger, le forme più comuni realizzate con questa tecnica di incisione a graffio comprendevano una gamma piuttosto ampia di oggetti d'uso domestico, tra cui piatti, ciotole, bicchieri cilindrici, bottiglie, giare e brocche[114]. La diffusione di questi manufatti non fu limitata a un'area circoscritta, ma interessò un territorio estremamente vasto che si estendeva dall'Egitto, attraverso Israele e la regione siro-palestinese, fino a raggiungere l'Iraq e l'Iran[115]. Oltre a queste aree principali,

---

[109] Milwright, 2017, p. 123.

[110] Whitehouse, 2010, p. 13.

[111] Ibidem.

[112] Ibidem.

[113] Ibidem.

[114] Ibidem.

[115] Ibidem.

rinvenimenti più sporadici sono stati segnalati anche in regioni molto più distanti, come Mali, Grecia, Armenia, Kenya e perfino Cina[116]. La presenza di questi oggetti in contesti geografici così lontani tra loro suggerisce l'esistenza di reti commerciali particolarmente articolate, capaci di mettere in comunicazione regioni anche molto distanti[117]. Ulteriori informazioni sulla produzione e sulla circolazione di questi vetri provengono dalle analisi chimiche effettuate su ventiquattro frammenti conservati presso il Corning Museum of Glass di Corning (New York): i risultati hanno mostrato che quindici di essi erano realizzati con fondente a base di *natron*, una composizione tipica delle produzioni egiziane e della regione siro-palestinese, il che suggerisce una probabile origine in queste aree; i restanti nove frammenti, invece, risultano essere stati prodotti utilizzando la soda ottenuta dalla cenere di piante, una tecnologia che diventa progressivamente più diffusa nelle regioni orientali del mondo islamico[118]. Questa differenza nella composizione chimica suggerisce quindi l'esistenza di più centri produttivi e indica una produzione distribuita su diverse aree geografiche[119].

Una tecnica, che ebbe origine in Egitto e in Siria nell'VIII secolo e si diffuse nel Vicino Oriente, è il vetro decorato con pittura a lustro: questa tecnica prevedeva la decorazione della superficie del vetro con una pasta composta da pigmenti metallici, come argento e rame, e dava luogo ad oggetti decorati con una gamma di colori che includono il rosso, l'arancione, il giallo, il verde, il marrone e l'oro[120]. La stessa tecnica venne applicata anche alla ceramica: grazie ad un membro della famiglia degli Abū Ṭāhir (artigiani attivi a Kashan tra il XIII e il XIV secolo), possediamo un trattato sulla fabbricazione di ceramiche e maioliche che include un capitolo sulla decorazione a lustro[121]. Questa tipologia di decorazione fu probabilmente importata in Iraq nel IX

---

116 Ibidem.

117 Ibidem.

118 Ibidem.

119 Ibidem.

120 Komaroff, 2004, pp. 35-54.

121 Ibidem.

secolo grazie ad artisti egiziani che gravitavano presso le ricche corti del califfato abbaside[122].

Questi manufatti venivano decorati con motivi astratti, geometrici e vegetali, caratterizzati spesso da scritte in kufico, denotando uno stile unico e senza precedenti, in grado di competere con le porcellane cinesi, che circolavano in diversi siti dell'impero abbaside. Gli ornamenti, dalle forme semplici e stilizzate, venivano talvolta incisi sul vetro per mezzo di ruota, che veniva utilizzata dopo il raffreddamento del manufatto[123]. Purtroppo però, a causa delle scarse informazioni presenti all'interno delle iscrizioni, è difficile datare con precisione e localizzare il manufatti in luoghi esatti. Esempi della prima arte islamica possono essere flaconi a forma di dromedario o animali da soma che trasportano sulla groppa delle bottiglie[124] mentre altre tipologie possono essere flaconi zoomorfi a forma di uccello o delfino che non presentano un'apertura ma contengono all'interno una bacchetta di vetro che produce un suono, la cui funzione risulta ancora incerta[125]. Altri esempi di decorazioni, presenti nelle bottiglie del primo periodo islamico, si caratterizzano da fili sottili applicati lungo il collo dell'oggetto denotando uno stile semplice ma allo stesso tempo elegante[126].

Per quanto concerne i contenitori per oli profumati e altre preziose sostanze cosmetiche, questi si presentano come oggetti di piccole dimensioni, di forma quadrangolare che ne facilita l'imballaggio e il trasporto, contraddistinti da pareti spesse e decorati con modanature ad anello e motivi ornamenti palmiformi[127].

Già dal VI secolo infatti, il profumo fu l'oggetto di commercio all'interno di contenitori vitrei[128]: tanto era prezioso il contenitore, quanto più lo era l'essenza contenuta. Se prendiamo in esame i manufatti realizzati tra il VII e il X secolo, sono

---

[122] Ibidem.

[123] Jenkins, 1986, p. 11.

[124] Jenkins, 1986, p. 11, n.1.

[125] Jenkins,1986, p. 11, n. 2-3.

[126] Ivi, p. 14, n. 8-9.

[127] Ivi, p. 17, n. 11-13.

[128] F. Veronese, *La lunga storia del vetro. Il punto di vista dell'archeologa*, conferenza tenutasi 18 gennaio 2023 presso l'Università di Padova.

molti gli esempi giunti fino a noi che mostrano con chiarezza l'abilità e la cura con cui gli artigiani provenienti dal *Dar al Islam* creavano oggetti destinati a contenere essenze profumate. Al Metropolitan Museum of Art di New York troviamo un esempio di "bottiglia molare" in quanto la forma dei piedi ricorda il dente molare: essa è stata realizzata incidendo un blocco rettangolare di vetro al quale successivamente è stata scavata una stretta conduttura che ospitava il *kohl* o olio profumato[129].

Attraverso le fonti dell'epoca, in particolare la *Genizah del Cairo*, vediamo come non solo gli oggetti ma anche la manodopera circolava e si spostava tra un paese all'altro: tra il XI e il XII secolo, vetrai provenienti dalla Grande Siria si rifugiarono in Egitto, a causa di uno stato di guerra permanente e nella nuova patria entrarono in competizione con gli artisti e artigiani locali, continuando a produrre manufatti a loro familiari, andando a creare combinazioni formali e stilistiche diversi[130].

Come evidenziato da Avinoam Shalem studiando i tesori fatimidi, alcuni recipienti di questo periodo appartenevano alla tipologia *muhkam*, termine che rimanda a vetri di spessore consistente, finemente intagliati per imitare le pietre preziose, spesso ricche di decorazioni a rilievo[131]. Nella letteratura dell'epoca, definizioni come "vetro faraonico" e "vetro di Baghdad" indicavano prodotti di alto pregio, apprezzati per la trasparenze e le colorazioni che imitavano smeraldi e rubini. Il processo di produzione prevedeva un lungo trattamento sul fuoco per ottenere trasparenza e assenza di bolle d'aria, seguito da lucidatura e decorazioni incise[132]. Alcuni esemplari in vetro turchese opaco o i cosiddetti piatti *minā'ī* erano impreziositi da decorazioni a smalto o rivestiti con sottili foglie d'oro[133].

Inoltre, durante il primo periodo islamico, i maestri vetrai iniziarono ad imitare la porcellana cinese, inventando una pasta di ceramica artificiale bianca. Questo impasto, che sostituiva il caolino, era conosciuto come ceramica a impasto siliceo: da

---

[129] Metropolitan Museum of Art, *Bottiglia molare*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453264 (consultato il 22 febbraio 2026); cfr Jenkins, 1986, p. 25, n. 23; cfr Whitehouse, 2010, p. 90.

[130] Jenkins, 1986, pp. 3-53.

[131] Shalem, 1994, p. 76.

[132] Ibidem.

[133] Ibidem.

Abū'l-Qāsim comprendiamo la ricetta, che prevedeva dieci parti di silice o quarzo macinato, una parte di fritta vitrea e una parte di argilla bianca macinata finemente[134]. La superficie bianca ottenuta veniva poi impreziosita con la tecnica a lustro e altre modalità decorative[135].

1.3.2 I contenitori in vetro tra l'XI e il XIII secolo

Non appena la tecnica dell'intaglio raggiunse il suo apice, come testimoniano i vetri a rilievo intagliato prodotti alla fine del primo periodo islamico, ebbe inizio un graduale processo di semplificazione. Entro la metà dell'XI secolo, la tendenza verso la stilizzazione, avviata nel secolo precedente, condusse a una decorazione interamente a smusso, priva di distinzione tra primo piano e sfondo. La semplificazione di questa tecnica portò a manufatti del tutto privi di decorazione, ma di grande raffinatezza, con corpi sfaccettati come pietre preziose[136]. Parallelamente alla sperimentazione delle tecniche di intaglio a ruota, applicabili solo dopo il raffreddamento del vetro, i maestri vetrai continuarono a sviluppare procedimenti utilizzabili esclusivamente sul vetro ancora caldo, come la soffiatura in stampo e l'applicazione di fili o spirali e verso la fine di questo periodo, gli artigiani introdussero un ulteriore contributo fondamentale alla tecnologia vetraria, attraverso la smaltatura[137].

Restando sempre nell'ambito di flaconi da profumo, nella collezione del Metropolitan Museum of Art osserviamo un oggetto che è stato rinvenuto nel 1977 all'interno della stiva di una nave affondata a largo della costa sud-occidentale della Turchia, all'interno di un'insenatura naturale denominata Serçe Limani. Tale oggetto si presenta come un contenitore in vetro dalla forma elegante e slanciata, tipico della produzione islamica tra il X e il XIII secolo[138] (fig. 1). L'oggetto presenta un lungo collo, cilindrico e sottile che termina con un bordo leggermente più spesso. Il corpo

---

134 Komaroff, 2004, pp. 35-54.

135 Ibidem.

136 Jenkins, 1986, p. 29.

137 Ibidem.

138 Metropolitan Museum of Art, *Bottiglia in vetro*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451708 (consultato il 22 febbraio 2026); cfr Jenkins, 1986, p. 31, n. 30.

globulare è schiacciato nella parte inferiore e appoggia su una base ad anello poco sporgente. L'intera superficie è decorata con motivi realizzati mediante incisione e taglio a rilievo. Sul corpo, infatti, compaiono motivi ornamentali organizzati in pannelli simmetrici: si riscontrano figure di uccelli stilizzati inseriti all'interno di una composizione geometrica; anche lungo il collo sono presenti motivi geometrici a freccia che conferiscono tridimensionalità al vetro. Per forma e decorazione, l'oggetto è verosimilmente una bottiglia o un aspersorio per liquidi profumati come l'acqua di rose, appartenente alla tradizione artigianale dell'XI-XII secolo, che presenta forti affinità con altri oggetti rinvenuti durante la campagna di recupero dei manufatti all'interno del relitto di Serçe Limani e con altri esemplari provenienti da Nishapur[139]. Analogamente all'esemplare conservato presso il Metropolitan Museum of Art, anche nelle collezioni del Corning Museum of Glass (inv. n. 55.1.134) è presente una bottiglia con caratteristiche decorative affini. L'oggetto, databile tra X e XI secolo, presenta un corpo globulare e un lungo collo cilindrico decorato da fasce incise. L'elemento più significativo è la decorazione sulla parte superiore della parete, dove compare una fascia con coppie di uccelli raffigurati di profilo, accompagnati da motivi vegetali stilizzati, in particolare palmette e elementi a *fleur-de-lis*. La presenza di questo motivo figurativo costituisce un evidente punto di contatto con l'esemplare del Metropolitan, suggerendo l'impiego di schemi decorativi analoghi nella produzione di bottiglie in vetro di questo periodo[140].

Tra le decorazioni più frequenti troviamo infatti palmette, uccelli sia posati sia in volo, spirali, girali e piccole virgole, iscrizioni kufiche che riprendono versi di poesie persiane e raramente cavalieri, cacciatori, musici e una vasta gamma di animali.

In continuità con l'aspersorio appena descritto, un altro oggetto presente nella collezione del Metropolitan Museum of Art cattura la mia attenzione: questo aspersorio o bottiglia per l'acqua di rose è caratterizzato da una forma estremamente insolita ed elaborata. La struttura principale è composta da un corpo globulare, schiacciato ai lati,

---

[139] Jenkins, 1986, pp. 3-53.

[140] Whitehouse, 2010, pp. 156-157.

con un ampio foro centrale che attraversa l'oggetto[141] (fig. 2). Questo elemento conferisce un aspetto "a ciambella", riscontrabile in alcune produzioni del Medio Oriente islamico tra il IX e l'XI secolo: con tutta probabilità il foro aveva la funzione di agevolare la presa durante l'aspersione del profumo[142]. Dal corpo si innalza il tipico collo allungato, stretto e conico che termina in un beccuccio sottile. Ai lati del collo sono applicati due elementi decorativi ondulati che fungono sia da rinforzo strutturale che da ornamento. La base è ampia e svasata, progettata per garantire stabilità all'oggetto quando posato. Anche in questo caso, il manufatto, realizzato probabilmente tramite soffiature e successiva lavorazione a caldo era destinato ad un contesto cerimoniale o d'*èlite*. Tali recipienti, quando venivano agitati, rilasciavano poche gocce di pregiato profumo contenuto all'interno, che si presentava disciolto in olio denso[143].

Altre tipologie di aspersorio di questo periodo presentano invece corpo globulare, con base leggermente appiattita e collo corto e cilindrico, che termina con un'apertura ridotta, adatta per far colare lentamente il contenuto. Un caso esemplare, presente nella collezione del Metropolitan Museum of Art[144] (fig. 3), è stato realizzato in vetro blu cobalto, con decorazioni "a piuma" in smalto bianco che risulta applicato a freddo e successivamente fissato tramite cottura.

1.3.3. I contenitori in vetro tra il XIII e il XVI secolo

Il periodo islamico tardo costituisce l'apice di prosperità per tre grandi dinastie: i Safavidi in Iran, i Moghul in India e gli Ottomani, il cui dominio si instaurò in Anatolia e nel Medio Oriente. Durante il dominio ottomano, gli influssi culturali iranici colpirono specialmente le arte decorative che si arricchirono di nuovi stili e forme. La produzione ottomana era già stata investita dal fascino della ceramica cinese, conosciuta grazie alle incursioni mongole durante il XIII secolo. Questi nuovi modelli formali e

---

[141] Metropolitan Museum of Art, *Irrigatore a gocce (Qumqum)*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452834 (consultato il 22 febbraio 2026); cfr Jenkins, 1986, p. 34, n. 42.

[142] Jenkins, 1986, p. 45.

[143] Ibidem.

[144] Metropolitan Museum of Art, *Irrigatore a gocce (Qumqum)*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452384 (consultato il 22 febbraio 2026); cfr Jenkins, 1986, p. 37, n. 45.

stilistici andarono a costituire il nuovo modo di realizzare manufatti artistici e beni di lusso per le dinastie imperiali[145]. Sebbene in questo periodo la pittura a smalto su vetro iniziò a svilupparsi in maniera ancora sperimentale, con il tempo la tecnica conobbe un periodo di grande fioritura nel mondo islamico, con la produzione di oggetti in vetro tra i più lussuosi dell'epoca. Al-Qazwīnī, cosmografo arabo del XIII secolo, descrisse il bazar del vetro di Aleppo come una delle meraviglie della città, pieno di oggetti raffinati esportati in gran quantità[146]. Tra i vetri giunti fino a noi del tardo Medioevo, i più comuni sono quelli smaltati e quelli decorati a "marmorizzazione" o "a piuma", sebbene venissero impiegate altre tecniche.

L'età dell'oro del vetro nel mondo arabo trovò un brusco arresto intorno al 1400. Il condottiero mongolo Tamerlano, verso la fine del tardo Medioevo, invase e distrusse la Siria, Aleppo e Damasco, facendo trasferire a Samarcanda i rinomati maestri vetrai delle città distrutte. Il declino di queste città pose fine allo sviluppo che per secoli aveva caratterizzato la produzione vetraria nella Grande Siria. Il nuovo fulcro manifatturiero del vetro si sarebbe presto spostato in Europa e in particolare proprio a Venezia: già alla fine del XV secolo, infatti, i Mamelucchi commissionavano e importavano manufatti vitrei decorati con smalti e oro dalla Repubblica della Serenissima[147].

Rosa Barovier Mentasti attesta che, attraverso i documenti e alle fonti dell'epoca, risalenti al periodo ottomano, ci è noto che grandi quantità di oggetti in vetro, come lampade e calici, venivano commissionate da Costantinopoli alla Repubblica di Venezia per ornare le moschee[148]. Per far fronte alle ampie esigenze decorative, gli Ottomani importavano prodotti in vetro anche dalla Boemia, dalla Spagna e dall'Inghilterra[149].

---

[145] Komaroff, 2004, pp. 35-54.

[146] Jenkins, 1986, p. 41.

[147] Ibidem.

[148] Barovier Mentasti, Carboni, 2007, pp. 268-270.

[149] Ibidem.

La produzione di vetro in Turchia però non si arrestò del tutto: durante il XVI secolo, lastre da finestra e recipienti in vetro venivano fabbricati a Costantinopoli all'interno di fornaci (Evliya Çelebi, viaggiatore e scrittore, conferma la presenza di 45 botteghe e fornaci per il vetro a Costantinopoli)[150]. Durante il regno di Shah Abbas (1559–1628), e negli anni successivi, in Persia si sviluppò una produzione significativa di manufatti in vetro[151]. Tali oggetti comprendevano bottiglie per l'acqua di rose o per essenze, caratterizzate da colli allungati, oltre a brocche, piatti con figure zoomorfe di carattere fantastico. Essi presentano forti analogie formali con le coeve realizzazioni muranesi, pur senza condividerne la leggerezza e la raffinatezza esecutiva, distinguendosi invece per la ricchezza e l'intensità dei colori[152]. Questa prossimità stilistica rispetto al vetro italiano può essere ricondotta al mecenatismo di Shah Abbas, il quale inviò giovani artisti a formarsi in Italia; è pertanto plausibile che le loro opere successive riflettessero l'influenza delle esperienze e dei modelli osservati durante il periodo di studio[153].

Si evidenzia l'incessante produzione di aspersori per l'acqua di rose, come dimostra la tipologia di flacone conservata al Metropolitan Museum, caratterizzata da pareti sottili decorate da venature e piccole macchie ocra su fondo rosso[154] (fig. 4).

1.4 Dall'Oriente a Venezia: diffusione del vetro di lusso

Alla fine del Quattrocento la prosperità del porto di Venezia si fondava sulla sua posizione dominante nei traffici con il Levante, in particolare nel commercio delle spezie provenienti dall'Oceano Indiano, attraverso Siria ed Egitto, di cui i mercanti veneziani controllavano la maggior parte delle importazioni europee[155]. Le guerre contro l'Impero Ottomano tra la fine del XV e la metà del XVI secolo causarono ingenti

---

[150] Jenkins, 1986, pp. 3-53.

[151] Powell, 1910, pp. 50-51.

[152] Ibidem.

[153] Ibidem.

[154] Metropolitan Museum of Art, *Bottiglia in vetro*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443125 (consultato il 22 febbraio 2026); cfr Jenkins, 1986, p. 49, n. 55.

[155] Abulafia, 2013, pp. 436-441.

perdite economiche per le casse fiscali veneziane, portando alla perdita di importanti centri operativi strategici; perdite che contribuirono al rallentamento della crescita economica della Serenissima. Seppur indebolita, Venezia riuscì a trasformare e perfezionare il proprio sistema commerciale, adeguandosi alla situazione: implementò e duplicò la propria flotta mercantile, la quale riuscì a far fronte al notevole impulso di attività commerciali internazionali durante la seconda metà del 1500[156]. I commerci più fruttuosi per la Repubblica avvenivano attraverso le importazioni e le esportazioni con il Levante di spezie, profumi, vetri e manufatti artigianali di altissima qualità[157].

Le famiglie nobili veneziane non disdegnavano possedere oggetti di vetro di lusso di manifattura islamica, ritenuti tra i più pregiati e raffinati in tutta Europa e apprezzati non solo per la loro bellezza estetica, ma anche come simbolo di prestigio e raffinatezza culturale. Questo gusto per oggetti orientali rifletteva non solo le ricchezze accumulate grazie al commercio con il Levante, ma anche il ruolo di Venezia come nodo privilegiato di scambi tra Occidente e mondo islamico.

1.4.1 Gli *acanini* veneziani

Studiando gli inventari privati di patrizi veneziani, Rosa Barovier Mentasti e Cristina Tonini menzionano varie tipologie di recipienti di lusso di vetro islamici che circolavano a Venezia durante il XIV secolo. Questi inventari rappresentano una testimonianza fondamentale per comprendere quali generi di manufatti entravano e uscivano da Venezia tra il XIV e il XV secolo.

Tra questi recipienti, viene citato un *chatino vitreo damaschino*, presente nell'inventario dei beni appartenuti al medico Andrea de Alemannis nel 1382, che viene ricondotto al *qumqum*, ovvero l'aspersorio islamico per acqua di rose[158]. Nella collezione del Metropolitan Museum of Art si conservano numerosi esemplari di questa tipologia, già esaminati nei paragrafi precedenti, caratterizzati da corpo globulare e collo sottile e allungato, più largo sopra al corpo e rastremato verso il bordo, decorati

---

156 Lane, 1933, pp. 219-239.

157 Ghezzi, 2019, pp. 485-505.

158 Barovier Mentasti, Tonini, 2024, p. 8.

con smalti e dorature; queste bottiglie di vetro venivano utilizzate probabilmente per spruzzare acqua di rose o altre sostanze aromatiche miscelate con acqua. Fin dal Medioevo, infatti, la moda di utilizzare acque profumate, profumi solidi e bruciare incensi proveniva dall'Oriente, dal quale venivano importati non solo questi prodotti ma anche i loro contenitori. Questi aspersori erano conosciuti anche in Sicilia con il nome di *marasi*, termine derivato dall'arabo *miraššah*, così come il termine catalano *almorratxa* (in castigliano: *almarraja*, *almorraza*, *morratxa*), che indica un particolare irrigatore in vetro soffiato, tipico della produzione catalana tra il XIV e il XVIII secolo[159]. Veniva utilizzato come bottiglia per profumi, acque aromatiche o essenze e si distingue per la sua forma complessa e scenografica: a differenza del *qumqum*, presenta un corpo centrale da cui si diramano più beccucci o cannelli sottili, destinati a diffondere il liquido, spesso acqua di rose, sotto forma di spruzzo o gocce. Durante il XVIII secolo, l'*almorratxa* divenne un elemento d'uso folcloristico, impiegato in feste e balli in diverse città e villaggi catalani, tradizione che sopravvive ancora oggi nelle tipiche danze popolari. In questo contesto nacque il *Ball de l'Almorratxa*, attestato in più località e, in alcuni casi, simbolo di un'offerta amorosa verso la giovane donna. La danza di *Arenys de Mar*, collegata alle feste di agosto in occasione di San Rocco, fu documentata già nel XVII secolo: perse progressivamente la tradizione coreutica e venne recuperata nel 1946 dall'Esbart Maragall, grazie alle partiture raccolte dal musicologo locale Xavier Maimí[160]. La Collezione Storp conserva un *almorratxa* piriforme e baccellato in vetro soffiato, esemplare che testimonia la raffinata perizia tecnica e decorativa di questi particolari flaconi (fig. 5).

Secondo gli inventari dell'epoca, Pino Campolo possedeva "*marasi de vitra de damascu plini di acqua rosa dechi et dui voti*" (aspersori in vetro di damasco, dieci pieni di acqua di rose e due vuoti)[161]. Barovier Mentasti e Tonini affermano che a partire

---

[159] Ibidem; cfr Rondaller, *Ball de l'almorratxa*, https://www.rondaller.cat/2019/03/29/ball-de-lalmorratxa/?__cf_chl_tk=21Vq7m4UtCxMfZAcoDws9FpqXaZksPC4G0y02myv1cU-1772637398-1.0.1.1 -wNFzBUr9ME772Wm0DcB3sWbOEe9a_eY67rx7JLnz5sc (consultato il 4 marzo 2026).

[160] Rondaller, *Ball de l'almorratxa*, https://www.rondaller.cat/2019/03/29/ball-de-lalmorratxa/?__cf_chl_tk=21Vq7m4UtCxMfZAcoDws9FpqXaZksPC4G0y02myv1cU-1772637398-1.0.1.1-wNFzBUr9ME772Wm0DcB3sWbOEe9a_eY67rx7JLnz5sc (consultato il 4 marzo 2026).

[161] Lombardo, 1969, pp. 46-83.

dal XV secolo questa categoria di aspersorio per l'acqua di rose in vetro veniva chiamata dai veneziani *acanino* o *achanino*, etimologia che deriva dall'arabo *al-qinnīna*, che significa boccetta o flacone[162] (fig. 6).

Questi aspersori erano molto comuni all'interno degli inventari di nobili veneziani e risultavano presenti come oggetti realizzati all'interno di vetrerie note di Murano come quella Dragan: "*acchanini grandi et mezzani lavoradi a la damaschina*" (aspersori grandi e medi decorati alla damaschina)[163]. Probabilmente il termine "a la damaschina" indicava vetri smaltati e decorati in oro, con ornamenti analoghi a quelli che caratterizzavano i metalli damaschinati dello stesso periodo[164].

Nel capitolo dedicato ai profumieri e agli *unguentari* della *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (1593), opera enciclopedica redatta dal letterato e predicatore Tommaso Garzoni, vengono menzionati gli *acanini* come strumenti tipici dei laboratori veneziani:

> Tra gli attrezzi del profumiere vi sono le bottiglie piccole, dette *acanini*, nelle quali si conservano le acque odorifere e le essenze più pregiate. Hanno il collo lungo e sottile, così che il profumiere possa versare con misura e non disperdere il prezioso liquido. Questi oggetti, di vetro o cristallo, sono assai stimati da chi ricerca il lusso e la raffinatezza, e servono tanto nei laboratori quanto nelle case dei nobili[165].

Questo breve paragrafo conferma come l'*acanino* era già conosciuto e utilizzato dai *muschieri* veneziani come contenitore funzionale e di prestigio per essenze e acque profumate. Pur non descrivendo la tecnica di produzione o la decorazione, Garzoni sottolinea la sua funzione pratica e sociale, anticipando il ruolo di questo tipico contenitore come antenato diretto delle boccette rinascimentali di profumo.

Grazie a ritrovamenti archeologici a Venezia e Padova e a fonti d'archivio, possiamo affermare che all'interno delle vetrerie di Murano venivano prodotti tali

---

[162] Barovier Mentasti, Tonini, 2024, p. 9; cfr British Museum, *Acanino*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_S-609, (consultato il 7 marzo 2026).

[163] Zecchin, *Vetro e Vetrai di Murano,* 1990, p.55.

[164] Barovier Mentasti, Tonini, 2024, p. 10.

[165] Garzoni, 1996, p. 731.

aspersori in vetro[166]. Esempi di *acanino* sono stati rinvenuti durante gli scavi archeologici del Convento di Santa Chiara a Padova e quelli conservati al MAK di Vienna e al Victorian and Albert Museum di Londra. Anche gli scavi archeologici a Rialto, Giudecca e San Marco hanno portato alla luce esemplari di aspersori databili al XVI secolo, andando a confermare che simili oggetti erano in uso a Venezia durante il 1500[167].

Se inizialmente Venezia importava questi oggetti dal Levante, dal XV secolo, a causa del declino della produzione vetraia del Vicino Oriente, la produzione veneziana subì un grande incremento[168]. Questo aumento della produzione fu determinato dal fatto che Venezia si affermò come centro nevralgico della manifattura del vetro, grazie alla presenza di maestranze estremamente qualificate e all'impiego di materie prima di ottima qualità. Gli scavi condotti a Sant'Alvise a Venezia hanno portato alla luce reperti frammentari che risalgono al XV secolo, i quali dimostrano come il 1400 veneziano sia stato un secolo di grande innovazione tecnica e di ambizione sperimentativa, che si concretizzò con oggetti dal nuovo aspetto formale, stilistico e coloristico[169].

L'invenzione di nuove tecniche come il cristallo e l'uso di agenti vetrificanti puri permise a Venezia di invertire il flusso commerciale, producendo autonomamente vetro di qualità superiore ed affermandosi come esportatrice di manufatti vitrei verso il Levante e l'Europa.

L'esportazione di *acanini* verso l'Oriente trovava resoconti favorevoli sia presso i mercati d'oltremare, sia presso le corti di sultani come Mehmet III e la sua corte[170]. I recipienti in vetro, realizzati a Murano e trasportati a Costantinopoli, venivano riempiti con acque profumate, soprattutto a base di rose damascene, e destinati sia al mercato locale sia all'esportazione verso l'Europa. Sebbene sia stata avanzata l'ipotesi che la stretta apertura superiore fosse concepita per essere spezzata e

---

166 Barovier Mentasti, Tonini, 2024, pp. 1-31.

167 Ibidem.

168 Trivellato, 2006, pp. 143-184.

169 Minini, 2010, pp. 91-97.

170 Barovier Mentasti, Tonini, 2024, pp. 1-31.

permettere un rilascio controllato del liquido, tale interpretazione non è confermata[171]. Più verosimilmente, l'irregolarità del collo riflette la pratica dei maestri vetrai: una volta modellato a caldo il vaso, essi allungavano la punta del collo e ne rifinivano l'estremità con un colpo mirato di uno strumento di ferro, ottenendo il caratteristico bordo irregolare osservabile nei reperti[172].

La nave mercantile, affondata presso l'isoletta di Gnalić, è un documento importante per ricostruire in parte le esportazioni che da Venezia raggiungevano i porti del Mediterraneo Orientale come Zara, Spalato, Ragusa fino a Istanbul[173]. Questo genere di imbarcazione, una galera mercantile veneziana, era utilizzata per trasportare merci leggere e pochi ingombranti: all'interno sono stati recuperati candelabri, rasoi, coltelli, aghi e spilloni, vari oggetti in metallo e in vetro[174]. Tra questi oggetti, sono presenti anche aspersori di profumo, gli *acanini*, descritti come piccole boccette di vetro dal corpo globulare e collo lungo e affusolato[175].

Una fonte di rilievo viene citata da Zecchin ed è rappresentata da una lettera del mercante veneziano Martino Merlini, attivo nei circuiti commerciali levantini che risale al 1512, nella quale egli richiede al fratello Giambattista, che si trovava in Oriente di fargli recapitare alcuni *acanini* d'acqua di rose[176]. La testimonianza attesta la circolazione di recipienti per acque odorifere all'interno dei traffici tra Venezia e il Levante, sebbene il materiale degli esemplari menzionati non sia specificato.

Le acque profumate di importazione orientale potevano tuttavia essere contenute in recipienti vitrei di produzione muranese, come dimostrano i doni diplomatici inviati tra il 1458 e il 1468 al duca di Borgogna Filippo il Buono e a Enrico VII d'Inghilterra, comprendenti fiasche dorate a forma di zucca con acqua di rose[177].

---

171 Lazar, Willmott, 2006, p. 73.

172 Barovier Mentasti, Tonini, 2024, pp. 1-31.

173 Bozulić, Guštin, 2010, pp. 95-97.

174 Ibidem.

175 Lazar, 2010, pp. 103-109.

176 Ferucci, Barovier Mentasti, Tonini**,** 2020, pp. 91-131, cfr Zecchin, 1987, p. 243.

177 Ferucci, Barovier Mentasti, Tonini**,** 2020, pp. 91-131.

Analoghi contenitori, funzionali al trasporto di liquidi, sono ricordati nel 1515 in relazione all'invio a Isabella d'Este di piccole "zucchette" con acqua di rose damascene[178]. La nobildonna gradiva moltissimo l'arte del profumarsi e con essa i contenitori che custodivano queste pregiate essenze. Le acque profumate contenute in tali recipienti costituivano beni di lusso, acquisiti da committenti di alto rango, sia femminili sia maschili. Non a caso, Lorenzo da Pavia, emissario di Isabella a Venezia, riceve l'ordine di inviarle un *acanino* contenente un tipo particolare di acqua di rose, detta "*moscheta*"[179]. Queste acque profumate risultavano di notevole pregio e quindi molto costose e scarsamente reperibili sul mercato veneziano, come lo stesso testimone segnala.

Alla diffusione e al riconoscimento sociale di questi oggetti rimandano anche le testimonianze figurative rinascimentali. Nella *Visione di Sant'Agostino nel suo studio* di Vittore Carpaccio (1502), presso la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, la stanza è concepita come una vera e propria *Wunderkammer*: le pareti sono scandite da mensole che ospitano una ricca collezione di volumi rilegati in cuoio, aperti o chiusi, che testimoniano l'instancabile attività di studio del santo (fig. 7). Accanto ai libri, spiccano strumenti del sapere tecnico e artistico: spartiti musicali, una sfera armillare e un astrolabio, oggetti che richiamano la musica e l'arte. Un elemento di particolare raffinatezza è rappresentato dai due flaconcini di vetro blu e rosso, dal corpo globulare e il lungo collo, disposti con ordine sulla mensola alla sinistra del Santo, testimoniando la diffusione e l'utilizzo degli *acanini* nel contesto veneziano del primo Cinquecento, specialmente tra le classi colte e religiose di alto rango.

In altri casi, tali recipienti compaiono anche in contesti domestici: nell'affresco attribuito a Girolamo Tessari, *Sant'Antonio resuscita un bambino caduto nell'acqua bollente* (1524), tre *acanini* sono collocati su un ripiano rialzato, accanto a pagnotte di pane, all'interno di un ambiente minuziosamente descritto (fig. 8), nel quale è raffigurato il miracolo del bambino caduto nel calderone. La scena adiacente presenta un camino con cappa decorata e diversi utensili d'uso quotidiano: un candeliere in

[178] Brown, 1982, p. 251.

[179] Barovier Mentasti, Tonini, 2014, pp. 3-42.

ottone e un'*inghistera* – tipica bottiglia di manifattura veneziana in vetro – disposti sul ripiano del focolare, oltre al calderone contenente l'acqua bollente.

Anche in ambito allegorico-mitologico gli *acanini* trovano spazio all'interno della rappresentazione pittorica. Nell'*Allegoria dell'Amore: Il Rispetto* (1575 ca.) di Paolo Veronese, parte del ciclo delle *Allegorie dell'Amore* oggi alla National Gallery, la visione dal basso verso l'alto ci permette di cogliere l'oggetto in vetro che compare inserito in una scena di soggetto classico, dominata dalle figure di Venere, Marte e Cupido (fig. 9). Sebbene secondario rispetto all'azione principale, il contenitore viene perfettamente integrato nella struttura compositiva e partecipa alla definizione dell'ambiente figurato, attestando la diffusione di tali recipienti anche entro contesti mitologici e allegorici, oltre che domestici o devozionali.

Sempre in ambito allegorico-mitologico, tali oggetti, tradizionalmente associati alla sfera femminile, compaiono in contesti iconografici legati alle pratiche della cura del corpo. Un significativo repertorio di flaconcini ricorre nell'*Allegoria della Lussuria*, nota attraverso le copie di David Teniers il Giovane (ca. 1650), che documentano l'impiego simbolico e materiale di questi recipienti in un ambito privato e ritualizzato (fig. 10). Nel dipinto, Venere è raffigurata nuda, in attesa di Marte, accanto a un articolato corredo da toeletta composto da una grande bacinella in ceramica, un vassoio circolare e diverse bottiglie in vetro trasparente, di forme e colori diversi, tra cui figura un *acanino*, destinato a contenere acque odorifere.

1.5 *Mude* commerciali tra Oriente e Mediterraneo

Nel corso dei secoli, il Mediterraneo ha svolto un ruolo di primaria importanza nel contesto del commercio internazionale, affermandosi come un crocevia strategico per gli scambi economici, culturali e tecnologici tra regioni, caratterizzate da strutture politiche, sociali ed economiche eterogenee[180]. La sua rete di porti, approdi e rotte marittime ha facilitato non solo il flusso di merci, dalle materie prime ai prodotti manifatturieri, ma anche la trasmissione di conoscenze commerciali, pratiche finanziarie e innovazioni culturali, contribuendo alla formazione di connessioni transregionali

[180] De Rosa, 2004, p. 95.

durature. In questo contesto, il Mediterraneo ha agito come un vero e proprio motore di interconnessione tra mondi differenti, stimolando la nascita di reti mercantili complesse e favorendo l'incontro tra tradizioni economiche, tecniche e culturali diverse. Lo storico Federigo Melis definisce il Mediterraneo come un grande bacino nel quale "risultavano collegati tra loro popoli diversi, o meglio Stati diversi, senza cioè che vi sia unità politica": l'unità veniva mantenuta e resa vitale in virtù di forze economiche[181].

Tale virtù, che si mantenne viva per secoli, ha posto le basi per lo sviluppo di sistemi commerciali duraturi e per la circolazione di idee e pratiche che hanno influenzato profondamente la storia economica e culturale delle società che vi si affacciavano.

Protagonisti all'interno di questa macchina furono genovesi, veneziani, spagnoli, Mamelucchi e Ottomani; furono soprattutto questi ultimi a continuare l'espansione, fino a diventare una delle principali potenze navali del Mediterraneo[182].

I veneziani, che avevano fatto del mare la loro principale fonte di ricchezza, tenevano rapporti commerciali anche con paesi molto lontani in Asia e in Europa, e le merci venivano fatte circolare sia per mare che per terra. Sicuramente il punto di forza della Repubblica della Serenissima già nel XIII secolo era costituito dalla marineria privata, che operava principalmente nel bacino del Mediterraneo e sfruttava le varie tipologie di navi di grandi dimensioni, chiamate *cocche*, le quali riuscivano a trasportare merci di ogni genere, a volte anche molto ingombranti come il legname[183]. La marineria privata venne coadiuvata, durante il XIV secolo, dalla marineria pubblica, anche chiamata *muda* o *sistema di galera*, controllata dal Senato veneziano: in questo modo si cercò di delineare delle rotte stabili, regolari e sicure verso i principali porti del Mediterraneo e dell'Europa settentrionale[184]. Il Senato veneziano stabilì le *mude*, dirette verso l'Oriente, ovvero della Romania (Costantinopoli, Tana e Trebisonda), di Beirut (Siria) e di Alessandria d'Egitto; quelle verso Occidente erano le *mude* con tappa a

---

[181] Palermo, 2019, pp. 29-47.

[182] De Rosa, 2004, pp. 95-112.

[183] Montemezzo, 2019, pp. 473-484.

[184] Ibidem.

Marsiglia, Aigues Mortes e Barcellona; e infine si aggiunse quella del *Trafego* verso il Nord Africa[185].

Nel corso del Cinquecento i commerci veneziani nel Mediterraneo orientale furono influenzati da guerre e cambiamenti politici. I conflitti con l'Impero ottomano e le difficoltà interne ridussero per alcuni anni la presenza di Venezia nei principali porti del Levante. Nonostante ciò, la Serenissima riuscì a mantenere attivi i propri traffici grazie all'uso di rotte alternative e a una politica diplomatica prudente. Tuttavia, la perdita di importanti basi e la crescente influenza ottomana portarono a un graduale ridimensionamento del ruolo commerciale veneziano nella regione.

Tra la fine del XVI e il XVII secolo infatti, il Mediterraneo perse gradualmente il suo ruolo centrale nel commercio internazionale a favore delle rotte atlantiche dominate da Olanda e Inghilterra. Questo fenomeno modificò profondamente il sistema commerciale, mettendo in crisi alcuni porti italiani, ma senza annullare del tutto il ruolo della Serenissima[186]. La città lagunare rimaneva un nodo fondamentale tra Oriente e Occidente grazie ai legami con Anatolia, Siria ed Egitto, regioni che non erano solo punti di transito, ma anche produttori di materie prime e beni manifatturieri essenziali per l'Europa occidentale. Il commercio veneziano con il Levante era quindi complesso e strategico, e i mercanti italiani si contendevano posizioni privilegiate nelle rotte ottomane. Le fonti documentarie proposte da Renato Ghezzi, come gli atti notarili, i documenti amministrativi e le cronache mercantili[187], permettono di ricostruire i flussi di merci e le reti commerciali, evidenziando la capacità di Venezia di adattarsi ai mutamenti delle rotte mediterranee e di mantenere il proprio ruolo come intermediario tra produzione orientale e domanda europea[188].

Il successo di Venezia nel commercio mediterraneo non dipendeva solo dai patrizi e dal loro capitale, ma anche dalla collaborazione con mercanti di diverso rango, come ebrei, greci, stranieri e migranti[189]. Queste reti miste permettevano di gestire

---

185 Montemezzo, 2019, pp. 473-484.

186 Ghezzi, 2004, pp. 465-478

187 Ibidem.

188 Ghezzi, 2019, pp. 486-505.

189 Apellániz, 2013, pp. 157–179.

efficacemente le rotte verso il Levante e di organizzare i flussi di merci, dalle spezie alla seta, dall'olio ai tessuti, verso i mercati europei. Un rapporto commerciale solido legava Venezia al mercato tessile tedesco; analogamente, il Levante manifestava una forte domanda di diversi prodotti di manifattura veneziana come lana di alta qualità, tessuti in seta, specchi, vetro, zucchero e sapone, destinati ai mercati orientali[190].

Pur subendo la concorrenza delle potenze nord-europee e la crescente importanza delle rotte atlantiche, Venezia continuò a svolgere un ruolo centrale nel Mediterraneo, grazie alla gestione strategica dei traffici con il Levante e alla varietà dei beni commercializzati.

All'inizio del Seicento, il sistema commerciale veneziano entrò in una fase di contrazione evidente. I dati fiscali indicano una riduzione significativa del traffico portuale già nei primi anni del secolo, aggravata intorno al 1620 dal generale peggioramento della situazione economica europea e dal crollo del mercato tedesco, fortemente colpito dalla Guerra dei Trent'anni[191]. A ciò si aggiunse la perdita del ruolo centrale di Venezia nel commercio delle spezie, conseguenza del consolidamento delle rotte oceaniche controllate da inglesi e olandesi, che ridussero progressivamente lo spazio d'azione veneziano nel Mediterraneo e nel Levante[192].

[190] Ghezzi, 2019, pp. 486-505.

[191] Ibidem.

[192] Barkan, 1961, pp. 275-279.

Capitolo 2
Produzione vetraria, tecniche e arti del profumo a Venezia

2.1 Rinascimento a Murano: produzione, maestri e organizzazione corporativa

Le corporazioni vetraie veneziane nascono nel contesto dello sviluppo economico e commerciale della Venezia medievale, una città fortemente orientata al commercio e alla produzione artigianale specializzata. Fin dall'alto Medioevo, la lavorazione del vetro riveste un ruolo importante, anche grazie ai contatti con il mondo bizantino e islamico, dai quali Venezia apprende tecniche e conoscenze fondamentali.

Le origini della tradizione vetraria veneziana non possono essere definite con assoluta certezza. È tuttavia plausibile che un contributo significativo sia giunto dall'ambiente bizantino, attraverso artigiani attivi a Venezia in occasione dei lavori decorativi della Basilica di San Marco[193]. Le competenze legate alla preparazione di materiali vitrei destinati alla realizzazione dei mosaici avrebbero favorito l'acquisizione di conoscenze tecniche fondamentali, influenzando in modo rilevante lo sviluppo successivo della produzione del vetro in ambito veneziano. Parallelamente, alcune testimonianze archeologiche indicano che pratiche di lavorazione del vetro potrebbero essere state presenti già in fasi anteriori, ipotesi che la ricerca contemporanea continua ad approfondire. I reperti, portati alla luce dai cantieri di Malamocco, S. Alvise, Lazzaretto Nuovo, Giudecca e Teatro Malibran[194], rappresentano una prova essenziale dell'intensa attività dei vetrai veneziani tra la prima età medievale e rinascimentale, evidenziando una continuità della produzione e la progressiva evoluzione delle competenze tecniche nel corso dei secoli.

Gli studi condotti dal Museo del Vetro di Murano indicano che le prime testimonianze archeologiche che attestano la lavorazione del vetro nella laguna provengono dall'isola di Torcello, dove sono stati rinvenuti resti di fornaci e frammenti

---

[193] Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

[194] Fozzati, Cester, 1998, pp. 1-4.

di vetro risalenti al periodo altomedievale, a testimoniare un'attività produttiva prospera prima dello spostamento dell'industria a Murano[195].

Le informazioni relative alle fasi più antiche dell'attività vetraria nella città lagunare sono limitate e frammentarie, poiché le prime attestazioni certe sono rappresentate da fonti materiali e sporadiche menzioni documentarie piuttosto che da documenti sull'organizzazione produttiva. Questa scarsità di fonti impedisce una ricostruzione completa delle origini del mestiere prima della sua piena affermazione nei secoli successivi.

2.1.1 La corporazione dei *fioleri*

Un documento importante, risalente al 2 dicembre 982, risulta essere per Luigi Zecchin la più antica testimonianza dell'attività vetraria a Venezia: si tratta di un atto in cui il doge Tribuno Menio donava a Giovanni Morosini, patrizio veneziano e monaco benedettino, la chiesa di San Giorgio Maggiore e l'intera isoletta sulla quale essa sorgeva, nel bacino di San Marco. Tale documento riporta la firma di un certo "*Dominicus fiolario*", testimone dell'atto di vendita: il termine *fiolario* rimanda all'attività professionale svolta dall'uomo, ovvero la produzione di vetri cavi soffiati, in particolar modo le *fiole*, o bottiglie[196]. Non conosciamo con precisione quando e in che modo si sia sviluppata originariamente l'arte vetraria in laguna; tuttavia, questo atto documenta che già nel X secolo la produzione era attiva e avviata.

Le Arti e i Mestieri legati alla lavorazione del vetro si svilupparono a tal punto che, nel 1173 il Ducato di Venezia affidò la sua supervisione all'Ufficio della Giustizia, istituendo così un controllo ufficiale sulle attività dei vetrai[197]. Questo organismo, una delle principali magistrature della Repubblica di Venezia, aveva il compito di garantire il rispetto delle leggi e dei regolamenti, vigilare sull'osservanza delle norme commerciali e artigianali e tutelare sia l'ordine pubblico sia la qualità della produzione artigianale. Ampliato l'Ufficio della Giustizia nel 1261, ebbe un nuovo assetto anche lo

---

[195] Museo del Vetro, *Origini dell'arte vetraria veneziana*, https://museovetro.visitmuve.it/it/il-museo/approfondimenti/origini-arte-vetro-veneziano (consultato il 12 gennaio 2026).

[196] Zecchin, 1989, p. 76; cfr Barbini, 2010, pp. 23-27.

[197] Barbini, 2010, pp. 26; Zecchin, 1989, p. 76.

statuto dei vetrai, dando origine al *Capitolare de Fiolariis* che nel 1271 era composto da 46 articoli[198]

Una figura chiave per la promozione dell'attività vetraia fu senza dubbio il doge Contarini, grazie al quale la produzione vetraria, sia di carattere lussuoso sia di uso quotidiano, ricevette sostegno e stimolo: nel 1277 il doge firmò un trattato con il principe di Antiochia e il Conte di Tripoli, stabilendo precise norme fiscali per regolamentare il mercato dei manufatti in vetro[199].

Nei decenni successivi, il Maggior Consiglio della Repubblica di San Marco emanò i decreti del 1289 e del 1292, che obbligavano tutti i vetrai a trasferire le loro fornaci sull'isola di Murano, allora quasi disabitata: la decisione mirava a liberare Venezia dai fumi e, soprattutto, a proteggere le case, ancora prevalentemente in legno, dal rischio di incendi[200]. Questa decisione fu motivata anche dalla volontà della Repubblica di esercitare un serrato controllo su tutta la produzione manifatturiera che costituiva un punto chiave per gli introiti di Venezia.

L'isola di Murano, chiamata dai cronisti dell'epoca con diversi nomi quali *Amurianas*, *Amurianum* e dall' XI secolo *Vico amurianense* e *Vico murianas*, è un'isola poco distante da Venezia, che in origine era abitata dagli altinati e dagli opitergini[201]. Fin dall'epoca romana, l'isola fu interessata da insediamenti di popolazioni che vi trovarono riparo in seguito alle invasioni barbariche; da tali nuclei abitativi presero avvio, nel tempo, migrazioni interne verso il nascente centro urbano di Venezia. Tramite il canale maestro, che scorreva lungo il lato meridionale dell'isola e dove era posizionato il *portum de Murianas* (oggi Sant'Erasmo), la città commerciava con i paesi di terra ferma come Campalto, Tessera e altri centri collocati ai margini della laguna[202].

---

198 Zecchin, 1989, pp. 76-77.

199 Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

200 Ibidem.

201 Zanetti, 1866, p. IV.

202 Ibidem.

Dopo la decisione del Maggior Consiglio di allontanare le fornaci dal centro di Venezia, le officine vetrarie si concentrarono lungo il *Rivo dei Vetrieri*[203], dove la posizione risultava particolarmente favorevole: i venti di scirocco contribuivano infatti a disperdere i fumi verso tramontana, riducendo il rischio di incendi e l'impatto sull'abitato evitando problemi d'igiene e la formazione di fuochi[204].

Al di fuori di quest'area specializzata, l'isola presentava un tessuto urbano articolato, composto non solo dalle abitazioni dei vetrai e della popolazione locale, ma anche da orti e giardini, edifici religiosi, conventi e residenze nobiliari[205]. I palazzi muranesi, in particolare, erano talvolta destinati a ospitare visitatori di alto rango, inclusi sovrani e membri delle élite europee in viaggio a Venezia, i quali non mancavano di visitare le fornaci e di acquistare o commissionare manufatti vitrei all'avanguardia. Le ville e i giardini dell'isola costituivano inoltre luoghi privilegiati di incontro per ambienti culturali eterogenei, nonché spazi di ritiro dedicati allo studio e alla riflessione. Questo contesto, ricco di stimoli culturali e sociali, spinse i vetrai muranesi ad accogliere i valori del Rinascimento, legati alla riscoperta dell'antico, che a Murano non rimasero solo idee, ma vennero applicati soprattutto nell'arte del vetro[206].

Il consolidamento economico e produttivo di Murano spinse la Repubblica di Venezia a riconoscere all'isola un ruolo di particolare rilievo, concedendole uno statuto speciale e istituzioni politico-amministrative autonome, come l'Arengo Maggiore e l'Arengo Minore[207]. A ciò si aggiunsero privilegi simbolici e giuridici, tra cui il diritto di coniare una moneta propria e il riconoscimento del Libro d'Oro muranese, nel quale venivano registrate le famiglie più eminenti dell'isola[208]. Queste concessioni contribuirono alla formazione di un'aristocrazia muranese, composta in larga parte dai

---

[203] Secondo Zecchin questo nome risale alla data 18 agosto 1462 in un documento di condanna di 'Joannes a Leone de Muriano, vitrearius', ma è sicuramente una denominazione più antica, e risale al tempo dei primi insediamenti vetrari nell'isola; Zecchin, 1987, pp. 213-214.

[204] Zanetti, 1866, p. IV.

[205] Mentasti, 2019, p. 331.

[206] Ibidem.

[207] Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

[208] Zecchin, 1987, pp. 217-218; Trivellato, 2000, pp. 52-74.

vetrai più ricchi e meritevoli[209]. L'esercizio dell'arte vetraria era considerato altamente nobilitante: i patrizi veneziani potevano sposare le figlie dei maestri vetrai senza perdita di *status sociale*, e i figli di tali unioni conservavano i privilegi del patriziato[210]

Tra il XII e il XIII secolo i maestri vetrai iniziano a organizzarsi in corporazioni e confraternite professionali, dotate di statuti propri, chiamati *mariegole,* traduzione veneta di matricola[211]. Questi regolamenti stabiliscono le norme del mestiere, disciplinano la formazione degli apprendisti, controllano la qualità dei prodotti e tutelano i segreti della lavorazione del vetro. Bartolomeo Cecchetti ci informa che "in un libro delle *pieggerie* del Comune, carte 64 nel maggio 1224, sono inscritte ventinove persone che pare esercitassero l'arte della *fiolaria*"[212].

L'attività lavorativa all'interno delle fornaci era particolarmente impegnativa e regolata da ritmi serrati. In genere, il tempo di lavoro degli artigiani era legato alla luce del sole, con giornate più lunghe in estate e più corte in inverno, e il lavoro seguiva un ciclo stagionale in base alle variazioni naturali e alle festività. Per i *fioleri* veneziani, invece, la situazione era diversa. Le loro fornaci dovevano restare accese senza interruzioni, così il lavoro non era vincolato ai soli ritmi naturali. Grazie all'alternanza di squadre, la giornata e l'anno lavorativo venivano divisi artificialmente: lunghi periodi dedicati alla produzione e periodi più brevi riservati al riposo e alla vendita dei prodotti[213]. Come si apprende da un'addizione del 1311 al capitolare dei vetrai, il ciclo produttivo della lavorazione del vetro si estendeva dal 5 gennaio al 5 agosto[214]. Questa organizzazione permetteva di mantenere costante la temperatura delle fornaci e

---

[209] Trivellato, 2000, pp. 52-74.

[210] Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

[211] Zecchin, 1989, pp. 76-77. Il *capitolare* prese il nome di *mariegola*, termine che compare in un'ordinanza del primo agosto 1403.

[212] Cecchetti, 1874, p. 7.

[213] Morello, 2006, pp. 1-32.

[214] Ibidem; cfr Zecchin, 1989, p. 10: Zecchin riferisce che il periodo di attività delle fornaci si estendeva dalla metà di gennaio alla metà di agosto, con l'esclusione dei giorni festivi, quali le domeniche e le principali ricorrenze del calendario liturgico. Al di fuori di tali interruzioni, le fornaci operavano in modo continuativo, sia nelle ore diurne sia in quelle notturne.

garantire la qualità del vetro, mostrando quanto l'arte vetraria richiedesse un ritmo produttivo continuo e ben coordinato.

Come evidenzia Chiara Squarcina, storica dell'arte e curatrice del Museo del Vetro di Murano, all'inizio di ogni anno, i proprietari veneziani di fornaci erano obbligati a dichiarare al Magistrato il numero di forni che avrebbero mantenuto in funzione, la qualità della produzione prevista e il numero di operai impiegati. Questo sistema serviva a garantire una distribuzione equa del lavoro e degli oneri, compresi i contributi destinati ai maestri anziani, disoccupati o inabili, tutelando così la continuità professionale e sociale dei lavoratori dell'arte vetraria[215].

Per quanto concerne i doveri del maestro e degli operai, nel capitolare del 1271 si stabiliva, ad esempio, che ogni maestro potesse accogliere un ragazzo come apprendista a partire dagli otto anni, ma non poteva prenderne un secondo finché il primo non avesse completato l'intero periodo di formazione. Inoltre, alcuni statuti prevedevano che l'allievo non potesse lasciare il maestro prima di aver terminato l'apprendistato senza il suo consenso. L'accesso alla professione era rigidamente regolato: ogni aspirante vetraio doveva completare un lungo apprendistato, prima come ragazzo e poi come operaio, e superare un esame finale che attestasse la piena padronanza delle tecniche di lavorazione del vetro. Questa prova rappresentava un momento solenne nella vita del futuro maestro e, fino al 1306, prevedeva un giuramento di fedeltà alla *mariegola* e quindi allo Stato[216].

In un primo momento, la corporazione dei vetrai veneziana era organizzata in tre categorie, legate alle differenti attività produttive. La prima era costituita dai *Verieri*, specializzati nella realizzazione di vetro soffiato: essi occupavano una posizione di particolare prestigio all'interno della corporazione, poiché il loro lavoro conferiva ai manufatti un alto valore artistico, continuamente arricchito da innovazioni formali e tecniche. A questi seguivano gli *Specieri*, impegnati nella fabbricazione di lastre destinate a finestre e specchi. La terza categoria era rappresentata dai *Margaritieri*, noti

---

[215] Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia. Per Per ulteriori informazioni si rimanda a L. Zecchin, 1987, capitolo: *Mariegole e capitolari muranesi*.

[216] Ibidem.

anche come *Paternostreri*, che producevano canne ordinarie per la creazione di perle di vetro. Nel 1528, per esigenze di carattere tecnico, questo gruppo si articolò ulteriormente, dando origine ai *Supialume*, una nuova specializzazione dedicata alla produzione di canne e smalti attraverso la lavorazione a lume[217].

Anche la vendita del vetro venne regolamentata dallo Stato veneziano, così che nel 1436 venne fondata la corporazione dei venditori di prodotti vitrei, noti come *Stazionari*. Appena due anni dopo l'istituzione di tale categoria, si potevano contare ben quarantuno venditori[218].

Ciascuna di queste categorie disponeva di un proprio statuto, valido esclusivamente per la disciplina della rispettiva attività, mentre le disposizioni comuni e generali a tutta la corporazione erano contenute nella *Mariegola* dell'Arte Vetraria, che costituiva il riferimento normativo generale[219].

La gestione dell'Arte del vetro era affidata a un *Gastaldo* e al Comparto, organo collegiale che rappresentava giuridicamente tutte le specializzazioni vetrarie[220]. Il Comparto veniva eletto ogni anno nel *Capitolo Generale*, assemblea alla quale partecipavano obbligatoriamente tutti i vetrai, i proprietari delle fornaci e i Maestri Capo[221]. Da questo consiglio venivano nominati due Soprastanti, incaricati di controllare con severità il rispetto delle norme previste dalla *mariegola*[222]. Essi avevano il potere di effettuare ispezioni in fornaci e botteghe in qualsiasi momento, anche senza preavviso, al fine di garantire l'applicazione rigorosa delle leggi della Repubblica della Serenissima, concepite per tutelare la produzione veneziana e mantenerne l'eccellenza rispetto alla concorrenza.

---

[217] Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

[218] Cecchetti, 1874, p. 24.

[219] Ibidem.

[220] Cecchetti, 1874, pp. 1-10; cfr. Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

[221] Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story,* Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

[222] Ibidem.

Nell'ambito della complessa organizzazione della produzione vetraria veneziana, la Repubblica adottò un articolato sistema normativo volto a disciplinare in modo rigoroso le diverse categorie dell'attività dei vetrari:

> Quelle leggi risguardano: la proibizione di certe materie per la composizione del vetro; e di certe specie di legno per la fusione di esso; la ripartizione delle materie prime, fra i vetrai; la durata del lavoro, le norme per l'ammissione, pei gradi dell'Arte, e per l'armonia della produzione col consumo; i pericoli d'incendio; l'emigrazione degli operai.
>
> Si vieta l'esportazione del vetro in pezzo, dell'allume e della sabbia (*saldame*); […]; si concede la franchigia a quei tedeschi «*qui portant vitra ad dorsum*» fino a lire venete 10; vietasi l'uso di altre legne che di olmo. Il Maggior Consiglio stabilisce l'anno lavorativo, escludendo alcuni mesi pel calore eccessivo, e perchè si potessero nel frattempo restaurar le fornaci, permettendo, per eccezione, il lavoro anche nei mesi proibiti [223].

In questo modo, lo Stato interveniva stabilendo limiti precisi sulle tecniche, sui materiali e sulle tipologie di oggetti che potevano essere realizzati, nonché sulla circolazione dei saperi e dei prodotti. Come emerge dalle fonti raccolte da Cecchetti, questo apparato normativo rifletteva la volontà della Serenissima di esercitare un controllo diretto su un settore strategico dell'economia cittadina, considerato parte integrante dell'identità e della potenza commerciale di Venezia.

Nel corso del tempo furono introdotte ulteriori disposizioni restrittive: nel 1271 lo Statuto Capitolare proibì ai vetrai veneziani di esercitare la loro attività al di fuori del territorio della Repubblica[224], mentre nel 1306 venne vietato l'uso del *fuligo* (felce), impiegato come fondente nella lavorazione del vetro, per non compromettere la qualità dei prodotti realizzati[225]. Secondo quanto emerge dall'analisi di Zecchin, le autorità veneziane proibivano ai forestieri di produrre vetro o di farlo produrre all'interno del territorio della Repubblica, compreso tra Grado e Cavarzere. Chi non rispettava il divieto era soggetto a una sanzione economica, alla confisca del vetro realizzato e ad

---

[223] Cecchetti, 1874, pp. 8-10.

[224] Zecchin, 1989, p. 9.

[225] Barbini, 2010, pp. 23-27.

altre pene stabilite dai Giustizieri[226]. Allo stesso tempo, però, ai vetrai stranieri che possedevano le competenze necessarie era consentito entrare nell'Arte, a condizione che versassero specifiche somme di denaro. In questo modo Venezia manteneva un rigido controllo sulla produzione, tutelando il ruolo dei maestri muranesi, ma permetteva comunque l'inserimento regolamentato di artigiani esterni[227].

Nel 1332 Venezia assistette a un'evoluzione significativa nella lavorazione del vetro: inizialmente i *cristallieri* iniziarono a impiegare i *cogoli* macinati come materia prima, sfruttandone l'elevato contenuto di silice nella produzione del vetro e si diffuse la pratica di riutilizzare gli scarti di cristallo per perfezionarne la qualità, a testimonianza della costante propensione degli artigiani veneziani all'innovazione tecnica[228]. Due anni più tardi, nel 1334, un'aggiunta allo statuto dei *cristallieri* sancì il divieto di usare il v*itrum blachum*, al fine di prevenire qualsiasi contraffazione del cristallo e impose l'uso dei *cogoli* nella produzione, per garantire l'alto valore qualitativo del prodotto finito[229]. Il risultato fu il vetro soffiato più pregiato d'Europa, le cui proprietà dovevano rimanere un segreto di Stato, per cercare di tutelare non solo la qualità del prodotto, ma creare anche un monopolio, difeso con cura sia dallo Stato sia dalla corporazione.

Queste leggi non miravano soltanto a regolare la produzione, ma a garantire che i manufatti realizzati a Venezia mantenessero standard qualitativi elevati, capaci di distinguersi sul mercato per perfezione tecnica ed estetica. Allo stesso tempo, servivano a preservare i segreti delle botteghe, evitando che le conoscenze specialistiche dei maestri vetrai si diffondessero oltre i confini della città e assicurando così il primato veneziano nell'arte vetraria.

Ben presto però, secondo quanto afferma Cecchetti, una volta organizzata e regolamentata l'industria vetraria veneziana, iniziarono fenomeni di migrazione dei

---

[226] Zecchin, 1989, p.9.

[227] Ibidem.

[228] Barbini, 2010, p. 25.

[229] Ibidem.

maestri vetrai e l'esportazione delle materie prime impiegate nella produzione[230]. Sebbene le cause di tali abbandoni non risultino del tutto chiare, il fenomeno destò seria preoccupazione nelle istituzioni della Repubblica. In risposta alle lamentele avanzate dal Guastaldo e da alcuni rappresentanti dell'arte dei *fioleri*, il Maggior Consiglio intervenne con un decreto emanato l'8 gennaio 1295, che vietava l'estrazione dal territorio veneziano, senza apposita licenza, delle materie prime utilizzate nelle vetrerie e contestualmente, vennero inasprite le sanzioni pecuniarie previste per i vetrai che avevano esercitato l'attività in Stati esteri e che intendevano rientrare a Venezia[231]. La supplica sottolineava inoltre come fornaci fossero già operative in numerosi centri dell'Italia settentrionale e centrale, tra cui Treviso, Vicenza, Padova, Mantova, Ferrara, Ravenna e Bologna.[232]

Nel corso del tempo, la disciplina dell'Arte si fece progressivamente più restrittiva: con la legge del 1468 si stabilì che l'accesso fosse consentito esclusivamente a quanti fossero originari di Murano o residenti a Venezia; nel 1489 l'ammissione venne ulteriormente limitata, precludendola agli stranieri e riservandola ai veneziani soltanto in presenza di un'effettiva carenza di manodopera muranese. Solo nel 1501 si registrò una parziale attenuazione di tale rigidità normativa, mediante l'introduzione di deroghe che consentivano l'ammissione di abitanti di Venezia in via eccezionale.[233].

Grazie a questo controllo costante esercitato dalla Repubblica di Venezia e all'elevata competenza tecnica dei suoi artigiani, Murano divenne nel tempo il centro più importante per la produzione del vetro. Se da un lato le autorità veneziane proteggevano l'industria vetraria con leggi severe, dall'altro i maestri vetrai sviluppavano abilità e conoscenze sempre più raffinate. Questa combinazione favorì una produzione di grande qualità e contribuì a consolidare la fama di Murano come luogo d'eccellenza nella lavorazione del vetro.

---

[230] Cecchetti, 1874, pp. 8-10.

[231] Ibidem.

[232] Ibidem.

[233] Ibidem.

Dalla lettura di Zecchin si evince che nel 1429 i vetrai rinnovarono il loro statuto, dando origine a un nuovo testo denominato *Capitolare*. Nel 1525 la *mariegola* venne ricopiata in un altro volume in pergamena, oggi conservato nel museo dell'isola, che raccoglie disposizioni normative fino al 1618. Successivamente, lo statuto fu nuovamente riscritto con l'introduzione di nuove disposizioni e rimase in vigore come testo ufficiale fino al 1806[234].

Un quadro dettagliato della situazione delle vetrerie muranesi emerge nel 1661, quando un decreto emanato dai Dieci Savi di Venezia ordinava ai parroci di procedere a realizzare una rilevazione sistematica del territorio muranese, finalizzata al censimento di botteghe, magazzini, negozi, case, orti, squeri e delle altre strutture presenti sull'isola[235]. Attraverso queste indagini è possibile ottenere dati utili per comprendere la produzione del vetro e il modo in cui tale attività era organizzata. A quel tempo a Murano erano presenti trentatré botteghe di vetri con le relative fornaci e laboratori come il *casseler* (falegname), il *fravo* (fabbro), il *battioro* (battiloro), il *casotin de alega* (alga) per l'essiccazione delle alghe utilizzate per l'imballaggio del vetro che doveva essere spedito e il *casotto per masenar cuogoli*, attività legata alla macinazione dei sassi dai quali si estraeva la silice per la realizzazione del vetro[236].

Tutte le quaranta fornaci risultavano concentrate nell'ambito della contrada di Santo Stefano. Per quanto riguarda la proprietà delle vetrerie, circa la metà apparteneva a nobili veneziani; si registrano inoltre alcuni enti pubblici e facoltosi cittadini veneziani, mentre solo sei fornaci erano di proprietà di famiglie muranesi: i Luna, i Licini, i Bertolussi, i Berton, i Bonetti e i Varisco[237].

Nonostante nel 1661 le fonti documentino una produzione muranese ancora molto vivace e articolata, nei decenni successivi la vetraria veneziana iniziò a registrare segnali di declino, dovuti a una combinazione di migrazioni di maestri, diffusione delle tecniche e concorrenza europea. Nel XVII secolo la vetraria veneziana conobbe un

---

234 Zecchin, 1989, pp. 76-78.

235 Bova, Zaniol, 2010, pp. 127-135.

236 Ibidem.

237 Ibidem.

progressivo declino dovuto a una pluralità di fattori: a partire dalla seconda metà del XVI secolo, la migrazione di maestri vetrai muranesi favorì la nascita di manifatture in diversi centri europei come Lubiana, Dubrovnik, Hall in Tirolo, dove si affermò una produzione ispirata ai modelli veneziani (*façon de Venise*), riducendo l'esclusività tecnica e formale di Murano[238].

Un ruolo determinante ebbe anche la diffusione scritta dei procedimenti produttivi. La pubblicazione nel 1612 del trattato *L'Arte Vetraria* di Antonio Neri contribuì in modo significativo alla circolazione del sapere tecnico veneziano. Tradotto e ampliato nel corso del XVII secolo, il testo del Neri influenzò gli sviluppi della produzione vetraria in Inghilterra e nell'Europa settentrionale[239].

Il primato veneziano fu ulteriormente indebolito dall'introduzione di nuovi tipi di vetro, più economici e dalle migliori qualità ottiche. In Boemia, Johan Kunckel sviluppò un vetro cristallo potassico-calcico-silicico, mentre in Inghilterra George Ravenscroft perfezionò il cristallo al piombo, che ebbe ampia diffusione commerciale[240].

2.1.2 I principali prodotti realizzati a Murano

Lo storico e umanista veneziano Marc'Antonio Sabellico (1436–1506) testimonia che a Murano venivano prodotti dei manufatti vitrei meravigliosi:

> Ed il vetro venisse trasformato in mille svariati colori ed innumerevoli foggie, facendo calici, caraffe, coppe, bacili, botticelle, candelabri, ogni sorta di animali, trombe, vezzi muliebri, monili, vasi stupendi, tutte le specie dei fiori che si veggono in primavera sui prati[241].

Tra i principali prodotti delle vetrerie veneziane spiccavano le bottiglie, considerate uno dei manufatti più caratteristici, tra cui la cosiddetta *inghistera* o *angastaria*, caratterizzata da collo lungo e corpo ampio, riconosciuta come la bottiglia

---

238 Zecchin, 2010, pp. 121-125.

239 Verità, 2014, pp. 53-68.

240 Ibidem.

241 Zanetti, 1866, 227.

per antonomasia, mentre i diversi modelli si distinguevano per la forma della bocca, la conformazione del corpo e il tipo di base, dimostrando la varietà e la raffinatezza della produzione.

Un esempio è offerto dalla bottiglia in vetro trasparente, collocata sopra alla mensola, sullo sfondo del convito che avviene in *Cena a casa del Fariseo* di Romanino (fig. 11). Seppur lontani dalla realtà veneziana, questo oggetto richiama la forma della tipica *inghistera*, ulteriormente impreziosita dalla presenza al suo interno di fiori, capaci di aspergere il loro profumo nella stanza. Dall'osservazione del contenuto della bottiglia è possibile ipotizzare la presenza di un rametto con bacche rosse e piccoli fiori bianchi, verosimilmente riconducibile al pungitopo o a una specie affine. Sebbene la resa pittorica non consenta un'identificazione botanica pienamente certa, la presenza di bacche rosse associate a foglie sempreverdi rimanda a una pianta tradizionalmente diffusa negli ambienti domestici e dotata di un preciso valore simbolico. Nella tradizione iconografica cristiana, le bacche rosse, associate al pungitopo e all'agrifoglio, assumono infatti un valore prefigurativo della Passione di Cristo: il colore rosso intenso richiama il sangue versato da Gesù, mentre le foglie spinose che spesso accompagnano tali bacche rimandano alla corona di spine[242]. Tale interpretazione risulta ulteriormente rafforzata dalla presenza della melagrana raffigurata sia intera sia aperta, frutto ricco di stratificazioni simboliche nella cultura cristiana. Il saggista inglese Walter Pater la definì infatti come "il mistico frutto che per i Romani, a causa della miriade di rossi semi, fu simbolo di fecondità… Durante il Medioevo divenne simbolo della fecondità della terra e poi di immortalità e, quando rappresentato con i semi esposti, di speranza nell'immortalità"[243]. Nel contesto religioso, l'accostamento tra il rametto con bacche rosse, riconducibile al sacrificio di Cristo, e la melagrana aperta, che allude alla fecondità spirituale e alla promessa di vita eterna, costruisce quindi un importante valore simbolico, nel quale il tema della Passione si lega a quello della rinascita e della salvezza.

---

[242] Bosi et al, 2015, p. 353.

[243] Ivi, p. 351.

Come osserva Luigi Zecchin, un altro esempio della presenza di oggetti in vetro nella pittura veneta della metà del Cinquecento è offerto dal dipinto *Venere e Cupido* (1550-1560) di Tiziano Vecellio, dove una brocca trasparente posta accanto alla dea è colma di rose, suoi consueti attributi iconografici[244] (fig. 12).

Come abbiamo visto, la rappresentazione pittorica degli oggetti in vetro offre agli artisti non solo l'opportunità di esplorare effetti di trasparenza e luminosità, ma anche di comunicare significati simbolici all'interno del contesto cristiano: esempi significativi sono l'*Annunciazione* di Paolo Veronese e l'*Annunciazione* di Tiziano di San Salvador a Venezia. Nel primo caso, la bottiglia trasparente, enfatizzata dalla luce emanata dall'angelo, contiene rami di agrifoglio, che vengono interpretati, come abbiamo visto nella *Cena a Casa del Fariseo*, allusione alla corona di spine di Cristo e, al tempo stesso, come simbolo di resurrezione[245] (fig. 13). Nel dipinto di Tiziano, invece, compare una brocca di vetro colma d'acqua, allegoria di Maria quale *vaso electum*, fecondato dalla luce divina[246]. Come osserva Antonio Manno, "il recipiente non contiene gigli o rami d'ulivo, ma fiori del tutto inconsueti, difficilmente riconducibili a specie botaniche reali: le loro corolle appaiono taglienti e ossidate, simili a quelle di un candelabro in ferro battuto, e al posto dei pistilli emergono vivide fiammelle giallo-arancio"[247]. L'iscrizione leggibile lungo lo scalino sottostante contribuisce a chiarire l'enigma iconografico: *Ignis ardens non comburens: "*il roveto ardeva nel fuoco, ma quel roveto non si consumava" (*Esodo* 3,2)[248] (fig. 14).

Tornando alla produzione veneziana, essa comprendeva poi oggetti in vetro da mensa come bicchieri, calici e ciotole, così come i *rui*, vetri circolari per finestre, e le lampade ad olio da soffitto, tra cui una tipologia in particolare, la lampada islamica, ispirata ai modelli orientali utilizzati nelle moschee, divenne prevalente a Venezia.

---

[244] Zecchin, 1990, p. 278, Bosi et al, 2015, p. 345.

[245] Ivi, p. 353.

[246] Manno, 1995, p.11.

[247] Ivi, p. 11.

[248] Manno, 2014, pp. 158-159; cfr Gentili, 2014. Secondo Augusto Gentili, l'iscrizione *ignis ardens non comburens* non sarebbe di mano di Tiziano Vecellio, ma sarebbe stata aggiunta successivamente da un religioso. Lo studioso osserva inoltre che il roveto «o non c'è, o se c'è non si distingue fra i tanti fuochi allestiti in base al racconto di Pietro Aretino».

Infine, ai vetrai muranesi era affidata la produzione di oggetti ufficiali su incarico del Comune di Venezia, come pesi da bilancia e bottiglie da taverna, che venivano contrassegnati con il leone marciano, simbolo della città, a garanzia della loro validità e autenticità[249].

Se ci spostiamo invece nella produzione di oggetti di lusso, gli inventari delle famiglie nobili veneziane ci forniscono un elenco molto vario di oggetti realizzati a Murano: *mensori*, *achanini*, vasi da fiori a pigna, vasi a *grapele*, brocche, *canevette*, *mastrapà*, *oche* e *soltanie*[250]. Qualunque fosse la tipologia o la composizione del vetro (lattimo, cristallo, vetro colorato, calcedonio, ecc…), tali recipienti potevano essere impreziositi da una vasta gamma di decorazioni applicate a caldo o a freddo, tra cui dorature e smalti, borchie a lampone o a fragola, incisioni a punta di diamante e ulteriori elementi ornamentali come stemmi e ed elementi figurativi zoomorfi e antropomorfi, contribuendo a definirne un alto valore estetico e funzionale.

Questa attenzione per le piccole boccette di vetro è evidente, ancora una volta, nei dipinti del Rinascimento veneziano. Nel dipinto di Tiziano, *Donna allo specchio*, la semplicità delle forme della piccola ampolla di vetro trasparente ricolma di olio profumato, tenuta tra le mani del soggetto femminile, dimostra come questo oggetto fosse un accessorio comune e prezioso nella vita quotidiana, simbolo di cura personale e raffinatezza femminile (fig. 15).

Analogamente, nel dipinti di Tintoretto, *Susanna e i vecchioni* (1557), tra gli oggetti da toeletta ai piedi della giovane, si trova un piccolo contenitore in vetro per unguento, che lascia intravedere l'essenza contenuta al suo interno (fig. 16). La boccetta, dotato di coperchio bombato, ha una forma globulare, leggermente schiacciata in altezza, e poggia su una base circolare che le conferisce stabilità. Il corpo è attraversato da costolature verticali e motivi decorativi in rilievo. Il coperchio termina con un piccolo pomello centrale, anch'esso in vetro. Insieme al drappo bianco e agli altri oggetti preziosi, la boccetta contribuisce a definire il contesto intimo della scena:

[249] Minini, 1998, pp. 2-3.

[250] Barovier Mentasti, Tonini, 2024, pp. 1-56; Minini, 2005, pp. 147-154.

anche qui, l'oggetto non è neutro, partecipando attivamente alla costruzione dello spazio e della luce.

2.2 Tecniche e i materiali del vetro veneziano. Pratiche di bottega

Le tecniche e i materiali impiegati nella produzione del vetro veneziano durante la sua età d'oro, fase contraddistinta da un'intensa attività manifatturiera, sono oggi ricostruibili grazie alla consultazione di antichi manoscritti. Tali fonti costituiscono una testimonianza di primaria importanza per la comprensione dell'arte vetraria muranese, la quale si configura, nel corso dei secoli, come una pratica dinamica e in continua evoluzione, capace di assimilare e sviluppare numerose innovazioni tecniche e formali. Come descritto in precedenza, la competenza dei vetrai muranesi e la cura con cui la Repubblica di Venezia gestiva la corporazione, preservando i segreti di fabbrica all'interno del territorio, fecero sì che la produzione raggiungesse standard eccezionali. L'elevata qualità delle materie prime impiegate e dei risultati ottenuti con esse, portò a risultati senza precedenti in altri contesti europei.

Alcune indicazioni riguardo la natura del vetro possono essere rintracciate in codici a contenuto eterogeneo come in *Schedula diversarum artium* di Teofilo del XII secolo, nel *Trattato di architettura* del Filarete del XV secolo, nel *De Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio e nel *De re metallica* di Giorgio Agricola. Notizie più complete, relative alla composizione e ai procedimenti esecutivi del vetro, si rinvengono invece in altri trattati: *Secreti per lavorar li vetri* di Antonio da Pisa del XIV secolo; tre ricettari fiorentini conservati all'Archivio di Stato di Firenze datati XIV e XV secoli; *Ricette per fare vetri colorati et smalti d'ogni sorte havute in Murano 1536*, ricettario conservato presso la Bibliothèque de l'Ecole de Médicine di Montpellier; un *Ricettario anonimo*, di produzione veneta, datato 1536-1567; *L'Arte vetraria* di Antonio Neri, stampato nel 1612 e in *Copie de tutti li secreti de smalti* realizzato da Giovanni Darduin nel 1644.

Grazie a queste fonti e ad analisi chimiche recenti, eseguite su reperti vitrei emersi da scavi archeologici[251], sappiamo che il vetro veneziano era composto fin dalle sue prime origini da sodio (Na_2O), calcio (CaO) e silicio (SiO_2). Dal punto di vista

[251] Biron, Verità, 2020, pp. 57-65.

chimico, esso è una sostanza minerale artificiale amorfa, ovvero priva di struttura cristallina, caratteristica che lo rende fragile e soggetto a deterioramento[252]. Può essere considerato non come un solido propriamente detto, ma come un fluido ad alta viscosità, nel quale le forze intermolecolari e gli attriti interni garantiscono il mantenimento della forma per lunghi periodi di tempo[253].

2.2.1 Materiali e composizione del vetro veneziano

Il principale componente del vetro è la silice, che svolge la funzione di agente vetrificante; essa veniva ricavata sia dalle sabbie provenienti dalla terraferma veneziana, denominate *sabion*, sia dai *cogoli*, ossia ciottoli fluviali che venivano recuperati lungo le sponde del fiume Ticino e Adige (di più bassa qualità)[254]. A differenza della sabbia, spesso caratterizzata dalla presenza di numerose impurità quali ossidi di ferro, calcare e argilla, responsabili di una colorazione verde-azzurrognola dei manufatti e pertanto impiegata prevalentemente nella produzione di vetro comune, questi ciottoli, di colore estremamente bianco, risultano costituiti da silice pressoché pura[255] (secondo le stime, il vetro incolore di pregio, realizzato a Venezia durante il Rinascimento, presentava livelli di ferro cento volte più alti rispetto al vetro veneziano odierno[256]). L'impiego dei *cogoli* permise quindi di realizzare un vetro raffinato e di elevata qualità, con un alto grado di purezza, una maggiore trasparenza e una sensibile riduzione delle alterazioni cromatiche dovute alle impurità[257]. Il principale limite consisteva tuttavia nel fatto che i ciottoli richiedevano un processo di lavorazione lungo e costoso: essi venivano dapprima arroventati nei forni, quindi sottoposti a ripetuti cicli di raffreddamento in acqua, successivamente macinati e setacciati, fino a ottenere una polvere di quarzo di elevata purezza.

---

[252] Treccani, *Vetro*, https://www.treccani.it/vocabolario/vetro/ (consultato il 22 febbraio 2026).

[253] Fuga, 2010, pp. 17-21.

[254] Verità, 2014, pp. 53-68; Fuga, 2010, pp. 17-21.

[255] Moretti, Toninato, 2001, pp. 17-18.

[256] Verità, 2014, pp. 53-68

[257] Moretti, Toninato, 2001, pp. 17-18.

Poiché la silice presenta una temperatura di fusione di circa 1700 °C, si rende necessario l'impiego di un secondo costituente, indispensabile per ridurre la temperatura di fusione della miscela: la cenere di particolari vegetali, utilizzata in funzione di fondente (in questo modo la silice fonde a 1300-1500 °C)[258]. In area veneta, durante il Medioevo e il Rinascimento, venivano utilizzate le ceneri di piante costiere (*allume catino*) facilmente reperibili come la *Salsola kali* e la *Salsola soda,* piccoli arbusti dalle foglie strette che crescono lungo i litorali e i terreni salsi[259] e che contenevano principalmente carbonato di sodio e calcio (soda) e in percentuali inferiori di cloruri, solfati, fosfati e piccole quantità di potassio, magnesio, ferro, alluminio e silice[260]. D'altro canto, nell'Europa centro-settentrionale, per ottenere la soda i vetrai impiegavano ceneri di piante dell'entroterra, ricavate da felce, faggio, quercia e altre essenze arboree, ricche di carbonato di potassio e di calcio (potassa). In questo caso le percentuali di manganese e altre impurità all'interno delle ceneri comportavano delle variazioni di colorazione nel vetro, causandone un abbassamento di qualità. La causa di questo limite va ricondotta non solo alla presenza di agenti estranei, ma soprattutto a diversi fattori, quali la specie vegetale impiegata, la sua provenienza, l'uso di differenti parti della pianta (foglie, legno, corteccia) e la temperatura di fusione per creare la cenere[261]. E proprio per questo, come ho potuto constatare nel paragrafo precedente, nel 1306, la Repubblica di Venezia proibì l'uso di tali materie prime, in particolar modo il *fuligo* (felce), capaci di compromettere e abbassare la qualità dei prodotti finiti e nel 1334 impose l'uso dei *cogoli*, garantendone l'elevata qualità[262]. In secondo luogo, la predilezione per il fondente sodico nasce dal fatto che esso ha la facoltà di rendere il vetro viscoso per lunghi periodi di tempo e questa sua proprietà intrinseca permette al

---

258 Treccani, *Vetro*, https://www.treccani.it/vocabolario/vetro/ (consultato il 22 febbraio 2026).

259 Treccani, *Salsola*, https://www.treccani.it/vocabolario/salsola/ (consultato il 22 febbraio 2026); Fuga, 2010, pp. 17-21.

260 Verità, 2014, pp. 53-68.

261 Ibidem.

262 Barbini, 2010, pp. 23-27.

vetraio di eseguire delle lavorazioni a caldo lunghe e complesse e di rendere possibile la realizzazione di manufatti soffiati con spessori molto ridotti[263].

In antichità, per correggere l'inconveniente colorazione verdastra derivata dalle impurezze di ossido di ferro all'interno della sabbia e nel fondente, i vetrai aggiungevano sostanze ossidanti come ossido di antimonio (percentuali di questo composto sono state riscontrate nella vetreria romana) e biossido di manganese, in modo da cercare di compensare il colore[264]: si passava dal verde-azzurro (ferro ferroso) al verde-giallastro (ferro ferrico) o al grigio grazie all'aggiunta del manganese (violetto)[265]. Allo stesso tempo però la presenza di carbonati di calcio e magnesio, e di allumina avevano la funzione di stabilizzare e generare resistenza chimica nel vetro[266].

Questo ostacolo di colorazione venne superato a Venezia, intorno alla prima metà del XV secolo, grazie all'impiego esclusivo dei ciottoli di quarzo del Ticino e di fondenti più puri; tuttavia tale soluzione comportava dei rischi, poiché eliminava anche quei composti responsabili della stabilità chimica del vetro[267].

I vetrai veneziani utilizzavano le ceneri vegetali di *Salsola Kali* e *Salsola soda* importandole dal Mediterraneo orientale, inizialmente dall'Egitto (*alumen album de Alexandria*), poi dalla Siria, da cui il termine *cenere di Soria,* molto più pregiata rispetto alla precedente, e dal XVI secolo anche dalla Spagna[268] ; in alternativa, la Repubblica di Venezia consentì ai vetrai di utilizzare in modiche quantità un altro tipo di fondente, oltre all'*allume catino*, chiamato *grepola,* termine dialettale che indica il deposito bruno scuro che si forma lungo le pareti all'interno delle botti di vino: tramite calcinazione e trattamento di purificazione, questo materiale si trasforma in carbonato di potassio quasi puro e aveva la capacità di conferire brillantezza al vetro[269].

---

[263] Fuga, 2010, pp. 17-21.

[264] Moretti, Toninato, 2001, pp. 17-18.

[265] Ibidem.

[266] Ibidem.

[267] Ibidem.

[268] Verità, 2014, pp. 53-68.

[269] Zecchin, 1987, p. 14.

Per garantire la durabilità del vetro nei confronti dell'azione dell'acqua, è necessario introdurre componenti stabilizzanti, come l'allumina e gli ossidi di calcio e magnesio. In assenza di tali elementi, il materiale risulta chimicamente instabile e può andare incontro a fenomeni di opacizzazione e deterioramento, dovuti dall'efflorescenza di sali in superficie (il vetro "sputa sale"), che avviano processi di degrado irreversibili[270]. Durante il Rinascimento, lo stabilizzante veniva aggiunto inconsapevolmente, poiché era già presente nelle materie prime come impurità[271].

Tra gli ingredienti, possiamo citare anche arsenico e nitrato, i quali permettevano la fuoriuscita di bolle d'aria dal materiale fuso[272] e infine, i coloranti, ossidi metallici che venivano aggiunti alla miscela vetrosa per creare una vasta gamma di tonalità: il manganese per il viola e il nero, ferro per il verde, l'azzurro e il nero, cobalto per il blu, rame per il rosso e il rosa chiaro, argento per il giallo-bruno. La colorazione del vetro permetteva inoltre di produrre vetri colorati ad imitazione delle pietre preziose come si evince dal ricettario di Antonio Neri; i colori maggiormente usati sono: blu (zaffiro, lapislazzuli, acquamarina, turchese), giallo (ambra, topazio), verde (smeraldo, crisoprasio), rosso rubino (rubino, corniola, corallo, granato balascio), porpora (ametista), incolore (cristallo di rocca)[273].

2.2.2. La fusione del vetro

Prima di analizzare i prodotti ottenuti dalla lavorazione a caldo, è opportuno illustrare come erano realizzati e come funzionavano i forni.

A Murano erano in uso due tipologie di forno. Il primo, articolato su due livelli, era noto come *calchera*: si trattava di un forno a riverbero a una camera, progettato in modo che la volta riflettesse il calore delle fiamme verso il piano di cottura[274]. Il combustibile, prevalentemente legna fino al XIX secolo, veniva introdotto nella parte

---

[270] Moretti, Moretti, 1999, pp. 35.

[271] Fuga, 2010, pp. 17-21.

[272] Moretti, Moretti, 1999, pp. 35.

[273] Neri, 1612, pp. 97-105; Verità, 2014, pp. 53-68.

[274] Ferrari et all (a cura di), *Glossario del vetro* (PDF).

inferiore, mentre il piano superiore era destinato alla prima fusione delle materie silicee, costituite da sabbie o ciottoli frantumati, alle quali veniva aggiunto un fondente per ridurre la temperatura di fusione[275]. In questo modo si otteneva la *fritta*[276], un semilavorato ottenuto sottoponendo la miscela vetrificabile a una prolungata permanenza nella *calchera*, a temperature inferiori a quelle di fusione (calcificazione), generalmente comprese tra i 700-800 °C. Questo procedimento preliminare serviva principalmente a far reagire la silice con i fondenti trasformandola in silicati alcalini più facilmente fusibili. Al tempo stesso consentiva l'eliminazione dell'anidride carbonica prodotta dalla decomposizione dei carbonati prima della formazione del vetro, migliorando così il processo di affinaggio. Nel caso di impiego delle ceneri vegetali, esso serviva anche a completare la combustione dei residui carboniosi che avrebbero compromesso la colorazione del vetro[277]. Una volta raffreddata, la *fritta*, integrata con ulteriori componenti come i rottami, veniva trasferita nei crogioli di un secondo forno, dove aveva luogo la fusione vera e propria ad alte temperature (circa 1100 °C)[278]. Questo secondo forno era caratterizzato da pianta circolare, in cui si trovavano tre livelli sovrapposti. Il ripiano inferiore era adibito al combustibile, che riscaldava il ripiano sovrastante in modo da poter fondere il vetro all'interno dei crogioli; infine il terzo ripiano veniva utilizzato per poter collocare i prodotti finiti per poterli portare a temperatura ambiente in modo progressivo, evitando possibili rotture del vetro causate dal brusco raffreddamento[279] (fig. 17).

La fusione del vetro poteva durare dalle 12 ore a diversi giorni e i vetrai dovevano affrontare diversi inconvenienti: i sali insolubili come solfati e cloruri di sodio contenuti nella cenere vegetale non erano in grado di reagire chimicamente con la silice e se non venivano rimossi producevano delle goccioline di sale che rendono il vetro

---

[275] Minini, 1998, p. 3.

[276] "Più tardi essa – la "massa vitrea" – avrà un nome proprio, "*fritta"*, che apparirà in una sentenza pronunciata dal podestà il 14 maggio 1347. […]. Il termine, portato per l'Europa dai muranesi, è entrato praticamente nel linguaggio dei vetrai di tutto il mondo, come "frit" in inglese, "fritte" in francese, "frita" in iberico, "Fritte' in tedesco"; Zecchin, 1990, p. 175.

[277] Ferrari et all (a cura di), *Glossario del vetro* (PDF).

[278] Ibidem.

[279] Minini, 1998, p. 3; cfr. Fuga, 2010, pp. 17-21.

opaco[280]. Per ottenere una maggiore trasparenza, a Venezia il vetro fuso veniva immerso in acqua e successivamente rifuso, mentre i sali che galleggiavano sul vetro liquido venivano rimossi tramite schiumatura[281].

2.2.3 Tecniche di lavorazione del vetro

Il vetro fuso poteva essere modellato mediante la tecnica della soffiatura, sia libera sia a stampo. Come riferisce Sternini, il materiale vitreo veniva raccolto all'estremità della canna da soffio, un tubo di ferro lungo e sottile, e soffiato fino a formare un bolo. Quest'ultimo, dopo essere stato rullato (marmorizzare) su una superficie piana (lastra in metallo detta bronzino) e modellato con appositi strumenti, veniva ulteriormente scaldato, soffiato e manipolato fino al raggiungimento della forma desiderata. Una volta completata questa fase, l'oggetto veniva staccato dalla canna da soffio e fissato al pontello, una barra di ferro lunga circa un metro, per le operazioni di rifinitura e decorazioni a caldo. Per conferire all'oggetto forme diverse, il vetro veniva soffiato all'interno di stampi di ferro, bronzo o legno bagnato. Così facendo il bolo si modella dilatandosi, prendendo la forma delle pareti interne degli stampi[282].

Come riferisce Luigi Zecchin, colui che faceva funzionare i forni aveva il nome di *stizadòr* e alcuni attrezzi del vetraio sono rappresentati in un'incisione contenuta nell'edizione latina dell'*Arte Vetraria* di Antonio Neri (fig. 18). Tra le tecniche più antiche sviluppate dai vetrai muranesi nel corso del XV secolo rientra la cosiddetta *meza stampaura*, procedimento che permetteva la realizzazione di manufatti soffiati caratterizzati da pareti scandite da robuste nervature. Probabilmente questa tecnica è stata perfezionata dai muranesi sulla base dell'osservazione delle ciotole costolate di produzione antica provenienti da Altino, le quali venivano modellate a caldo, senza soffiatura, dove le nervature venivano pressate sul disco vitreo utilizzando uno stampo rettilineo[283]. Al contrario, nella *meza stampaura* veneziana, le costolature

---

[280] Verità, 2014, pp. 53-68.

[281] Ibidem.

[282] Sternini, 1995, pp. 109-110; cfr. Fuga, 2010, pp. 17-21.

[283] Mentasti, 2019, p. 333.

risultano particolarmente pronunciate e aggettanti, distinguendosi nettamente da quelle ottenute mediante la soffiatura a stampo tradizionale[284]. La procedura consisteva nell'applicazione di un ulteriore strato di vetro sul fondo di un bolo già parzialmente soffiato e ancora fissato alla canna. Il manufatto così ottenuto veniva quindi sottoposto a una nuova soffiatura mediante l'inserimento in uno stampo costolato aperto. Il risultato era un oggetto vitreo caratterizzato da pareti superiori sottili, mentre la porzione inferiore, più spessa, presentava una decorazione a nervature di profondità variabile, capace di conferire all'insieme un effetto formale particolarmente elegante[285].

Accanto alle diverse tecniche di lavorazione a caldo, che consentivano di modellare il vetro in una vasta gamma di forme e soluzioni decorative, un ruolo centrale nella produzione muranese fu assunto dallo sviluppo del cristallo. Fino alla prima metà del XV secolo il vetro veneziano incolore si distingueva in vetro comune e *Vitrum Blanchum*. Con probabilità possiamo affermare che la differenza tra i due derivasse dalla colorazione: verde-azzurrognolo il primo, decolorato il secondo (grigio)[286].

Intorno alla metà del XV secolo, verso il 1450, Angelo Barovier[287], sostenuto dal Doge Francesco Foscari:

> Aveva aperto nuovi orizzonti alla tecnica delle composizioni vetrarie, utilizzando le indicazioni fornite dalla scienza; aveva contribuito ad una nuova affermazione del vetro nel mondo, portando fuori dalla sua isola l'eco di un'attività che stava ridondando ai prodotti vetrari il prestigio da essi goduto nella romanità; aveva dato inizio al Rinascimento dell'arte vetraria […], aveva inventato il 'cristallino' infatti[288].

Il termine cristallo non indica un comune vetro decolorato mediante biossido di manganese, bensì un vetro caratterizzato da elevate qualità compositive e da un

---

[284] Ivi, p. 332.

[285] Fuga, 2010, pp. 17-21.

[286] Verità, 2014, pp. 53-68.

[287] Che Vincenzo Lazari descrive come titolare di "una riputata fornace all'insegna dell'angiolo, dove lavorava recipienti e finestre", apprese dal maestro don Paolo Godi da Pergola numerose tecniche, che in seguito perfezionò, ideando "parecchie invenzioni per dare al vetro ogn'immaginabile colore"; Zecchin, 1989, pp. 199-203.

[288] Zecchin, 1989, p. 202.

notevole grado di trasparenza e omogeneità da poter essere paragonato al quarzo[289]. La svolta arrivò quando Angelo, grazie alle lezioni del filosofo Paolo della Pergola, comprese che, oltre all'uso di ciottoli del Ticino, anche la cenere vegetale doveva essere purificata; in questo modo si otteneva la *liscia,* tramite un procedimento di lisciviazione delle ceneri, che portava alla produzione del cosiddetto *sale di vetro*, o *sale di cristallo*[290]. Riguardo al procedimento per la lisciviazione (dissoluzione, filtrazione, concentrazione e precipitazione), ogni ricettario ha delle piccole varianti: le indicazioni che ci fornisce Antonio Neri sono molto precise sia per i materiali da impiegare, sia per l'apparecchiatura (indica fornelli simili a quelli usati dai tintori), sia per il giusto metodo da seguire[291].

La purificazione però, come spiegato in precedenza, eliminava non solo le impurità e i coloranti, ma anche calcio e magnesio, compromettendo la stabilità del vetro, che risultava soggetto a rapida alterazione. Il buon stato di conservazione dei vetri di lusso veneziani rinascimentali suggerisce che i vetrai muranesi risolsero il problema reintegrando tali elementi tramite l'aggiunta di *fritta* di V*itrum Blanchum*, probabilmente fusa in parti uguali con quella di cristallo, ottenendo così un vetro più stabile e di qualità superiore[292].

Il *sale di cristallo* veniva anche usato come ingrediente base per la produzione del lattimo, del vetro calcedonio, degli smalti e per la falsificazione delle gemme.

Il termine *attimum*[293] (lattimo) compare per la prima volta in un documento datato 1359 che attesta l'acquisto, da parte di Donnino di Guglielmo, di lastre di vetro a Venezia per realizzare i mosaici del Duomo di Orvieto[294] e si riferisce al vetro bianco e

---

[289] Verità, 2014, pp. 53-68.

[290] Moretti, Toninato, 2001, pp. 17-18; riguardo all'origine del processo di lisciviazione delle ceneri, Moretti e Toninato segnalano che in una pubblicazione (Wypyski, Richter, 1997) viene avanzata l'ipotesi che questo processo fosse in uso ben prima del XV secolo.

[291] Neri, 1612, pp. 1-3.

[292] Verità, 2014, pp. 53-68.

[293] Da non confondere con *latesin*: Zecchin ritiene che con *latesin* venisse indicato un vetro diverso, opaco ma lievemente azzurro; Moretti, Toninato, 2001, p. 32.

[294] Moretti, Toninato, 2001, pp. 32.

opaco[295]. In un primo momento, il lattimo veniva usato prevalentemente per realizzare tessere musive e smalti, ma introno alla metà del XV secolo esso venne usato come "vetro da soffiati, e in particolare da soffiati destinati alla decorazione a smalti e oro" e per imitare la porcellana cinese[296]. Per opacizzare il vetro a Murano si utilizzava la calce di piombo e stagno, preparata mescolando e cuocendo insieme una miscela, in rapporto 1:1 o 1:2, la quale veniva poi aggiunta al vetro incolore o colorato. Il piombo si solubilizzava durante la fusione, generando un vetro al piombo con microcristalli di cassiterite (SnO_2) incorporati. Altri opacizzanti noti sono antimonato di calcio, fosfato di calcio (cenere d'ossa) e arseniato di piombo[297].

Il lattimo venne usato per realizzare la filigrana, tecnica decorativa inventata dai Serena nel 1527 che prevede la preparazione di canne di vetro di cristallo (1 cm di diametro), i quali contengono all'interno fili intrecciati di vetro lattimo[298] . Tecniche sempre più complesse sono la filigrana a *reticello* e a *retortoli*[299]: se i fili di lattimo nelle bacchette sono incrociate è detta a *reticello* o "doppia" mentre, se sono ritorti (o a spirale) la filigrana è detta a *reortoli*[300].

Anche il calcedonio, messo a punto da Angelo Barovier, è una tecnica tutta veneziana[301]. Anche in questo caso i ricettari antichi ci propongono varie modalità di preparazione di questo vetro variegato a base rosa, caratterizzato da venature policrome, a imitazione di diaspro e agata naturali[302].

Infine, per concludere la panoramica sulle principali lavorazioni del vetro, va detto che gli oggetti soffiati più raffinati erano generalmente decorati con smalti e oro,

---

[295] Verità, 2014, pp. 41.

[296] Zecchin, 1989, p. 338.

[297] Verità, 2014, p. 41; Moretti, Toninato, 2001, pp. 32-38.

[298] Zecchin, 1989, pp. 181-182.

[299] Fuga, 2010, p. 20. Una tecnica tipica della tradizione vetraria veneziana è la filigrana a retortoli, per la quale, nel 1527, i vetrai Filippo e Bernardo Cattani, presto noti come Serena, richiesero il brevetto; Zecchin, 1986, pp. 181-182.

[300] Mentasti, 2019, p. 333; Informazioni tratte da *Le lavorazioni e i composti: glossario*, apparato didattico, Venezia, Museo del Vetro di Murano.

[301] Moretti, Toninato, 2001, pp. 42.

[302] Fuga, 2010, p. 20.

risultato di un lungo procedimento di assimilazione e rielaborazione di modelli proveniente sia dal mondo orientale sia quelli di epoca romana. In una prima fase, veniva eseguita la doratura con foglia d'oro, fatta aderire alla superficie del vetro per mezzo di una sostanza grassa, probabilmente olio siccativo o albume d'uovo[303], stesa con un pennello molto sottile; in alternativa alla foglia si poteva utilizzare la polvere d'oro, che veniva mescolata con polvere di vetro e olio[304]. Successivamente si eseguiva la decorazione con gli smalti, che si fissavano alla superficie esponendo la superficie smalta al calore del forno, e lasciare riposare l'oggetto nel terzo vano del forno in modo da riportarlo gradualmente alla temperatura ambientale[305].

2.3 *Muschieri* e *unguentari* a Venezia: usi, produzione e commercio durante il Rinascimento

In Italia l'introduzione dell'uso dei profumi, di provenienza orientale, avvenne con notevole ritardo, poiché tale pratica è stata a lungo interpretata come segno di decadimento morale e di "eccessiva raffinatezza" dei costumi. Durante il Medioevo infatti, a Venezia la Chiesa aveva proibito l'uso di profumi e cosmetici considerandoli peccaminosi, ma il divieto veniva largamente ignorato, dato che le consuetudini veneziane erano strettamente legate a modelli orientali[306]. Una delle prime testimonianze del profumo ci viene da San Pier Damiani, teologo e cronista medievale, il quale racconta che verso la fine dell'XI secolo la moglie bizantina del doge Domenico Selvo, figlia dell'imperatore di Costantinopoli, introdusse a Venezia una pratica connessa al lusso senza precedenti. La donna, circondata da sottili e splendidi ornamenti, visse sul trono sotto lo sguardo attento e sospettoso del popolo veneziano, che rimproverava alla moglie del doge un'"eccessiva raffinatezza"[307]. Le stanze in cui dimorava erano permeate di profumi, e ogni giorno Teodora si lavava con acque

[303] Nota di Fuga, 2010, p. 21.

[304] Fuga, 2010, p. 20.

[305] Ivi, p. 21.

[306] Caputo, 2024, p. 25.

[307] Davanzo Poli, de Buzzaccarini, 1996, p. 13

odorose, curando non solo il volto e le mani, ma l'intero corpo. Anche a tavola la sua raffinatezza era evidente: non toccava mai il cibo con le mani, ma lo faceva tagliare dagli eunuchi e lo portava alla bocca con una piccola forchetta d'oro, chiamata in veneziano *piron*, dal greco *peiron*, infilzare[308]. L'utilizzo di questi accessori non era solo una pratica estetica, ma costituiva un rituale sociale e culturale che presto si diffuse in tutta Italia.

L'avversione verso questa pratica però si mantenne viva nel corso dei secoli, come dimostrano le parole di Tommaso Garzoni nel suo *Piazza Universale di tutte le Professioni del mondo,* quando commenta negativamente l'abitudine maschile di profumarsi la camicia con acqua di rose o spendere così tanti soldi per dei guanti profumati[309], riferendosi esplicitamente alla nuova moda di fine Quattrocento di indossare guanti realizzati con concia odorosa a base di olio di gelsomino, di cedro, di ambra grigia, violetta o rosmarino[310].

Lo stretto rapporto culturale e commerciale con il mondo orientale e la Repubblica di Venezia si dimostrò fondamentale per l'affermazione di tutte le pratiche connesse al mondo della profumeria: come ho potuto verificare nel primo capitolo di questo elaborato, i numerosi trattati arabi, in cui si esponevano le tecniche di estrazione e distillazione, vennero tradotti e adattati dalla città lagunare per essere assimilati all'interno della società come pratiche di uso comune.

A Venezia nel XVI secolo, i produttori di acque profumate, oli aromatici, unguenti e saponi erano chiamati *muschieri e unguentari*, e la loro presenza in città era molto diffusa. Il Garzoni menziona queste due professioni distinguendo gli "*Speciari* ovvero *aromatari*" dai "Profumieri ovvero *unguentarii*" (di cui facevano parte anche i *guantai*)[311]. I primi erano artigiani e mercanti esperti nella lavorazione e vendita di spezie, erbe aromatiche, resine e aromi rari, curandone la selezione, la conservazione e il mantenimento della qualità. La loro competenza comprendeva non solo il commercio,

---

[308] Davanzo Poli, de Buzzaccarini, 1996, p. 13; Molmenti, 1887, pp. 70-72; Caputo, 2024, p. 26.

[309] Garzoni, 1593, p.618-622; cfr Davanzo Poli, de Buzzaccarini, 1996, p. 14.

[310] Ivi, p. 13.

[311] Davanzo Poli, de Buzzaccarini, 1996, p. 13

ma anche la conoscenza delle proprietà delle sostanze e dei modi per combinarle e usarle, sia in cucina sia a scopi medicinali e per questo, il mestiere degli *speciari* era stimato e rispettato[312]. I secondi invece erano artigiani esperti nella preparazione di acque profumate, oli aromatici, unguenti, balsami e altre sostanze odorose destinate all'uso quotidiano e domestico. Tratteggiati da Garzoni come maestri dell'arte della distillazione e della scelta accurata degli ingredienti, essi utilizzavano spezie, erbe e aromi rari per creare prodotti gradevoli sia al gusto olfattivo sia al benessere del corpo e dello spirito. La loro competenza non si limitava alla semplice vendita: era necessaria la conoscenza delle piante, delle resine e delle tecniche di fissaggio degli aromi. I profumieri godevano di stima e prestigio nelle piazze e nelle corti, poiché i loro prodotti servivano a ornare la persona, purificare l'ambiente e, talvolta, ad alleviare piccoli disturbi[313].

Come riferisce Vanessa Caputo, nel 1568 Venezia poteva vantare ben 24 botteghe di *muschieri*, concentrate nel cuore pulsante della città, ovvero Rialto e San Marco[314]. Una delle botteghe più rinomate era "Al Giglio" che nel 1574 rifornì il re Enrico III di Francia di grandi quantità di spezie e profumi[315]. Grazie ad un inventario redatto nel 1564 scopriamo che all'interno erano conservati 580 grammi di ambra, un chilo e mezzo di zibetto, più di cento chili di benzoino, muschio, acqua di cedro, di rose, e contenitori di tutti i tipi[316].

Poiché le botteghe di *muschieri* e *unguentari* erano largamente diffuse, soprattutto nei grandi centri urbani, la pratica del profumarsi si affermò ben presto non solo nelle corti rinascimentali ma anche tra le classi di livello medio e basso: la scarsa cura dell'igiene personale favorì la diffusione di odori sgradevoli, che si cercava di attenuare mediante l'uso di profumi intensi. A questa crescente attenzione per gli aromi e la cura del corpo, si accompagnò la diffusione di trattati e libri di *Secreti*, opere che

---

312 Garzoni, 1593, pp. 661-666.

313 Ivi, pp. 618-622.

314 Caputo, 2024, p. 54.

315 Ivi, p. 41.

316 Ivi, p. 55-56.

raccoglievano consigli e ricette, al confine tra fantasia e scienza, riguardanti sia la salute sia la cura del corpo[317]. Esempi di questi trattati, stampati a Venezia nel corso del Cinquecento, sono *I Secreti Nuovamente Posti in Luce* di Don Alessio Piemontese, il quale propone rimedi per "sanare i putti dal male della luna" causato dalla presenza di "un verme a due teste" nel corpo dei bambini, attraverso l'applicazione di pomate e miscele a base di essenze odorose[318]; ricette di *dentifrizi* ed essenze profumate vengono diffuse da Castor Durante in *Tesoro della Sanità e prolungar la vita e si tratta della natura dei cibi, e de' Rimedi de'nocumenti loro[319];* sempre a Venezia, Eustacchio Celebrino indica vari unguenti o acque profumate per "mantenir la faccia bella" o, "per onger le mani e farle bellissime"[320]. Un altro testo che ebbe notevole fortuna a Venezia fu il trattato scritto da Giovanventura Rossetti intitolato *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria. A fare ogli, acque, paste, balle, moscardini, uccelletti, paternostri, e tutta l'arte intiera, come si ricerca così ne la città di Napoli del Reame, come in Roma, e quivi in la città di Vinegia nuovamente impressi,* che uscì a Venezia nel 1555. Questo testo contiene più di 300 ricette per profumi e cosmetici a base di ingredienti di origine animale e vegetale (muschio, zibetto, ambra, rose di Damasco, gelsomini)[321]

La posizione strategica della Repubblica della Serenissima all'interno delle *mude* commerciali mediterranee e orientali costituì un elemento determinante in grado di fungere da snodo fondamentale per l'importazione di materie prime rare e costose, indispensabili per l'arte profumatoria: muschio, ambra grigia, zibetto, sandalo, cannella, chiodi di garofano, benzoino, mirra e numerose altre sostanze aromatiche provenienti dal Levante, dall'Asia e dall'Africa.

Con la circolazione dei profumi si diffuse in tutta Europa un interesse mirato per i recipienti destinati alla loro conservazione e alle pratiche d'uso. I profumi solidi, come l'ambra grigia venivano commerciati e conservati all'interno di piccole scatole, chiamate bossoli o bossoletti, inizialmente realizzate in legno di bosso e

---

317 Grando, 1985, p. 10.

318 Ibidem.

319 Durante da Gualdo, 1588, 4-8.

320 Celebrino, 1551, 2-4.

321 Caputo, 2024, pp. 45-46;

successivamente anche in cristallo, pietre dure, vetro e metalli preziosi[322]. Divenne comune indossare *paternostri e pomander*, piccoli ciondoli appesi al collo o alla cintura, dai quali si sprigionava l'aroma delle essenze: un gesto che, nel contesto aristocratico, sottolineava raffinatezza di gusto e ostentazione di galanteria dei nobili, come viene mostrato nei ritratti della *Piccola Clarissa Strozzi* e della *Bella* di Tiziano.

Il profumo, oltre a suscitare piacere e a mascherare i cattivi odori, veniva considerato uno strumento di pulizia e purificazione: polvere di violette veniva sparsa sulle superfici da toeletta o sui tavoli da pranzo, mentre bruciaprofumi diffondevano vapori aromatici nelle stanze, contribuendo a rendere più sopportabile l'aria spesso stagnante e maleodorante.

Proprio a causa della scarsa igiene e dell'avvento delle pestilenze che colpì l'Europa, il profumo venne impiegato anche come strumento di protezione. I medici della peste indossavano una maschera a forma di becco di uccello, inventata da Charles Lorne, medico alla corte di Luigi XIII, all'interno della quale veniva collocata la *teriaca*, un composto di erbe aromatiche e altri ingredienti come la mirra, cannella e polvere di carne di vipera; secondo il luminare l'aria infetta che entrava all'interno di due fori veniva purificata proprio dalla presenza di questa miscela di erbe prima di arrivare alle narici e ai polmoni dei dottori[323].

Così Venezia si impose come fulcro dell'arte profumatoria, da cui le pratiche e i prodotti aromatici si espansero rapidamente nelle corti più influenti d'Italia e d'Europa. Figure emblematiche come Isabella d'Este e Caterina de' Medici trasformarono il profumo in un vero e proprio simbolo di raffinatezza e di *status* sociale, conferendo alle essenze un valore culturale e identitario, oltre che estetico.

Tuttavia, con la scoperta del Nuovo Mondo e l'apertura di nuove rotte commerciali verso l'India, il primato veneziano nel commercio delle materie prime aromatiche iniziò a declinare, modificando l'equilibrio dei centri produttivi e segnando una nuova fase nella storia europea della profumeria.

---

[322] Grando, 1985, p. 14.

[323] Caputo, 2024, pp. 37-38.

Capitolo 3
Le boccette rinascimentali muranesi: confronti

3.1 La Collezione Storp e le boccette muranesi esposte

La Collezione Storp nasce nel 1911 contestualmente alla fondazione dell'azienda profumiera Drom da parte di Bruno e Dora Storp, appassionati da sempre di profumi e flaconi. Gli Storp iniziarono a raccogliere e collezionare contenitori di essenze provenienti da paesi e periodi storici diversi, attività che venne presa in carico dalla figlia Ursula Storp dal 1967, che ampliò e curò personalmente la collezione dei genitori e poi seguita dagli eredi, Ferdinand e Andreas Storp. Oggi la raccolta vanta più di 3000 flaconi provenienti da un arco temporale di 6000 anni, i quali ci offrono l'opportunità di ripercorrere la storia del profumo, dall'antico Egitto fini ai giorni nostri, e con essa la storia del suo contenitore, parte tangibile e testimonianza materiale che ci perviene dopo l'evaporazione dell'essenza al suo interno[324].

Attraverso la mostra *Viaggio nella Storia del profumo. Collezione Storp,* presentata all'interno di Palazzo Mocenigo a Venezia, abbiamo avuto l'opportunità unica di conoscere e osservare da vicino la varietà di materiali, di forme e stili che si sono avvicendati a seconda dell'epoca e dell'origine geografica di questi piccoli oggetti che hanno accompagnato la figura umana nel corso dei secoli. Come ho potuto costatare nei capitoli precedenti, il profumo ha svolto un ruolo fondamentale non solo come cosmetico e oggetto che sostiene la moda, ma anche come sostanza purificatoria, rituale e medica, che ha radici antiche e profonde nel tessuto culturale delle diverse civiltà.

La mostra non coinvolge solo l'olfatto, ma anche la vista: ogni oggetto è un *unicum*, realizzato con minuzia e perizia da artigiani che hanno cercato di lasciare una testimonianza di identità culturale e di saperi, in cui estetica, funzione e simbolismo si intrecciano.

Attraversando i corridoi di questa mostra, ho cercato di immaginare questi oggetti nelle mani dei loro proprietari originari: portati al collo, fissati alla cintura o esibiti come veri e propri gioielli, e, al contempo, di figurarmi quale fosse il loro

[324] *Viaggio nella storia del profumo* 2025, p. 19.

contenuto e quale essenza venisse da essi sprigionata. Purtroppo, però, non ci è pervenuto il contenuto originario di questi oggetti, e le essenze che essi custodivano restano oggi affidate all'immaginazione e alla ricostruzione storica, grazie all'aiuto di Givaudan che ha ricreato sette fragranze basate su ricette provenienti da antichi trattati dei *Secreti*.

L'obiettivo di questo capitolo è studiare e analizzare le due boccette in vetro realizzare a Murano nel corso del Rinascimento e del primo periodo Barocco, esposte alla mostra, focalizzando l'attenzione sul flacone a forma di conchiglia, presenti nella Collezione Storp. Come abbiamo potuto osservare, Venezia si pone come il principale centro, in area mediterranea nel corso del primo Rinascimento, per la realizzazione di manufatti vitrei, grazie ad un serrato controllo da parte della Repubblica di Venezia e alla maestria dei vetrai muranesi che furono in grado di elevare l'arte mediante l'adozione di nuove tecniche e lo sviluppo di conoscenze elaborate dalle civiltà precedenti. I due piccoli scrigni presenti nella collezione rappresentano una testimonianza significativa di questa abilità, mostrando come la perizia dei vetrai muranesi non fosse soltanto frutto di talento individuale, ma il risultato di un costante perfezionamento tecnico e artistico tramandato nel tempo.

Grazie alle innovative tecniche sviluppate a Venezia, come il cristallo, il lattimo, la filigrana, il calcedonio e l'avventurina, gli artigiani veneziani diedero vita a una vera e propria rivoluzione nell'arte del vetro. Queste innovazioni permisero la realizzazione di ampolle e flaconi di forme e stili sempre più vari, capaci di soddisfare le sofisticate esigenze del patriziato veneziano. Le boccette da profumo del tardo Medioevo e del Rinascimento rappresentano così, non solo un simbolo di lusso, ma anche la testimonianza concreta della continua evoluzione delle tecniche artigianali: i profumi solidi venivano custoditi nei pomander, mentre i profumi liquidi erano contenuti in flaconi raffinati, da portare sempre con se e da sfoggiare nei momenti più opportuni.

Il *design* di questi contenitori conobbe una stagione di grande sperimentazione stilistica tra il XVII e il XVIII secolo, influenzato dai profondi cambiamenti tecnici e culturali della profumeria dell'epoca: in Europa infatti si diffusero sul larga scala i

profumi freschi[325]. Le migliorate condizioni di igiene e il piacere dell'aria fresca e pulita portarono all'abbandono delle pesanti e pungenti fragranze a base animale e al preferire quelle a base vegetale, fresche e leggere che sfruttavano i fiori come la rosa, la violetta e la fresia e frutti come la pesca e la fragola, da usare sui polsi e lobi delle orecchie, e per profumare fazzoletti e guanti[326]. In Europa tornò in auge, a imitazione del mondo arabo, l'aspersione di acqua di rose da parte dei paggi. Tale essenza divenne la fragranza preferita per il pubblico sia maschile che femminile, non solo per la sua gradevolezza, ma anche perché la rosa esprimeva una simbologia intrinseca legata alla purezza, alla nobiltà e al sacro, così come abbiamo visto in precedenza, riflettendo perfettamente i valori ideali dell'epoca[327]. Queste essenze leggere e fresche vanno dunque immaginate come contenute nelle due boccette qui descritte.

3.2 Analisi formale e tecnica delle due boccette rinascimentali

3.2.1 Flacone da tavolo in vetro blu con motivo "a piuma" (inv. 4586)

La boccetta da essenze qui analizzata, datata XVII secolo, di manifattura muranese (fig. 19), presenta un corpo globulare a bulbo di forma ottagonale, leggermente schiacciato su due facce, realizzato in vetro blu cobalto. Il collo è corto e cilindrico, probabilmente accordato al corpo tramite una lieve strozzatura realizzata con la pinza, quando ancora il vetro era caldo. Esso è coperto da un tappo, realizzato separatamente e applicato successivamente, in argento, leggermente rastremato, che aggancia l'oggetto mediante quattro elementi a foglia. La scelta dell'argento, materiale prezioso ma discreto, essendo privo di decorazioni incise o sbalzate, suggerisce una funzione sia protettiva sia di valorizzazione dell'oggetto, contribuendo a sottolineare il carattere di manufatto di lusso senza interferire con la decorazione vitrea del flacone.

Si presume che il manufatto sia stato soffiato e lavorato a mano libera dato che il corpo globulare non è perfettamente simmetrico. Inoltre si ipotizza che la tecnica utilizzata per realizzarlo sia la rullatura al bronzino (nota nella tradizione veneziana

[325] Gandolfi, 1996, p. 37.

[326] Ibidem.

[327] Ibidem.

come *marmorizar*). Questa operazione, fondamentale nella soffiatura del vetro, consiste nel far rotolare il vetro fuso (*bolo*) ancora attaccato alla canna su una superficie piana e liscia, storicamente in marmo e oggi in metallo, chiamata appunto bronzino[328]. Lo scopo è quello di raffreddare la superficie esterna del vetro per renderla più gestibile, modellandola in modo simmetrico e compatto. Tale procedura permette inoltre di *tociar* la massa vitrea, ovvero incorporare elementi decorativi quali graniglie, smalti o canne di filigrana, che vengono fusi e integrati nel bolo proprio attraverso la pressione sulla piastra[329]. La superficie dell'oggetto è decorata da un fitto motivo a "piume" o Fenicio[330] realizzato con filamenti lattei di smalto, inseriti a caldo, "pettinati" e fusi durante la lavorazione del pezzo, andando a creare un effetto ritmico sulla pancia del recipiente utilizzando una punta metallica: in questo caso la decorazione presenta un pattern regolare.

Il motivo decorativo "a piuma" rappresenta una delle più antiche decorazioni estetiche dell'arte vetraria, le cui origini risalgono alle prime produzioni mesopotamiche ed egizie del I-II millennio a.C.[331]. Tale decorazione nasce come diretta evoluzione della tecnica di lavorazione su nucleo friabile[332]: l'applicazione di fili vitrei policromi, avvolti a spirale attorno al corpo del vaso e successivamente "pettinati" verso l'alto e verso il basso mediante uno stilo metallico o pettine, permetteva di ottenere disegni a festoni o a zig-zag di estrema regolarità. Questa tipologia di decorazione è molto antica e attestata

---

328 Si vedano i materiali audiovisivi in appendice di Zan, Lusiani, Tanghetti, 2023.

329 Si vedano i materiali audiovisivi in appendice di Zan, Lusiani, Tanghetti, 2023; Zecchin, 1956-57, pp. 255-270.

330 *Le lavorazioni e i composti: glossario*, apparato didattico, Venezia, Museo del Vetro di Murano.

331 Antonaras, 2017, pp. 24-36.

332 La tecnica della lavorazione su nucleo, detta anche lavorazione su anima, consiste nel modellare un recipiente utilizzando un'asta metallica alla cui estremità viene applicato un nucleo. Questo nucleo è formato da una miscela di materiali organici e inorganici che funge da supporto temporaneo per la forma del vaso. I passaggi precisi di questa procedura non sono ancora completamente chiariti e gli studiosi hanno proposto diverse ricostruzioni del processo. Secondo una delle ipotesi più accreditate, il nucleo viene ricoperto con uno strato di vetro ridotto in piccoli frammenti e mescolato con una minima quantità d'acqua. L'operazione viene ripetuta più volte, fino a raggiungere lo spessore desiderato delle pareti. Successivamente il nucleo viene avvicinato all'apertura della fornace, dove il materiale vitreo si fonde e aderisce alla superficie, permettendo la formazione del recipiente. Per la decorazione si applicano sottili filamenti di vetro di colore diverso rispetto al corpo del vaso. Questi fili vengono avvolti attorno alla superficie e poi trascinati verticalmente, verso l'alto e verso il basso, creando motivi ornamentali come festoni, linee a zigzag o disegni simili a piume; Antonaras, 2017, p. 25.

su un a*labastron* risalente alla seconda metà del I secolo a.C. di probabile derivazione Siro-palestinese[333] (fig. 20), il quale presenta fili di colore bianco "pettinati" a formare festoni e in un a*ryballos* di fine IV-inizio III secolo a.C. di produzione del Mediterraneo orientale o italiana (fig. 21)[334]. Un esempio significativo della continuità e dell'evoluzione delle tecniche decorative del vetro antico è rappresentato dalla ciotola con coperchio, decorata mediante la tecnica del filo modellato e pettinato, conservata al Metropolitan Museum of Art di New York[335] (fig. 22). Nella ciotola in esame, entrambe le parti del contenitore furono soffiate liberamente e modellate, per poi essere avvolte da un filo bianco opaco, successivamente modellato in modo uniforme sulla superficie[336]. La persistenza del motivo a "piuma" e la sua capacità di influenzare la produzione vetraria nei secoli successivi trova una conferma significativa nella vetraria islamica del XIII secolo. Un caso emblematico è rappresentato dall'irrigatore per profumi (fig. 23)[337], che testimonia un'affascinante evoluzione tecnica: in esso, l'effetto visivo originariamente ottenuto tramite la pettinatura dei fili vitrei a caldo, viene trasposto e reinterpretato attraverso la smaltatura. Sebbene la tecnica esecutiva sia radicalmente mutata, impreziosita in questo caso da finiture in oro, l'intento estetico rimane fedele ai modelli classici. Questo passaggio dimostra come il motivo piumato avesse ormai perso il suo legame esclusivo con la formatura su nucleo friabile, consolidandosi come un canone ornamentale autonomo e di prestigio, capace di adattarsi alle nuove invenzioni del mondo islamico[338].

Tornando al flacone presente in Collezione Storp, la superficie è ulteriormente impreziosita dalla presenza di sei borchie a lampone di vetro blu cobalto applicate a gruppi di tre, lungo i bordi dell'oggetto. Questi elementi decorativi prendono il nome di

---

333 J. Paul Getty Museum, *Alabastron*, https://www.getty.edu/art/collection/object/109646 (consultato l'8 marzo 2026); per maggiori informazioni consultare il catalogo di Antonaras, 2017, p. 62, n. 32.

334 Metropolitan Museum of Art, A*ryballos in vetro*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/245736 (consultato il 22 febbraio 2026).

335 Metropolitan Museum of Art, *Ciotola con coperchio*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447912 (consultato il 22 febbraio 2026).

336 Jenkins, 1986, p. 45, n.50.

337 Ivi, p. 37, n. 45.

338 Ibidem.

bugne o gocce di vetro applicate a caldo (*pronti*), realizzate mediante l'aggiunta di una piccola porzione di vetro fuso sulla superficie dell'oggetto in lavorazione, che viene successivamente modellata a stampo con motivi a fragola o lampone[339]. Si tratta di piccole applicazioni plastiche in rilievo, talvolta modellate a mano libera, talvolta impresse a stampo mediante delle matrici, sia a scopi ornamentali che funzionali. La presenza di ornamentazioni a rilievo è già attestata nella vetreria romana, come testimonia una coppa in vetro soffiato verde conservata al British Museum e proveniente da Linthes, in Francia, databile all'età romana, caratterizzata da tre file di grandi gocce applicate a caldo nei colori verde e marrone, che costituiscono il motivo ornamentale principale[340] (fig. 24).

L'uso delle gocce applicate è attestato nelle vetrerie della Germania renana già dal XIV secolo dove tali elementi, noti come *nuppen*, venivano applicati su bicchieri da bevuta privi di manico – i cosiddetti *Roemer* – con la funzione di migliorare la presa dell'oggetto[341] (fig. 25). Verità et al ipotizzano che l'origine di questi recipienti con gocce applicate sia di produzione orientale, risalente all'XI secolo e che sia stata tramandata verso aree occidentali dalla seconda metà del XIII secolo fino al XVI secolo[342]. Pur essendo già diffusa in antichità, la sistematizzazione di questa tecnica decorativa si svilupperà nella tradizione nord-europea tra il XV e il XVI secolo[343].

Dal punto di vista tecnico, le gocce potevano essere applicate a mano libera, lasciando cadere una piccola quantità di vetro fuso prelevato con la canna e successivamente lavorata con matrici metalliche concave di varie forme. Zecchin menziona alcuni documenti muranesi del 1572 e del 1598 in cui si parla di un vaso con

---

339 Barovier Mentasti, Tonini, 2029, pp. 1-13.

340 British Museum, *Recipiente in vetro*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1901-0413-3172 (consultato il 6 marzo 2025); Elena Gritti ci parla di una coppa in vetro verde sfumato, risalente alla metà del V secolo d.C. e rinvenuta in uno strato di riporto (US 227) all'interno della Cattedrale di S. Alessandro Martire, la quale è decorata con gocce vitree applicate di colore blu; Gritti, 2021, p. 172.

341 Henkes, Henderson, 1998, pp. 89-103; Rijksmuseum, *Roemer con quattro file di pronti a lampone*, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Roemer-with-four-rows-of-raspberry-prunts--6e0c93106d4f4435d947e1a60cb369c4 (consultato il 22 febbraio 2026).

342 Verità, Zecchin, Tesser, 2019, p. 87.

343 Henkes, Henderson, 1998, 89.

pronti dorati e di *pronti*, *meduse* e piccole matrici (*stampete*)[344], attestando la produzione anche a Venezia.

Dal punto di vista conservativo, l'oggetto qui in esame si presenta in buono stato. Il vetro presenta delle piccole variazioni tonali, caratteristica intrinseca alla produzione e attribuita alla tecnica e alla natura stessa dell'opera. La decorazione "a piume " risulta ben leggibile e strutturalmente integra, lo stesso equivale per le gocce a lampone, che sono conservate in sede e non presentano distacchi o rotture. Sono presenti delle piccole zone di ossidazione e piccoli graffi in prossimità del tappo in argento. Non sono presenti incisioni, marchi di fabbrica, o timbri che permettono di ricondurre l'oggetto ad una particolare vetreria.

Il flacone da tavolo era sicuramente destinato a contenere essenze profumate o acque odorose utilizzate per profumare l'ambiente o per l'applicazione durante momenti conviviali. Collocato sulla tavola o su arredi di rappresentanza, non svolgeva solo una funzione pratica di conservazione e distribuzione del profumo, ma assumeva anche un ruolo decorativo e simbolico. La presenza di tali oggetti nei contesti domestici aristocratici o borghesi rifletteva il gusto per il lusso e per la cura dell'igiene, oltre a testimoniare l'importanza attribuita alla dimensione sensoriale e alla rappresentazione dello *status* sociale.

Un flacone analogo[345], risalente al XVII–XVIII secolo e inserito all'interno delle collezioni dei Musei Civici di Venezia (fig. 26), documenta la persistenza di soluzioni formali e decorative condivise con l'esemplare della Collezione Storp: la struttura è costituita da un corpo ovaloide in vetro blu cobalto, schiacciato su due facce, con collo corto, incapsulato all'interno di un tappo in argento, apribile a cerniera. La decorazione superficiale ripropone una trama "a piume" realizzata mediante filetti lattei, che risulta più ritmata, con un pattern meno regolare rispetto al flacone Storp; la superficie, inoltre, è arricchita da due gocce vitree in vetro blu a forma di lampone,

---

[344] Barovier Mentasti, Tonini, 2019, pp. 1-13; cfr Zecchin, 1990, p.102 e 104. Per ulteriori informazioni consultare Zecchin, 2019, pp. 75-86.

[345] Archivio della Comunicazione - Musei Civici di Venezia, *Flacone da profumo*, https:// www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/OpereArte/14200/?WEB=MuseiVE (consultato il 10 febbraio 2026).

applicate al centro del corpo, e da due "cordonetti pinzettati" impostati lungo i fianchi del flacone, probabilmente sia decorativi che funzionali a facilitarne la presa. A differenza dell'esemplare della Collezione Storp, questo flacone presenta infine un piede a disco in vetro incolore, elemento che ne agevola l'appoggio. In questo caso ci vengono fornite le misure: 8 cm di altezza, 5,5 cm di larghezza e 2,8 cm di profondità.

Secondo il catalogo online dei Musei Civici Veneziani, l'oggetto è riferibile a manifattura veneziana o *façon de Venise*, definizione che riflette una produzione ispirata ai modelli e alle tecniche veneziane, che si sviluppò a partire dalla seconda metà del XVI secolo quando alcuni vetrai di Murano emigrarono da Venezia, aprirono vetrerie in tutta Europa (Spagna, Francia, Paesi Bassi, Inghilterra, Austria), e andarono a promuovere una produzione manifatturiera che imitava il vetro rinascimentale veneziano: stesse tecniche produttive, forme e stile venivano applicati sia nei prodotti veneziani che in quelli europei, mostrando un'affinità talvolta non riconoscibile[346]. Le prime attestazioni di questa produzione *à la façon de Venise* si registrano a Vienna (1486), a Lubiana (1526), a Hall e Innsbruck in Tirolo (rispettivamente 1534 e 11570), ad Anversa (1537), in Boemia (1557), ad Amsterdam (1597) e a Londra (seconda metà del XVI secolo)[347]. Grazie ad un progetto di ricerca avviato nel 2009 denominato *Cristallo*, è stata avviata una campagna diagnostica per cercare di comprendere analogie e differenze tra vetro rinascimentale veneziano e vetro *à la façon de Venise*[348]. Secondo i risultati ottenuti, le analisi, condotte su campioni autentici del Rinascimento veneziano, hanno confermato che i recipienti in vetro incolore sono realizzati utilizzando un materiale sodico-calcico-silicico, ottenuto da una miscela di silice e cenere di piante sodiche, in accordo con le ricette veneziane. L'elevata qualità del materiale è confermata dalla composizione uniforme e dai bassi tenori di ossidi di alluminio, titanio e ferro, segno dell'uso di silice pura. Sono stati individuati due principali gruppi compositivi, riconducibili a *vitrum blanchum* e cristallo, distinti principalmente per i tenori di calcio, magnesio e ferro. Nei campioni di *vitrum*

---

346 Verità, 2014, p. 62.

347 Verità, Biron, 2021, p. 158.

348 Biron, Verità, 2020, p. 58

blanchum è presente rottame di vetro incolore con tracce di piombo e stagno, mentre tali composti sono meno evidenti nel cristallo. Analoghi gruppi compositivi sono stati riscontrati nei recipienti in vetro blu, con variazioni dovute al riciclo di rottame contaminato e all'uso di cobalto come colorante. Per i vetri *façon de Venise* e le copie successive sono state rilevate molte somiglianze con i vetri e gli smalti autentici veneziani: anche qui il vetro dei recipienti e la base degli smalti sono di tipo silice-soda-calce, e coloranti e opacizzanti seguono schemi analoghi a quelli veneziani. Tuttavia, questi vetri mostrano contenuti leggermente più elevati di ossidi di alluminio, potassio e magnesio, probabilmente dovuti all'impiego di silice meno pura e di cenere sodica proveniente da regioni diverse da quelle levantine. È verosimile che tali materiali corrispondano all'uso della *barilla* spagnola o francese, introdotta a Venezia nella seconda metà del XVI secolo per vetri di minor pregio, e che queste ricette siano rimaste sostanzialmente invariate fino al XVIII–XIX secolo[349].

Questi risultati, ottenuti grazie ad analisi chimiche quantitative accurate, permettono di individuare analogie e discrepanze tra i manufatti e di fornire prove analitiche oggettive per distinguere gli esemplari originali dalle imitazioni contemporanee[350].

3.2.2 Flacone a forma di conchiglia in vetro lattimo (inv. 4679)

Il presente oggetto appare come un flacone in vetro soffiato e modellato a caldo, realizzato a Murano tra 1600-1700 mediante l'impiego di vetro e argento, caratterizzato da una morfologia fortemente plastica ed elaborata (fig. 27). Con un'altezza di 9 cm, la sua struttura risulta particolarmente originale: pur presentando una forma tondeggiante, l'oggetto è fortemente asimmetrico, con un corpo globulare in prossimità del collo che si restringe progressivamente fino a concludersi in un piccolo ricciolo ricurvo che si avviluppa in se stesso, richiamando la silhouette di una conchiglia o di animale marino. Dal corpo del flacone, si innalza un collo allungato e rastremato, arrotondato sul bordo, e coronato da un tappo in argento, realizzato

[349] Biron, Verità, 2020, pp. 57-69; Verità, Biron, 2021, pp. 157-196.

[350] Ibidem.

separatamente e applicato successivamente, inserito dentro al foro del collo. Il tappo ha una forma ovale, con una piccola cornice aggettante a forma di fiore, su cui si innesta una piccola pigna[351], due elementi che potrebbero suggerire da un lato la natura dell'essenza contenuta, dall'altro si potrebbe ipotizzare che la presenza della pigna sul tappo del flacone potrebbe richiamare la fornace muranese dei Dalla Pigna (o *de Pigna*), come documentato da Zecchin nel terzo volume di *Vetro e vetrai di Murano*. Lo storico ricostruisce le vicende di questa famiglia, di origini albanesi (spesso indicati nei documenti come *de Albania*), che giunse a Venezia nel XV secolo probabilmente in fuga dall'avanzata ottomana nei Balcani, come molte altre famiglie che contribuirono a rimpinguare la manodopera specializzata della Serenissima[352]. Il dettaglio più rilevante per la presente analisi è che la famiglia Dalla Pigna adottò la pigna come insegna della propria fornace: all'epoca, le fornaci non erano identificate unicamente dal cognome, ma anche da un simbolo visivo, il cosiddetto "segno". Zecchin sottolinea che il segno della pigna divenne il marchio distintivo della famiglia, tanto da sovrapporsi al cognome originario e diventare parte integrante della denominazione della stirpe[353]. La produzione della fornace, documentata nel periodo d'oro del vetro cristallino, era rinomata per la realizzazione di vetri di pregio e tra le figure emergenti dai documenti d'archivio, Zecchin cita Giovanni Dalla Pigna[354]. Pur senza poter stabilire con certezza un legame diretto tra il flacone in esame e la fornace, e senza informazioni disponibili sul fatto che quest'ultima fosse ancora attiva nel XVII secolo, la presenza della pigna sul tappo può suggerire un riferimento alla produzione di questa vetreria.

Il decoro sommitale potrebbe essere interpretato anche come un bocciolo chiuso, che nel contesto artistico e culturale del XVII secolo, assumeva spesso un valore simbolico oltre che decorativo, anche se è necessario procedere con cautela in assenza di fonti documentarie specifiche sui tappi di flaconi da profumo. Nella pittura e nelle nature morte dell'epoca, i fiori venivano frequentemente utilizzati per trasmettere

---

351 Savy, 2025, p. 192.

352 Zecchin, 1990, pp. 55-58.

353 Ibidem.

354 Ibidem.

concetti quali purezza, *Vanitas*, amore e virtù, con significati specifici attribuiti a ciascuna specie floreale. In questo quadro iconografico, non riuscendo a identificarne la tipologia, un fiore aperto poteva richiamare la pienezza della fioritura e la maturità, mentre un bocciolo chiuso poteva evocare giovinezza o riservatezza[355]. Pertanto, la presenza di un fiore aperto e di un bocciolo chiuso su un tappo potrebbe essere interpretata come un richiamo simbolico a fasi differenti di sviluppo o di maturazione, coerente con la tradizione visiva e allegorica del periodo. Va sottolineato, tuttavia, che queste interpretazioni restano ipotesi, in assenza di documentazione diretta sul loro significato all'interno della produzione dei flaconi. Inoltre la presenza dell'elemento floreale sul tappo potrebbe indicare anche la natura del contenuto, rimandando a fragranze di origine vegetale.

Tornando al flacone, esso è realizzato in vetro lattimo bianco, opaco, una tecnica sviluppata a Murano da Angelo Barovier, sul quale sono state applicate a caldo striature longitudinali e macchie policrome di paste vitree dai toni vivaci – blu, rosso, giallo, arancione e violetto – disposte in modo irregolare ma armonioso e che proseguono fino al collo seguendo un andamento verticale. In alcuni punti si osservano delle inclusioni di pagliuzze metalliche (oro e argento), che conferiscono all'oggetto preziosità e luminosità. È plausibile che gli smalti e le inclusioni metalliche siano stati impressi e fissati sulla superficie quando l'oggetto era ancora caldo, facendolo rullare sul bronzino.

A supporto del fatto che l'oggetto riprenda la forma di una conchiglia o di animale marino, lungo il margine inferiore corre una bordura dentellata, applicata successivamente e modellata a caldo in modo irregolare, che ricorda la cresta del guscio. Sul corpo sono presenti quattro *pronti* a lampone in lattimo bianco, tre posizionati lungo la fascia alta, disposti in modo concentrico, e uno alla base del ricciolo.

Dal punto di vista tecnico, l'oggetto dimostra un'elevata perizia nella lavorazione a caldo, nella modellazione plastica degli elementi decorativi e nell'inclusione controllata di colori e pagliuzze metalliche all'interno della massa vitrea.

---

[355] Caneva, 2005, pp. 85-128.

Lo stato di conservazione dell'oggetto appare complessivamente buono. La struttura vitrea non presenta fratture evidenti né lacune significative, e la superficie mantiene una buona leggibilità delle striature policrome e delle inclusioni dorate, che risultano ancora brillanti e ben integrate nella massa. Il ricciolo spiraliforme e le applicazioni plastiche in lattimo, quali gli stampi a lampone e la bordura dentellata inferiore, sembrano integre nella loro configurazione generale, senza sbeccature macroscopiche visibili dall'osservazione fotografica. Si rilevano soltanto lievi irregolarità superficiali e minute imperfezioni, verosimilmente riconducibili alla tecnica di lavorazione a caldo o a minimi fenomeni di usura dovuti alla movimentazione nel tempo. Nel complesso, l'oggetto si presenta in uno stato conservativo soddisfacente, che ne consente una piena lettura formale e decorativa.

Per quanto riguarda la funzione, l'oggetto qui descritto, così come il flacone precedente, è identificabile come un piccolo scrigno destinato a contenere essenze profumate o sostanze aromatiche. La presenza del tappo, accuratamente modellato e ben aderente al collo rastremato, suggerisce infatti la necessità di preservare il contenuto dall'evaporazione, caratteristica tipica dei recipienti destinati a liquidi volatili e preziosi. Le dimensioni contenute, la ricercatezza formale e la ricchezza decorativa, evidente nell'uso del vetro lattimo, nelle applicazioni plastiche e nelle inclusioni dorate, indicano inoltre una destinazione non meramente funzionale ma anche rappresentativa. Il flacone doveva dunque svolgere una duplice funzione: contenitore di essenze e oggetto di prestigio, espressione del gusto e dello *status* del proprietario, inserendosi nel più ampio ambito degli oggetti da toeletta e da camera diffusi tra le *élite* del XVII e XVIII secolo.

3.2.3. La simbologia della conchiglia

Per analizzare al meglio la simbologia della conchiglia è necessario considerare i concetti espressi da Mircea Eliade in *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, che nel quarto capitolo, descrive i significati intrinseci di questo elemento come rivelazioni della struttura stessa dell'universo. La conchiglia, secondo la

sua interpretazione fenomenologica, non è mai un oggetto neutro, ma porta con sé valori simbolici profondi che si manifestano su diversi livelli[356].

Il primo riguarda la coerenza del simbolismo acquatico, poiché la conchiglia trae il suo potere dalla sacralità delle Acque, considerate serbatoio di tutte le possibilità di esistenza e origine della vita. Essendo un prodotto delle acque, la conchiglia ne trattiene l'essenza vitale anche quando è lontana dal mare, e possederla equivale a portare con sé una porzione di questa riserva inesauribile di energia e vitalità. Il suo legame con la Luna, che secondo la credenza antica ne influenzava crescita e diminuzione, ne fa un operatore magico dei cicli di rigenerazione e trasformazione[357].

Un secondo nucleo concerne l'iconografia della "porta" e dell'utero. La forma stessa della conchiglia richiama visivamente la vulva, non come semplice accostamento erotico, ma come manifestazione di una simmetria cosmica. In questa prospettiva, la conchiglia rappresenta la porta attraverso cui la vita emerge dall'invisibile delle acque primordiali al visibile del mondo umano[358].

Il simbolismo funerario costituisce il terzo nucleo, evidenziando il ruolo della conchiglia nella morte come ritorno all'origine. All'interno delle tombe preistoriche, la conchiglia facilita una sorta di rinascita simbolica, riportando il defunto idealmente al grembo materno o cosmico e prestando la propria solidità per contrastare la decomposizione del corpo, permettendo così di superare la fragilità della condizione mortale. Infine, la perla, collocata al centro della conchiglia, rappresenta il livello più elevato del simbolismo. Nata dall'incontro tra Terra e Cielo, diventa immagine dell'anima o dell'Io nascosto all'interno del corpo e, secondo i testi gnostici citati da Eliade, la sua ricerca simboleggia la riscoperta dell'origine divina[359].

In sintesi, la conchiglia opera su tre livelli simultanei: sul piano cosmologico partecipa ai ritmi di Luna e acqua; su quello biologico favorisce fecondità, gravidanza e parto; su quello spirituale garantisce la sopravvivenza oltre la morte e la rinascita

---

356 Eliade, 2007, pp. 113-134.

357 Ibidem.

358 Ibidem.

359 Ibidem.

dell'anima. L'intuizione di Eliade è che l'uomo arcaico non si limita a "pensare" la conchiglia, ma vive attraverso di essa una realtà che va oltre il visibile, facendo sì che la vita umana non appaia come evento isolato, ma come parte di un flusso cosmico eterno[360].

A sostegno delle tesi di Mircea Eliade si può osservare come, fin dalle epoche più remote, le conchiglie abbiano esercitato un fascino particolare per la varietà delle forme e la ricchezza cromatica, caratteristiche che ne hanno favorito un impiego decorativo e simbolico già in età paleolitica. Esemplari raccolti circa 92.000 anni fa lungo le coste del Mediterraneo, provenienti da sepolture rinvenute in area palestinese, presentano perforazioni intenzionali che ne suggeriscono l'uso come pendagli o ornamenti personali. Un analogo utilizzo è attestato anche in Europa, dove sia gli ultimi Neanderthal sia l'*Homo sapiens sapiens* impiegavano conchiglie a fini estetici e simbolici, indicando una significativa attrazione verso questi oggetti naturali[361].

Durante il Paleolitico e il Mesolitico le conchiglie marine venivano trasformate in elementi di *parure*, spesso ricavate da grandi valve di forma circolare o di mezza luna, rinvenute anche in contesti lontani dalle coste. Ciò testimonia non solo l'esistenza di reti di scambio o di spostamenti su lunga distanza, ma anche il valore simbolico attribuito a tali manufatti, probabilmente utilizzati sia come amuleti e moneta di scambio ma anche come indicatori di status sociale. Accanto alla funzione ornamentale, le conchiglie erano adattate a usi pratici, come ami, cucchiai o contenitori per pigmenti e sostanze alimentari, come documentano i reperti provenienti dall'area di Marsiglia e dalla Grotta de la Madeleine. Alcuni murici mediterranei consentivano inoltre la produzione della porpora, tintura di straordinario pregio, mentre altri molluschi fornivano il bisso marino, impiegato per tessuti sottili e traslucidi; la carne di gasteropodi e bivalvi integrava infine l'alimentazione delle comunità costiere, evidenziando la molteplicità funzionale attribuita a questi organismi[362].

---

360 Eliade, 2007, pp. 113-134.

361 Borrello, 2005, pp. 19-42.

362 Ibidem.

L’ampiezza e la persistenza di tali impieghi suggeriscono che l’interesse dell’uomo preistorico per le conchiglie non fosse esclusivamente utilitario, ma radicato in una percezione simbolica profonda e duratura.

Tralasciando la pluralità dei significati che nel tempo si sono stratificati attorno a questo elemento naturale, l’attenzione può concentrarsi sul nesso tra la conchiglia e Afrodite, particolarmente pertinente in un contesto culturale in cui bellezza, seduzione e lusso costituivano valori centrali: un legame che, come si è visto, affonda le proprie radici in una tradizione simbolica di lunga durata.

In questo contesto, la conchiglia è quindi l'attributo principale di Venere perché illustra visivamente il mito della sua nascita dal mare. Essendo un elemento marino, essa non è un semplice decoro, ma diventa il veicolo attraverso cui sorge la dea, assumendo il valore simbolico di un grembo naturale capace di generare la vita. L’esempio più considerevole è presente nella *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (fig. 28): il pittore si concentra sull’esaltare non il bello fisico ma quello spirituale dove la nudità significa semplicità, purezza, e mancanza di ornamenti[363]. La natura è espressa tramite gli elementi naturali come acqua, aria e terra: simbolica è anche la conchiglia[364]. La grande valva aperta, su cui la dea approda alla riva, non è un semplice dettaglio naturalistico, ma un vero e proprio trono che la sostiene e la rivela al mondo: la forma concava richiama l’idea di grembo e di matrice, così come espresso da Eliade, mentre la superficie chiara richiama la purezza spirituale.

Se analizziamo, quindi, i significati simbolici appena descritti, nella produzione di boccette a forma di conchiglia, essi evocano un universo di raffinatezza e seduzione: la forma di elemento marino richiama la figura di Venere, trasformando il contenitore in un piccolo scrigno di bellezza e piacere. In questo modo, il flacone non è solo funzionale, ma diventa veicolo di valori estetici e culturali, suggerendo eleganza, femminilità e fertilità. Immaginando al suo interno un’acqua aromatizzata alla rosa, richiamata dal fiore e dal bocciolo che ornano il tappo, il flacone si completa

363 Argan et al, 2000, p. 91.

364 Ibidem.

simbolicamente: ogni elemento converge per evocare bellezza, delicatezza e sensualità, capace di trasmettere messaggi simbolici legati alla dea.

3.4 Tipologia e descrizione delle boccette a forma di conchiglia

3.4.1 Esempi antichi di boccette a forma di conchiglia

Per ampliare la riflessione sul tema, risulta opportuno considerare, nel quadro delle arti applicate, ulteriori tipologie di boccette a forma di conchiglia, esaminando una produzione che nel tempo ha conosciuto trasformazioni ed evoluzioni significative.

La produzione di flaconi a forma di conchiglia destinati a contenere profumi è attestata già in età antica, a partire dal VI secolo a.C., come dimostra l'*aryballos* in terracotta modellato a forma di conchiglia bivalve di produzione ionica (greco-orientale). L'esemplare, rinvenuto durante gli scavi della necropoli di Kamiros, è stato attribuito alla tomba di Papatislures IV, sulla base del diario redatto dall'archeologo Alfred Biliotti, nel corso delle campagne di scavo condotte tra il 1863 e il 1864, come riportato nella documentazione del British Museum[365] (fig. 29).

L'oggetto si configura come una piccola conchiglia bivalve chiusa, di estremo realismo, la cui superficie è ornata sia da piccole costolature in rilievo sia da una decorazione pittorica che riproduce in modo stilizzato le venature del guscio; da essa si sviluppa un collo corto e cilindrico con orlo leggermente estroflesso, che si sviluppa lateralmente rispetto all'asse principale del corpo, soluzione che consente la fuoriuscita controllata del contenuto, verosimilmente profumato.

Un'altro esempio di estremo realismo è rappresentato da un recipiente del periodo greco classico, datato VI secolo a.C., proveniente da Galaxidi (Corinto)[366]. In questo caso l'oggetto, descritto nella documentazione del British Museum, si presenta come un guscio in marmo, di 23 cm di lunghezza, che era destinato probabilmente a versare libagioni o, in alternativa, come porta-profumi. La morfologia riproduce accuratamente una conchiglia di tipo "ragno", caratterizzata da un andamento

---

[365] British Museum, *Vaso per profumo in forma di conchiglia,* https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1864-1007-1420(consultato il 22 febbraio 2026).

[366] British Museum, *Contenitore a forma di conchiglia*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1882-1009-7 (consultato il 22 febbraio 2026).

spiraliforme e da espansioni laterali aggettanti, denotando un forte realismo dell'oggetto. Significative sono le tracce di pigmento giallo e viola ancora visibili sulla superficie, che attestano come il manufatto doveva in origine presentare policromia (fig. 30).

Nel periodo romano la tipologia della boccetta per profumo a forma di conchiglia trova un'ulteriore e significativa elaborazione, soprattutto grazie alla diffusione della tecnica del vetro soffiato entro matrice. I tre esemplari considerati, tutti in vetro soffiato e modellati come conchiglia del tipo capasanta, presentano caratteristiche morfologiche ricorrenti: corpo emisferico con costolature radiali rese dalla matrice, collo cilindrico e ristretto, funzionale alla fuoriuscita controllata del contenuto, e anse a sezione circolare impostate ai lati del collo.

Il primo esemplare, in vetro incolore, si distingue per l'orlo semplice e arrotondato e per la presenza del segno del pontello sul fondo, elemento tecnico che testimonia il processo di lavorazione; le dimensioni contenute (diametro di 3,80 cm e altezza di 6,20 cm) ne confermano la destinazione a contenere essenze preziose[367] (fig. 31). Il secondo, in vetro blu intenso, presenta un orlo ripiegato e conserva solo una delle due anse originarie; le dimensioni leggermente maggiori (diametro 4,70 cm; altezza 7,20 cm) accentuano l'effetto plastico della forma[368] (fig. 32). Il terzo esemplare, in vetro blu cobalto e databile tra il 25 e il 100 d.C., rappresenta la variante di dimensioni più ampie (diametro 5,20 cm; altezza 8,50 cm) e mostra una configurazione analoga, con orlo ripiegato, collo cilindrico ristretto e doppia ansa integra[369] (fig. 33).

Questi manufatti attestano non solo la continuità iconografica della conchiglia in ambito romano, ma anche l'evoluzione tecnica e formale resa possibile dalla lavorazione a stampo del vetro, che consente una riproduzione seriale precisa delle nervature radiali e una resa più netta del profilo. La scelta cromatica, dal vetro incolore al blu profondo e al cobalto, contribuisce a valorizzare il gioco di trasparenze e riflessi,

---

[367] British Museum, *Flacone da profumo*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1872-0517-14 (consultato il 22 febbraio 2026).

[368] British Museum, *Flacone da profumo*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1878-1230-59 (consultato il 22 febbraio 2026).

[369] British Museum, *Flacone da profumo,* https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1869-0624-5 (consultato il 22 febbraio 2026).

amplificando la dimensione estetica di oggetti destinati a custodire sostanze aromatiche di pregio.

3.4.2 Esempi veneziani tardo-rinascimentali e seicenteschi

Dopo le attestazioni di età greca e romana, il tipo del flacone a forma di conchiglia riemerge nella produzione veneziana del XVI e XVII secolo. In un contesto come quello di Murano, dove la tradizione vetraria aveva ormai raggiunto un elevato grado di specializzazione tecnica, è plausibile che la conoscenza di esemplari antichi abbia fornito un riferimento per la ripresa della tipologia. Gli oggetti moderni, tuttavia, non si configurano come semplici riprese del modello classico, ma ne rielaborano lo stile attraverso le innovazioni tecniche e decorative, pienamente consolidate nella produzione muranese[370]. Come ricorda Rosa Barovier Mentasti, nella Venezia dell'età moderna, operavano artisti capaci di confrontarsi con il lessico dell'antico. Tra questi si annovera Giovanni da Udine, chiamato a decorare Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa a Venezia e lodato da Pietro Aretino per possedere "*gli spiriti de la facilitade antica"*, dopo essere stato coinvolto in progetti per soffiati vitrei destinati a essere realizzati a Murano. Tale "*facilitade*" si traduceva in un ideale di naturalezza controllata, affine alla *sprezzatura* teorizzata da Baldassare Castiglione che, nel corso del Seicento, avrebbe progressivamente ceduto a "esiti di virtuosismo manieristico"[371].

In tale quadro si inseriscono tre esemplari, oggi conservati in musei differenti, che, pur configurandosi come fiasche o vasi e non come piccoli contenitori da profumo, riprendono e rielaborano la tipologia dei porta-profumi di età romana precedentemente menzionati.

Il primo oggetto si configura come un vaso a forma di conchiglia, di manifattura veneziana del XVII secolo, in vetro color ambra soffiato in stampo, proveniente dal Chrysler Museum of Art[372] (fig. 34). Il corpo, a forma di capasanta, presenta una resa plastica evidente, accentuata dalle costolature, da cui si innalza il collo

[370] Barovier Mentasti, 2019, 331.

[371] Ivi, p. 329.

[372] Chrysler Museum of Art, *Vaso in vetro*, https://chrysler.emuseum.com/objects/28509/vase (consultato il 22 febbraio 2026).

cilindrico, alto circa 7 cm, terminante con un orlo svasato. A metà del collo corre una decorazione a nastro pizzicato, dalla quale dipartono due anse, decorate con filigrana, che si raccordano armoniosamente al corpo. Il piede, ampiamente svasato per garantire stabilità, è caratterizzato da un nodo modanato ottenuto a stampo. Di fattura molto simile sono gli altri due modelli, uno proveniente dal Toledo Museum of Art[373] e l'altro dal Metropolitan Museum of Art[374]. Anch'essi presentano il corpo a forma di capasanta realizzato in stampo, con bordo irregolare e costolature, collo e piede svasati e anse simmetriche, ma si distinguono per l'impiego delle tecniche "a retortoli*"* e "a reticello*"*. Come per l'esemplare del Chrysler Museum, anche in questi due casi le proporzioni sono maggiormente accentuate e gli oggetti vengono reinterpretati in chiave virtuosistica e monumentale, a differenza delle dimensioni e dello stile più contenuti dei modelli romani (fig. 35-36).

Un ulteriore flacone da profumo, conservato al Corning Museum of Glass, conferma la continuità della tipologia della boccetta della Collezione Storp, mostrando come i vetrai veneziani mantenessero forme consolidate, pur reinterpretandole con dettagli tecnici e decorativi sofisticati (fig. 37). A differenza dei vasi a forma di conchiglia descritti in precedenza, concepiti come oggetti destinati a contenere liquidi vari, questa boccetta è pensata per l'uso personale e per la conservazione di profumi. Databile tra il 1680 e il 1730, è realizzata in vetro incolore con leggero tono grigiastro, arricchito da inclusioni di vetro avventurina con pagliuzze di rame, paste vitree di tonalità viola, rosso e blu e piccole sezioni di canna millefiori di colore bianco, giallo e azzurro. La forma complessiva è piriforme e leggermente schiacciata, che termina con una punta arrotolata che conferisce all'oggetto un carattere dinamico. Il collo, cilindrico e leggermente svasato, termina con un orlo levigato a caldo, mentre ai lati sono applicati nastri pizzicati in vetro incolore che scandiscono verticalmente il corpo[375]. A mio giudizio, il flacone mostra un carattere eclettico, poiché cerca di combinare la forma a

[373] Toledo Museum of Art, *Fiasca a forma di conchiglia*, https://emuseum.toledomuseum.org/objects/58239/shellshaped-flask (consultato il 22 febbraio 2026).

[374] Metropolitan Museum of Art, *Vaso a forma di conchiglia*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460897 (consultato il 22 febbraio 2026).

[375] Corning Museum of Glass, Bottiglia a forma di conchiglia, https://glasscollection.cmog.org/objects/65516/scent-bottle (consultato il 22 febbraio 2026).

conchiglia con una varietà di elementi decorativi, tra cui paste vitree, murrine colorate e avventurina, oltre a nastri intagliati applicati ai lati, a testimonianza della capacità dei vetrai veneziani di integrare tecniche e materiali diversi in un unico oggetto.

3.5 Confronto con la boccetta del Metropolitan Museum of Art di New York e la produzione di Nevers (*façon de Venise*)

Durante le mie ricerche sui flaconi da profumo ispirati al motivo della conchiglia, mi sono imbattuta in un esemplare conservato nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art[376], che fa *pendant* con la boccetta presente nella collezione Storp, sia a livello formale sia per apparato decorativo (fig. 38). La differenza significativa risiede nella provenienza dei due oggetti: mentre l'esemplare della collezione Storp è di manifattura veneziana, quello del Metropolitan Museum è di produzione francese, proveniente delle fornaci di Nevers o Nivernais.

È particolarmente sorprendente rilevare come due boccette, pur provenendo da contesti geografici e culturali molto distanti tra loro, manifestino delle similitudini così vicine nelle caratteristiche formali e decorative. Questo fenomeno dimostra come i segreti di bottega dei maestri muranesi, pur gelosamente custoditi, si siano in realtà ramificati in tutta Europa, e allo stesso tempo, conoscenze tecniche, idee e gusti formali abbiano trovato terreno fertile anche in altri contesti culturali. Questa vicinanza formale e stilistica delle due boccette non deve essere considerata una coincidenza, ma riflette la circolazione internazionale di modelli artistici in tutta Europa, dove Venezia costituiva il punto di riferimento per l'arte vetraria, influenzando botteghe e corti con la sua tradizione e le sue innovazioni. In quell'epoca, motivi ornamentali, progetti e repertori decorativi si diffondevano attraverso scambi culturali e commerciali, favorendo l'adozione di forme apprezzate in contesti diversi. La conchiglia, inoltre, era un motivo particolarmente apprezzato per il suo valore simbolico e per la sua eleganza, il che spiega la ripresa della stessa tipologia formale in aree geograficamente differenti.

---

[376] Metropolitan Museum of Art, *Flacone da profumo*, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/187384 (consultato il 16 febbraio 2026).

3.5.1 La boccetta a forma di conchiglia del Metropolitan Museum of Art di New York

Il confronto tra la boccetta del Metropolitan Museum of Art e quella della Collezione Storp rivela una somiglianza tipologica molto stretta, ma al tempo stesso alcune lievi differenze morfologiche e stilistiche che meritano di essere analizzate con attenzione.

Entrambe le boccette adottano la medesima concezione strutturale: corpo globulare, realizzato in vetro lattimo, che si assottiglia gradualmente verso la base, risolta in una voluta spiraliforme che si avviluppa su se stessa; la superficie è in entrambi i casi animata da una decorazione policroma ottenuta mediante striature e chiazze di paste vitree colorate, incluse a caldo. La gamma cromatica è affine: blu intenso, rosso e tocchi giallo-aranciati, distribuiti in striature oblique che accentuano il movimento della forma. Anche la fascia dentellata lungo il margine inferiore, composta da una sequenza ritmica di piccole protuberanze, è un elemento condiviso e costituisce uno dei tratti distintivi della tipologia di flaconi a forma di conchiglia. Tuttavia nel flacone francese questo elemento appare più rigido e regolare rispetto a quello veneziano, dove le protuberanze sono modellate con maggiore libertà, probabilmente perché il primo è interamente realizzato a stampo, mentre il secondo, pur stampato, è stato rifinito manualmente. Analogamente, su entrambi gli esemplari compaiono *pronti* stampati a lampone in vetro lattimo bianco, disposti lateralmente sul corpo, che evocano concrezioni marine e rafforzano l'idea naturalistica: essi sono presenti in numero maggiore nel flacone nivernese, dove un quinto elemento è collocato all'apice della dentellatura.

Una differenza riguarda la resa del collo e il suo trattamento decorativo. Nell'esemplare del Metropolitan, il collo è relativamente più corto e bombato, quasi privo di elementi decorativi superficiali; risulta mancante il tappo.

Dall'osservazione fotografica dei due flaconi emergono differenze significative nella decorazione: nel flacone veneziano di Storp, il vetro lattimo risulta più brillante e lucido, in cui le striature policrome sembrano avere contrasti cromatici più intensi e definiti, con smalti maggiormente inglobati nel vetro. Nel flacone di Nevers, invece, le

striature appaiono più superficiali e meno inglobate in cui sono presenti delle imperfezioni causate da bolle d'aria, con un effetto complessivamente più opaco e meno luminoso del vetro lattimo. Questa divergenza è probabilmente legata al fatto che i vetrai altaresi di Nevers utilizzavano come fondente la soda di Alicante[377] (importata via acqua dalla Spagna) e impiegavano in abbondanza ossidi metallici, che, aggiunti al vetro come additivi, ne modificavano il colore e l'opacità[378]. Dalle analisi effettuate sui vetri bianchi opachi della vetreria di Orléans, fondata dal vetraio Bernardo Perrotto, è stato dimostrato che l'artigiano altarese, attivo a Nevers tra il 1666 e il 1668, utilizzò diversi tipi di opacizzanti, tra cui in prevalenza fosfato di calcio[379] (probabilmente proveniente da cenere d'ossa). Questo probabilmente comporta una diversa percezione visiva dell'aspetto del vetro lattimo delle due boccette: se in quello Storp risulta opalescente ad imitazione della porcellana cinese, nel secondo la resa complessiva risulta opaca, priva di brillantezza[380]. Anche a Murano si utilizzava il vetro lattimo opaco, il *latesin* (da non confondere con il *latimo*): Luigi Zecchin ritiene che con questo termine venisse indicato un vetro diverso, opaco ma lievemente azzurro[381]. Solitamente però gli opacizzanti utilizzati nella vetreria muranese erano altri: antimonio, biossido di stagno e arseniato di piombo[382]. Sebbene l'impiego di diverse tipologie di materie prime comporti variazioni nell'aspetto superficiale del vetro, sarebbe comunque opportuno, come abbiamo visto in precedenza, effettuare delle analisi chimiche quantitative accurate, che permettono di distinguere il vetro veneziano da quello *a la façon de Venise*.

Inoltre la percezione di minor brillantezza della superficie è confermata dall'assenza di inclusioni metalliche nel vetro lattimo della boccetta francese.

---

377 Moretti, Toninato, 2001, p. 19: Neri sostiene che è meglio il *polverino* o la *Rocchetta di Siria* che non la *cenere di Spagna*, in quanto questa "tira sempre all'azzurrigno", cioè colora il vetro di azzurro.

378 Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 17.

379 Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 24.

380 Ibidem.

381 Zecchin, 1989, p. 338; cfr Moretti, Toninato, 2001, p. 32: nel *Ricettario anonimo*, "A fare bianco *latesino*", prevedeva invece l'aggiunta di cenere d'ossa assieme alla calcina di piombo e stagno e quindi è probabile che l'aspetto finale sia diverso da quello del lattimo ottenuto solo da calcina di piombo e stagno

382 Moretti, Toninato, 2001, pp. 32-37.

Infine, lungo la bordura dentellata del flacone di Nevers è visibile la scritta, a livello superficiale, con il numero di inventario: dalla fotografia si possono ipotizzare i numeri 91.1.1499, corrispondenti al numero di inventario del Metropolitan Museum, dove il flacone è attualmente conservato.

Quello che sappiamo è che la boccetta di produzione nivernese è un lascito di Edward Chandler Moore, noto argentiere americano e collezionista di opere d'arte, che nel 1891, la donò al Metropolitan Museum of Art[383]. L'oggetto è stato successivamente esposto nella mostra *Small Wonders: The Scent Bottle Through History*, co-promossa da Steuben Glass[384] e dalla Fragrance Foundation, dal 26 gennaio al 20 febbraio 1983. La mostra presentava una selezione di 151 flaconi da profumo in vetro provenienti da diverse istituzioni museali e da collezioni private[385] e offriva una panoramica della storia del flacone da profumo e delle tecniche artigianali impiegate nella sua realizzazione, con esemplari provenienti da diversi periodi e aree della tradizione vetraria, dal 1500 a.C. agli anni Quaranta del Novecento. Dalla documentazione archivistica conservata presso il Corning Museum of Glass risulta che la mostra *Small Wonders: The Scent Bottle Through History* non fu accompagnata da un catalogo ufficiale. In particolare, tale informazione è esplicitamente indicata nel *Vertical file* dedicato all'esposizione, una raccolta archivistica che riunisce materiali documentari eterogenei relativi a specifici argomenti. La presenza di questa annotazione archivistica conferma quindi che, nonostante l'esistenza di documentazione promozionale e critica sull'esposizione, non venne realizzata alcuna pubblicazione catalografica ufficiale della mostra. Di conseguenza, risulta difficile approfondire la conoscenza del flacone

---

383 The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/187384 (consultato il 16 febbraio 2026).

384 La Steuben Glass Works fu fondata nel 1903 a Corning (New York) da Frederick Carder e da altri artigiani europei immigrati (cfr. *Steuben Glass: 1982–1983*, New York 1982, p. 4). Le informazioni qui riportate sono state ricavate dal *Report of Small Wonders: The Scent Bottle Through History* e dalla recensione di Paul Hollister dedicata alla mostra, materiali forniti dallo staff del Corning Museum of Glass.

385 Nel Report della mostra sono citati: Chrysler Museum, Cooper-Hewitt Museum, Corning Museum of Glass, Metropolitan Museum of Art, Newark Museum e Toledo Museum of Art; le collezioni private: A la Vieille Russie, N.Y., Antiques by Doreen, The Antique Porcelain Company, Dr. David W. Cannell, Compagnie des Cristalleries de Baccaret, Faces of Time, Mr. Charles Flynn, Leo Kaplan, Ltd, Mr. Oscar Kolin, Macklowe Gallery, Ltd, Dr. & Mrs. Leonard S. Rakow, St. Louise Crystal, rapresented by Jacques Jugeat, Inc., Mr. Thomas Stewart.

conservato al Metropolitan Museum of Art, così come chiarirne il legame con la produzione francese. L'unico riferimento utile emerge dal Report della mostra, che include un elenco di 26 oggetti tra cui compare la voce: "*Venice, 17th–18th century. Marbled glass, powdered gold, gilded cap, The Metropolitan Museum of Art; Bequest of Edward C. Moore, 1891"*. Tuttavia, non avendo riscontrato la presenza di polvere d'oro nella boccetta attraverso l'osservazione fotografica, è possibile escludere che tale descrizione si riferisca a questo esemplare. Inoltre, la voce menziona esplicitamente una produzione veneziana e non francese, informazione che costituisce un'ulteriore incongruenza rispetto all'oggetto considerato.

Per analizzare e comprendere la produzione vetraria nivernese, è necessario risalire alle sue origini e soffermarsi sul piccolo centro ligure di Altare, che sarà oggetto di analisi nel prossimo paragrafo.

3.5.2. Il centro vetrario di Altare e la produzione di Nevers.

"La storia dell'arte vetraria di Altare ha il suo cominciamento nella nebbia della fine del secolo decimoterzo ed in quella del principio del secolo decimoquarto": così Luigi Zecchin riprende le parole del canonico e bibliotecario Tommaso Torteroli, il quale nel 1865 iniziò a pubblicare la storia dell'arte vetraria di Altare, rimasta incompiuta per la sua improvvisa morte[386].

Zecchin rilevando una certa confusione nella datazione originaria della prima formazione del centro vetrario, ci riporta però una leggenda popolare secondo cui, prima dell'anno 1000, una comunità francese si era insediata sull'isolotto di Bergeggi. Si trattava di monaci dell'Ordine benedettino, provenienti dalla Provenza, dove l'arte vetraria era già ampiamente praticata. Essi rimasero colpiti dall'abbondanza di boscaglie e di legname lungo gli Appennini in quella zona, tanto da decidere di fondare vere e proprie fabbriche di vetro, sfruttando le risorse naturali disponibili, in particolare il legname, come combustibile.[387].

---

[386] Zecchin, 1989, p. 314.

[387] Ivi. p. 315; cfr Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 15.

Zecchin segnala inoltre la presenza di un documento conservato presso l'archivio del Museo del Vetro di Murano, databile alla fine del Settecento, in cui don Matteo Fanello osserva come in realtà l'arte vetraria fosse stata portata a Venezia proprio dagli Altaresi. Secondo il documento, nell'anno 1096, gli artigiani altaresi giunsero a Venezia insieme alle Nazioni Europee radunate per arruolarsi nella sacra armata contro gli infedeli Saraceni e Turchi, durante la Prima Crociata in Terra Santa. Da questa esperienza i veneziani appresero l'arte vetraria dagli Altaresi, fino a sviluppare una propria autonomia nella lavorazione del vetro. Tesi che si scontra con quella di Vincenzo Maria Coronelli, cosmografo della Repubblica di Venezia, che in uno degli *Isolari* aveva scritto come "gli abitanti di Altar sul Genovesato furono i secondi dopo i Muranesi ad intraprender quest'arte"[388].

Nel territorio di Altare i vetrai si erano consolidati in corporazioni organizzate, le cosiddette Università dell'arte vitrea, governate da un "Consolato dell'arte", secondo statuti che avevano preso forma già nel 1495[389]. La produzione locale si raffinò progressivamente grazie all'influenza delle tecniche muranesi, che permisero di elevare la qualità sia tecnica sia artistica dei manufatti. In questo contesto, gli artigiani altaresi iniziarono a muoversi verso nuove opportunità: le migrazioni degli operai, a differenza delle fughe clandestine dei vetrai veneziani in cerca di sfuggire alle leggi della Repubblica della Serenissima, erano infatti regolari e consentite dal Consolato secondo gli statuti locali[390].

Durante l'età dell'oro di Murano, le città europee più ricche ambivano a riprodurre l'eleganza e la raffinatezza dei vetri veneziani, apprezzati per l'eleganza delle forme e la qualità delle materie prime. Sebbene fosse estremamente difficile reperire maestranze muranesi, gli artigiani di Altare, già esperti e profondamente istruiti nelle tecniche veneziane, cercarono di esportare la loro arte oltre i confini italiani, organizzando officine capaci di produrre vetri in stile *façon de Venise*. A partire dal 1500, si diffuse così un'emigrazione consistente, che portò all'apertura di vere e proprie

---

388 Ibidem.

389 Ivi, p. 308.

390 Ibidem; cfr Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 16.

vetrerie all'italiana in Europa: le prime a Lione nel 1511, seguite da Anversa nel 1537 e da una filiazione a Liegi nel 1569[391].

Verso il 1630 le due principali vetrerie di Liegi passarono nelle mani di Jean Bonhomme, che riuscì a elevare ulteriormente l'arte locale, producendo cristalli secondo le formule dei maestri veneziani e contribuendo a consolidare l'influenza italiana nell'area. In questo clima di grande fervore artigianale, nel 1638 Giovanni Castellano lasciò la vetreria dei Bonhomme per aprire la propria officina a Nevers, chiamando a collaborare anche il nipote Bernardo Perrotto, continuando così la tradizione altarese di fondere sapientemente la propria esperienza con l'influenza veneziana[392].

Durante il XVI secolo, Luigi Gonzaga, marchese del Monferrato e fratello del duca di Mantova, rafforzò i propri legami dinastici sposando, nel 1565, Enrichetta di Clèves, erede dei duchi di Nevers. Questa unione ebbe importanti conseguenze anche sul piano economico e produttivo: nel 1584 il marchese chiamò da Altare, allora parte dei suoi domini monferrini, i fratelli Vincenzo Saroldi e Giacomo Saroldi, con l'obiettivo di fondare nei territori nivernesi una vetreria all'italiana, capace di riprodurre la raffinatezza tecnica e formale della tradizione veneziana. I Saroldi si associarono con un altro maestro alatrese, Orazio Ponta, che in seguito divenne unico proprietario della manifattura; alla sua morte, la gestione dell'attività passò alla moglie, garantendo continuità alla produzione. Nel frattempo, nel 1637, alla morte di Carlo I di Gonzaga, gli succedette il nipote Carlo II, ancora sotto la tutela di Maria di Gonzaga, la quale raccomandò ai consiglieri della città di non imporre tributi a Giovanni Castellano, da poco stabilitosi a Nevers[393].

Castellano richiamò a sua volta numerosi vetrai di Altare, contribuendo a rilanciare l'arte locale e a rafforzarne il prestigio: il successo fu tale che, in una relazione di viaggio del 1661, si affermava che i nivernesi erano "nell'arte vetraria i veri imitatori dei veneziani, e li contraffanno con tanto artificio che la città di Nevers, per

---

[391] Ibidem.

[392] Ivi, p. 309.

[393] Ibidem.

questo titolo, può essere chiamata un'altra città di Murano", riconoscendo così alla produzione nivernese un livello qualitativo paragonabile a quello del più celebre centro europeo del vetro[394]. Grazie all'appoggio del Cardinale Mazzarino, che nel 1659 aveva acquistato il Ducato di Nevers, e soprattutto di Jean-Baptiste Colbert, Giovanni Castellano ottenne nel 1661 il prezioso privilegio di esclusiva per la vendita dei suoi prodotti lungo tutta la Loira e i suoi affluenti, dalla città di Nevers fino alla regione di Poitiers, per la durata di trent'anni[395].

Come ci è noto, Venezia si affermò come il principale centro di produzione della vetreria di lusso grazie agli sviluppi tecnici e alle nuove procedure che permisero di ottenere vetri sempre più raffinati. Tuttavia, in diverse città d'Europa, vetrai italiani emigrati – sia veneziani che erano riusciti a trasferirsi, sia altaresi – realizzavano vetreria di lusso in cristallo "alla maniera di Venezia", spesso così raffinate da risultare difficili da distinguere dalle produzioni veneziane. Questo fenomeno dimostra come, nonostante la vetreria di Nevers fosse stata fondata e sviluppata dai vetrai di Altare, Venezia rimaneva sempre il punto di riferimento imprescindibile per l'arte vetraria europea. E mentre la maggior parte delle vetrerie *a la façon de Venise* in Europa produceva prevalentemente il cristallo, gli artigiani di Nevers arricchirono i vetri in cristallo con decorazioni di fantasia utilizzando lattimo e paste vitree colorate[396].

3.5.3 Imitazioni e questioni attributive

Per comprendere meglio la produzione di Nevers, possiamo osservare i reperti archeologici rinvenuti sul territorio, che forniscono informazioni dirette sui materiali e sulle tecniche impiegate nella vetreria francese. I reperti provenienti dallo scavo archeologico effettuato in Rue du 14 Juillet, anticamente Grand' Rue de la Tartre, sono particolarmente interessanti in quanto provengono da un locale in cui era installato un forno di vetrai. Si rinvengono infatti frammenti di crogioli, la maggior parte in pasta bianca molto compatta e due in ceramica grigia. Essi sono accompagnati da scarti di

---

394 Ibidem.

395 Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 17.

396 Ibidem.

vetro in fase di preparazione e di lavorazione. Questi scarti rappresentano indicatori dei diversi tipi di vetro trattati: la maggior parte è trasparente con una tonalità verde molto chiara; si osservano inoltre vetro incolore, vetro leggermente giallastro o grigiastro, vetro blu, vetro lattimo, vetro bianco opaco con decorazioni a fili di vetro blu e rosso, vetro calcedonio, e vetro giallo macchiato di rosso. Questi dati sono importanti in quanto permettono di giustificare, almeno in parte, le attribuzioni dei pezzi integri conservati nelle diverse collezioni[397].

Concentrandoci sugli esemplari realizzati in vetro bianco opaco, essi sono stati attribuiti, a partire dalla metà del XX secolo, agli altaresi di Nevers. In questi pezzi si possono osservare diverse sfumature: talvolta il vetro appare bianco lattiginoso e leggermente opaco, mentre in altri casi risulta più brillante e opalescente, soprattutto quando è stato molato[398].

Analizzando gli oggetti presentati nel catalogo *Le verre au cœur de la France*, realizzato in occasione della mostra svoltasi da aprile a luglio 2019 presso il Museo della Faïence e delle Belle Arti di Nevers, è possibile riconoscere le due tipologie appena citate: un flacone da tasca del XVII secolo in vetro opaco bianco, che richiama la tipologia della conchiglia[399] (fig. 39), e un flacone a fiasca in vetro opalino bianco, tendente al blu cobalto[400] (fig. 40). Sebbene nel secondo caso il vetro risulti più lucido, la resa superficiale ricorda maggiormente quella delle boccette del Metropolitan rispetto a quella veneziana.

Un'altra boccetta da profumo di produzione nivernese risalente al tardo XVII secolo, venduta presso il negozio antiquario inglese *Martyn Edgell Antiques*[401], presenta caratteristiche affini a quelle delle due boccette a forma di conchiglia della Collezione Storp e del Metropolitan Museum (fig. 41). Nel sito la descrizione recita "una boccetta per profumo, di design e stampe simili, si può trovare al MET di New York". Questo

---

397 Ivi, p. 18.

398 Ivi. p. 24.

399 Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 60.

400 Ivi, p. 48; possiamo riscontrare delle analogie con il *latesin,* menzionato da Zecchin: vedi nota 259.

401 Martyn Edgell Antiques Ltd., *flacone da profumo*, https://martynedgell.com/index.php/product/nevers-or-nivernais-glass-scent-bottle-late-17th-century/ (consultato il 22 febbraio 2026).

oggetto, realizzato in vetro lattimo soffiato e lavorato a mano, non presenta il ricciolo spiraliforme alla base ma termina con una punta leggermente allungata e arrotondata. La decorazione è caratterizzata da venature verticali che vanno dal blu intenso al blu più chiaro, intervallate da leggere sfumature rosso-marroni. Sul bordo superiore si trovano quattro *pronti* stampati a lampone in vetro lattimo bianco, disposti concentricamente lungo il bordo superiore, mentre la bordura dentellata richiama esattamente quella del flacone conservato al Metropolitan Museum of Art. Il collo corto e cilindrico termina con una bordura più spessa e irregolare, che ospita un tappo metallico semplice dotato di un anello, verosimilmente concepito per appendere il flacone a una catenella.

Infine, vorrei menzionare un altro oggetto di produzione francese che, sebbene non presenti la tipologia a conchiglia, richiama la decorazione delle boccette Storp e del Metropolitan. Si tratta di un flacone da tasca in vetro soffiato opaco di colorazione grigiastra. Il corpo si presenta a forma circolare, leggermente schiacciata, interamente punteggiato di smalti policromi di diverse colorazioni – bianco opaco, rosso mattone, turchese e giallo – e arricchito da pronti stampati a lampone in vetro opaco bianco (fig. 42). Pur privo delle striature caratteristiche dei modelli Storp e Metropolitan, conserva la decorazione superficiale tipica di queste produzioni, con inclusioni di paste vitree colorate e dettagli a lampone[402].

In conclusione, la produzione di flaconi a forma di conchiglia mostra un lungo percorso evolutivo tra la tradizione veneziana e quella francese. Dagli esempi analizzati emerge come questa forma abbia riscosso notevole successo a Nevers, rispettando le regole tipologiche proprie del periodo. Sebbene le due boccette gemelle, Storp e Metropolitan, presentino differenze materiche dovute alla resa del vetro lattimo, è difficile stabilire eventuali relazioni dirette tra le due produzioni. Resta comunque evidente il ruolo chiave delle tecniche veneziane, che hanno fornito le basi per la lavorazione del vetro, mentre la produzione francese ha saputo fare proprio questo patrimonio, adattandolo e reinterpretandolo secondo il proprio contesto culturale e stilistico.

---

[402] Geyssant, *Le verre au cœur de la France*…, p. 60.

Conclusioni

In conclusione, l'analisi condotta ha individuato nell'acqua di rose il filo conduttore attraverso cui interpretare l'intreccio tra pratiche culturali, saperi medici e consuetudini legate alla cura del corpo e alla produzione dei profumi. Fin dall'antichità questa essenza si configura come una sostanza preziosa ma al tempo stesso ampiamente diffusa, utilizzata non solo per le sue qualità aromatiche ma anche per le proprietà terapeutiche che le venivano attribuite. L'acqua di rose ha inoltre mantenuto nel tempo un forte legame con l'universo femminile: la rosa, tradizionalmente associata alla figura di Venere, è infatti portatrice di significati simbolici legati alla purezza, alla bellezza e alla dimensione amorosa, elementi che contribuirono a consolidare il ruolo privilegiato di questa essenza nelle pratiche di cura e ornamento del corpo femminile. Tali significati conobbero una rinnovata vitalità nel corso del Seicento e del Settecento, quando la riscoperta dei profumi di origine vegetale riportò al centro dell'interesse sostanze naturali già note e utilizzate nei secoli precedenti.

La diffusione dell'acqua di rose contribuì inoltre alla definizione di specifiche forme destinate alla conservazione delle essenze profumate. In questo contesto si colloca la nascita di una tipologia di contenitore per profumi, il *qumqum*, originario del mondo orientale e diffuso attraverso i circuiti commerciali che collegavano il Mediterraneo orientale all'Europa. Attraverso questi scambi la forma giunse fino a Venezia, dove trovò una rielaborazione locale nell'*acanino*. La città lagunare rappresentò infatti un nodo fondamentale nella circolazione di merci e modelli tra Oriente e Occidente, affermandosi come centro nevralgico non solo per il commercio delle essenze ma anche per la produzione dei contenitori destinati a custodirle.

In questo quadro, l'isola di Murano rivestì un ruolo determinante: la produzione vetraria, sviluppatasi e perfezionatasi nel corso del Quattrocento, costituì per secoli una delle principali espressioni del prestigio veneziano e una risorsa economica fondamentale per la piccola isola. Nonostante gli sforzi della Repubblica di Venezia di controllare e circoscrivere i saperi tecnici maturati a Murano, la circolazione di maestri vetrai, merci e conoscenze rese inevitabile la diffusione di modelli e tecniche in altri contesti europei.

Lo studio delle due boccette da profumo realizzate a Murano e appartenenti alla collezione Storp ha permesso di osservare concretamente questi processi. L'analisi dei manufatti ha evidenziato i profondi rapporti che intercorrono tra la produzione veneziana e le pratiche antiche, mostrando come la capacità dei maestri vetrai muranesi si fondasse sull'osservazione e sulla rielaborazione di modelli precedenti. Tali riferimenti costituivano una base sulla quale gli artigiani potevano intervenire con variazioni tecniche e formali, raggiungendo risultati di grande raffinatezza nella lavorazione del vetro.

La successiva diffusione di questi saperi favorì ulteriori processi di rielaborazione in altri centri produttivi europei. In questi contesti il modello veneziano continuò a rappresentare un punto di riferimento, ma fu anche oggetto di adattamenti e innovazioni tecniche. Un esempio significativo è rappresentato dalla produzione di Nevers, dove la scelta di introdurre differenti opacizzanti per la realizzazione di manufatti in lattimo contribuì a distinguere questa manifattura dal sapere veneziano e a definire un proprio filone produttivo. In questo modo le tecniche e i modelli sviluppati a Murano non rimasero confinati alla realtà veneziana, ma divennero parte di un processo più ampio di trasmissione e trasformazione dei saperi all'interno del panorama vetrario europeo.

Dallo studio teorico delle due boccette emerge inoltre la possibilità di sviluppare un ulteriore livello di indagine di carattere pratico. Attraverso future analisi chimiche e uno studio più mirato dei materiali compositivi sarà infatti possibile approfondire alcuni aspetti rimasti ancora aperti, con l'obiettivo di comprendere con maggiore precisione quali elementi convergano e quali invece divergano tra le due produzioni.

Apparato iconografico

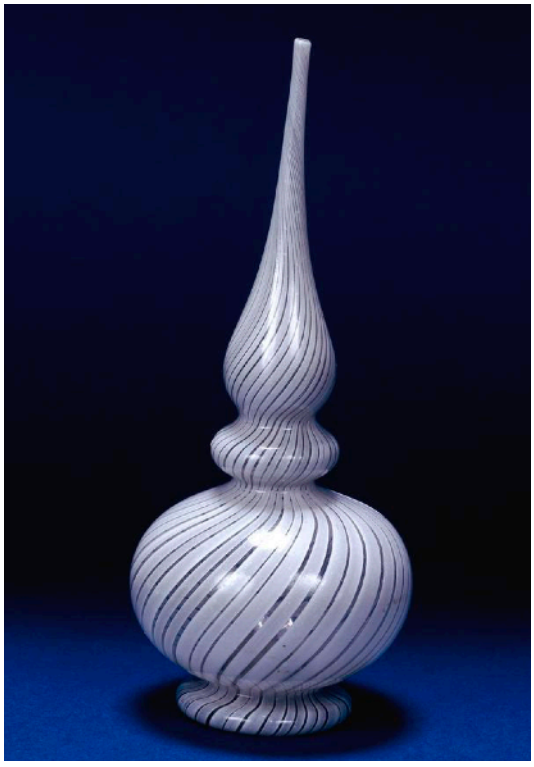
1. *Bottiglia in vetro*, manifattura iraniana, X-XI secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 63.157.2; vetro soffiato, inciso con motivi zoomorfi e geometrici, riconducibile all'aspersorio per acqua di rose di produzione islamica, dal corpo globulare e lungo collo; conservazione complessivamente buona, con alcune abrasioni superficiali visibili; cm 23,2 x 11,1.

2. *Irrigatore a gocce (qumqum)*, manifattura siriana, seconda metà XI-XIII secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1977.164; vetro soffiato di colore verde con un'apertura al centro per facilitarne la presa, con fili modellati a caldo e applicati lungo il collo rastremato, piede svasato; questo aspersorio veniva utilizzato per diffondere acqua di rose o altre sostanze aromatiche a base acquosa per cospargere e profumare gli ospiti alla fine del pasto; sono presenti delle efflorescenze saline grigio-brune sulla superficie, derivanti dalla lisciviazione degli alcali e dalla loro successiva cristallizzazione; cm 26 x 13,4 x 8,3.

3. *Irrigatore a gocce (qumqum)*, manifattura siriana, inizio XIII secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1972.118.42; vetro soffiato blu, dal corpo globulare e collo corto rastremato, decorato con motivo "a pettine" dipinto a smalto e oro; l'oggetto si presenta in buono stato di conservazione sebbene le decorazioni in oro siano parzialmente abrase; cm 6,3 x 3,5.

4. *Bottiglia in vetro*, manifattura ottomana, XVII-XVIII secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 83.7.230; vetro marmorizzato, soffiato e lavorato sul pontello; questa bottiglia è tipica degli oggetti che venivano esposti in nicchie aperte nelle sale di ricevimento delle case dell'alta borghesia siriana del periodo ottomano; in buono stato di conservazione; cm 22,9 x 8,3.

5. *Almorratxa*, Spagna, forse Catalogna XVI-XVIII secolo, Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Collezione Storp, inv. n. 4084; vetro soffiato di forma piriforme e baccellato con piede a fusto cavo e orlo superiore ondulato; 4 beccucci diffusori, 4 applicazioni a lume arricciate e 8 biansate pendenti; oggetto comune nelle case catalane dal XIV secolo; fu usato in feste e balli folcroristici, ancora oggi chiamati "*balls de l'almorratxa"*; cm 26 x 14.



6. *Acanino*, Venezia, XVI secolo, Londra, The British Museum, inv. n.: S.609; irrigatore a gocce di essenze in vetro soffiato; struttura ispirata al *qumqum* islamico; corpo sferico che sostiene un piccolo bulbo compresso e termina con un bulbo allungato a punta rastremata; decorato con filigrana in lattimo; in buono stato di conservazione; h cm 18,30.

7. Vittore Carpaccio, *Visione di Sant'Agostino nel suo studio*, 1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tempera su tavola, cm 141 × 211; sulla mensola alla sinistra del Santo sono collocati due *acanini* in vetro blu e rosso.

8. Girolamo Tessari (già attr.), *Sant'Antonio resuscita un bambino caduto nella pentola dell'acqua bollente,* 1524, Padova, Scuola del Santo, affresco; sulla mensola sono disposti tre *acanini*.

9. Paolo Veronese, *Allegoria dell'amore: Rispetto*, c.1575, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1325, olio su tela, cm 186,1 x 194,3; scena allegorico-mitologica in cui, sopra alla mensola che sovrasta la dea Venere, è collocato un *acanino* per acqua di rose.

10. David Teniers il Giovane, *Allegoria della lussuria,* c. 1656, Filadelfia (Penn.), Philadelphia Museum of Art, olio su tavola, cm 16,8x12,4; repertorio di flaconcini che fanno parte della toeletta di Venere.

11. Girolamo Romani detto Romanino, *Cena a casa del Fariseo*, 1545, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Cappella del Sacramento, olio su tela, cm 211 x 241,5 cm; *inghistera* veneziana in vetro soffiato, riempita con rametti con bacche rosse e piccoli fiori bianchi o verosimilmente pungitopo con affianco una melagrana intera e aperta: simboli che prefigurano la Passione di Cristo.

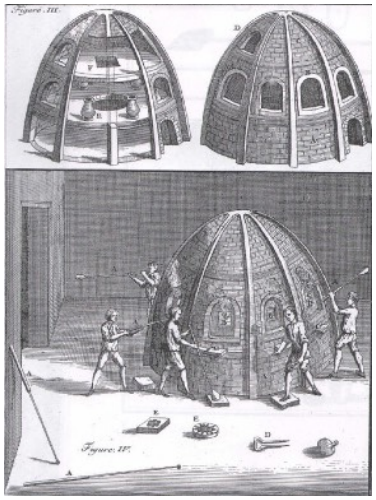
12. Tiziano Vecellio (bottega), *Venere e Cupido*, 1550-1560, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1890, 1431, olio su tela, cm 139.2 x 195.5; brocca in vetro soffiato dal corpo ovaloide, da cui parte un'ansa sottile che termina nel collo leggermente allungato, piede leggermente svasato, contenente rose, attributi di Venere.

13. Paolo Veronese, *Annunciazione*, 1578, Venezia, Scuola dei Mercanti, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 260, olio su tela, cm 271 x 541; vaso in vetro soffiato dal corpo ovaloide, collo corto e svasato con un piccolo piede contenente un rametto di agrifoglio.

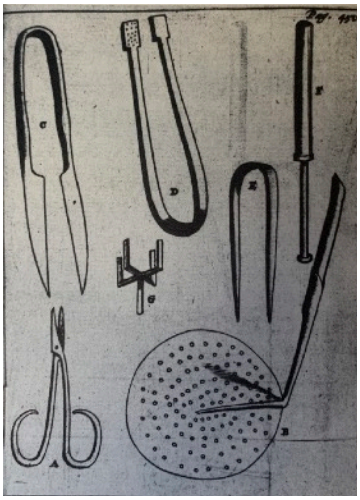
14. Tiziano Vecellio, *Annunciazione*, 1566, Venezia, Chiesa del SS. Salvatore, pala d'altare, olio su tela, cm 410 x 240; brocca di vetro soffiato dal corpo ovaloide e piccolo piede leggermente svasato contenente fiori "del tutto inconsueti" che rimandano all'Esodo (3,2): "*Ignis ardens non comburens*".

15. Tiziano Vecellio, *Donna allo specchio*, c.1550, proveniente dalle Gallerie dei Gonzaga a Mantova, Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 755, olio su tela, cm 99 x 76; piccola ampolla in vetro soffiato dalla forma sferica, leggermente schiacciata alla base per unguenti ed olii profumati.

16. Jacopo Tintoretto, *Susanna e i Vecchioni*, 1557, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. GG_1530, olio su tela, cm 146 x 193,6; oggetti da toeletta in cui compare un'ampolla in vetro soffiato dalla forma sferica per unguenti ed olii profumati, riccamente decorato con fiori e pendagli, piccolo coperchio in vetro bombato che termina con un piccolo pomello.



17. Incisione tratta dal trattato di Antonio Neri, *L'Arte Vetraria* (1612), in cui osserviamo i maestri vetrai lavorare attorno ad una fornace a pianta circolare per la fusione del vetro. Sono presenti gli attrezzi da lavoro come forme, stampi e pinze.



18. Incisione tratta dal trattato di Antonio Neri, *L'Arte vetraria,* mostra alcuni utensili da lavoro. Nella didascalia, la figura A è indicata come "*Forfex Italis tagliante dicta*", la C come "*Instrumentum Italis borsella dictum*", la D come "*borsella da fiori Italis, qua vitrum vellicando diversi generis Flores vel ornamenta efficiunt*", la G rappresenta una "rocca" da vetrai e nella didascalia viene indicata come "*Instrumentum quo in conflandiz vasis urinariis utuntur*" (Zecchin, 1990, p. 175).

19. *Flacone da tavolo,* Italia, Murano, XVII sec., Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Collezione Storp, inv. n. 4586; vetro traslucido blu scuro soffiato a forma di bulbo ottagonale con decorazione "a piuma" (o fenicio) di fili colore bianco marmorizzati; sei *pronti* a lampone blu riportati lungo i bordi; tappo, inserito nel collo, il quale avvolge il corpo mediante quattro foglie in argento; si presenta in buono stato conservativo; h cm 7,5.

20. *Alabastron*, Mediterraneo orientale, probabilmente di manifattura siro-palestinese, seconda metà del I secolo a.C., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. n. 2003.197; vetro blu scuro traslucido realizzato con tecnica su nucleo friabile; collo svasato; anse applicate di colore blu e giallo; decorazione "a piuma" con fili vitrei di color turchese applicati, in parte fatti aderire alla superficie e in parte lasciati in rilievo; perfettamente conservato; iridescenza sulla superficie superiore del bordo e fessurazioni sul fondo. Presenza di un'integrazione sull'ansa blu; resti di colore scuro del nucleo visibili all'interno; h cm 11,4.

21. *Aryballos in vetro* (bottiglia da profumo), Mediterraneo orientale o manifattura italiana, tardo IV-inizio III secolo a.C., New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 91.1.1348; vetro blu cobalto traslucido con anse, piedini e volute dello stesso colore; decorazioni "a piuma" con fili in vetro opaco giallo, bianco e turchese; corpo globulare appiattito con spalla ampia, collo cilindrico e bordo a disco; corpo integro, un piedino e parte di una voluta mancanti; patina brunastra con iridescenza; h cm 11,4, diam cm 4,4.

22. *Ciotola con coperchio*, manifattura siriana, seconda metà del XIII secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 26.77a–f; ciotola in vetro soffiato blu con decorazione a "piuma" realizzata con fili bianchi tendenti al turchese. L'oggetto si presenta in pessimo stato di conservazione, essendo stato ricostruito da frammenti. La superficie mostra abrasioni diffuse e una patina rossastra; h cm 10,2.

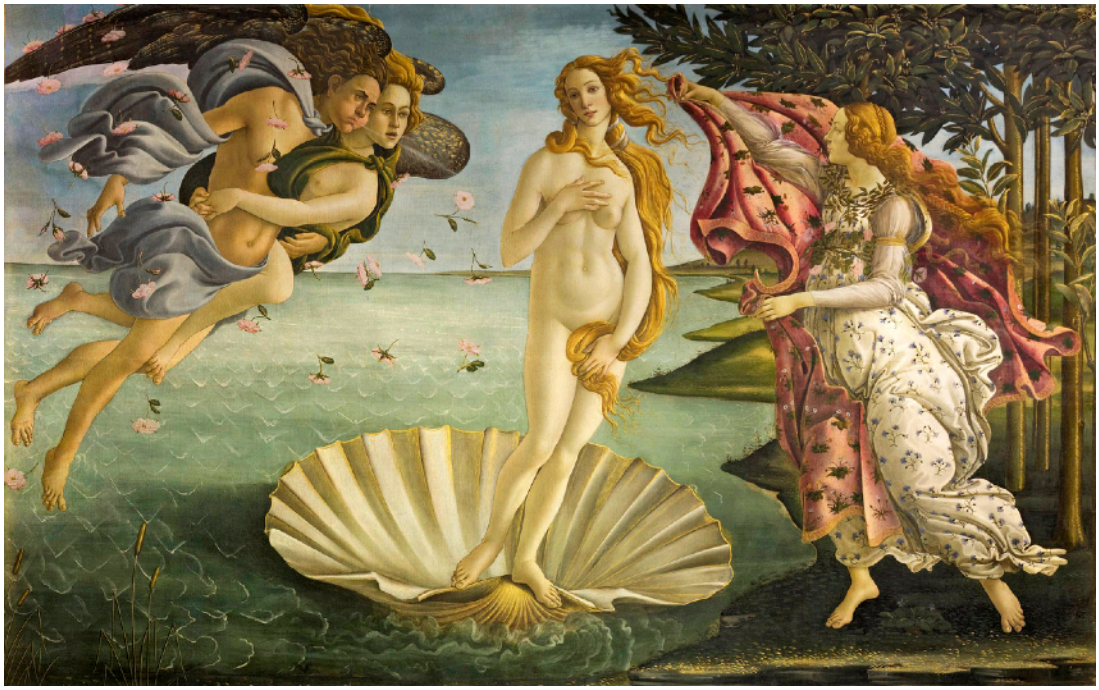
23. *Irrigatore a gocce (qumqum)*, manifattura siriana, inizio XIII secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1972.118.42; vetro soffiato blu, dal corpo globulare e collo corto rastremato, decorato con motivo "a piume" dipinto a smalto e oro; l'oggetto si presenta in buono stato di conservazione sebbene le decorazioni in oro siano parzialmente abrase; cm 6,3 x 3,5.

24. *Recipiente*, vetro romano di produzione gallica, Londra, The British Museum, inv. n. 1901,0413.3172; ciotola profonda in vetro verde soffiato, decorata con tre file di grandi *pronti* alternati verdi e marroni; bordo svasato; lati arrotondati e rastremati; base leggermente concava; rotto, con alcuni frammenti mancanti; h cm10,8, diam cm 12,2.

25. *Roemer*, Germania, 1650-1659, Amsterdam, The Rijksmuseum, inv. n. BK-NM-10754-306; calice in vetro verde soffiato con collo largo e cilindrico e coppa ovoidale; il piede è basso e svasato, realizzato con filo di vetro avvolto; sul collo ci sono quattro file di pronti a lampone; tra la coppa e il collo corre un filo rigato; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 24,1, diam cm 14.

26. *Bottiglia da essenza*, manifattura veneziana o “façon de Venise”, XVII-XVIII secolo, Venezia, Museo del Vetro di Murano, inv. n. Cl. VI n. 02020; vetro traslucido, blu, decorato "a piuma” con fili bianchi, soffiato e lavorato a mano libera; piede a disco applicato, di vetro incolore; corpo ovoidale, di vetro blu, schiacciato su due facce, e collo breve con incapsulato un tappo in argento apribile a cerniera; due cordonetti pinzettati (*morise*) e due *pronti* a lampone, di vetro blu, sono impostati lungo i fianchi ed al centro del corpo; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 8, L cm 5,5, diam cm 2,8.

27. *Flacone da profumo*, Italia, Murano, 1600-1700, Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Collezione Storp, inv. n. 4679; vetro lattimo soffiato e lavorato a forma di conchiglia o animale marino, bianco avorio con strisce e macchie di paste vitree colorate incluse, con estremità arricciata; una cresta realizzata a stampo, applicata a caldo e lavorata a mano; quattro *pronti* a lampone applicati; tappo in argento a forma di piccola pigna o bocciolo sopra un fiore aperto; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 9.



28. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, c. 1485, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. n. 1890 n. 878, tempera su tela, cm 172,5 x 278,5; simbologia della conchiglia strettamente connessa alla dea Venere..

29. *Flacone da profumo*, manifattura ionica, Grecia orientale, inizio VI secolo a.C., Londra, The British Museum, inv. n. 1864,1007.1420; bottiglia da profumo in terracotta a forma di conchiglia, decorata con venature longitudinali che richiamano le sfumature delle conchiglie bivalve; corto collo leggermente svasato; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 5,5.

30. *Contenitore per libagioni o profumi*, Galaxidi, Grecia, IV secolo a.C., Londra, The British Museum, inv. n. 1882,1009.7; conchiglia "ragno" in marmo, probabilmente un vaso per libagioni o forse un contenitore per profumi; sul corpo della conchiglia si conservano tracce di pigmento giallo e viola; L cm 23.

31. *Flacone da profumo*, periodo romano, Londra, The British Museum, inv. n. 1872,0517.14; vetro soffiato a stampo, incolore, a forma di conchiglia a ventaglio, con bordo semplice e arrotondato, collo cilindrico ristretto, due manici a sezione circolare e segno del pontello, si presenta in buono stato di conservazioni, la svasatura del collo risulta lacunosa; h cm 6,2, diam cm 3,80.

32. *Flacone da profumo,* periodo romano, Londra, The British Museum, inv. n. 1878,1230.59; bottiglia per profumo in vetro soffiato a stampo, di colore blu intenso, a forma di conchiglia a ventaglio, con bordo piegato, collo cilindrico ristretto e due manici a sezione circolare (uno dei quali ora mancante), patina biancastra superficiale diffusa; h cm 7,2, diam cm 4,70 cm.

33. *Flacone da profumo*, periodo romano, Londra, The British Museum, inv. n. 1869,0624.5; bottiglia per profumo in vetro soffiato a stampo di colore blu cobalto, a forma di conchiglia, con bordo ripiegato, collo cilindrico stretto e due manici a sezione circolare; si presenta in buono stato di conservazione; è presente una patina biancastra in prossimità delle anse e del foro del collo; h cm 8,5, diam cm 5,2.

34. *Vaso,* manifattura veneziana, Italia, XVII secolo, Norfolk (Virginia), Chrysler Museum of Art, inv. n. 58.37.1; vaso in vetro color ambra soffiato a stampo, a forma di conchiglia, con collo alto e bordo svasato; fascia a *rigaree* a metà del collo, dalla quale si sviluppano due manici pizzicati che intersecano la conchiglia a livello della spalla; stelo con nodo costolato e piede svasato con bordo tornito; è presente un foro sul lato del bordo della conchiglia; si riscontra corrosione dovuta alla sepoltura; h cm 17,5.

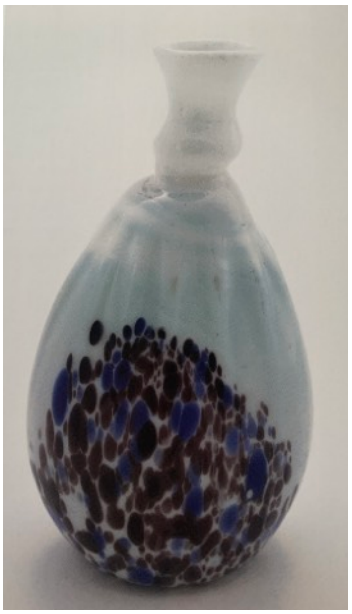
35. *Vaso*, manifattura veneziana, Italia, metà XVI secolo, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, inv. n. 1913.420; vetro soffiato a stampo incolore con motivo a filigrana a bande diagonali; corpo globulare schiacciato e scanalato, che richiama la forma di una conchiglia, con collo alto e svasato; a metà del collo si trova una doppia fascia, dalle quale dipartono due manici che si innestano a livello della spalla; piede che origina da un nodo e si allarga verso il basso; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 24,8.

36. *Vaso*, manifattura veneziana, Italia, inizio XVII secolo, New York, The Metropolitan Museum, inv. n. 1975.1.1199; vetro incolore (non contiene ossidi di piombo) soffiato a stampo, decorato con filigrana in lattimo a retortoli e a reticello; corpo a forma di conchiglia con costolature poco accentuate; collo lungo e svasato, al centro del quale si trovano due fasce, dalle quali partono due anse a forma di S che si collegano alla spalla della conchiglia; piede svasato che origina da un nodo modanato; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 26,5.

37. *Flacone da profumo*, manifattura veneziana, Italia, 1680- 1730, Corning (New York), The Corning Museum of Glass, inv. n. 2004.3.16; vetro incolore soffiato con leggero riflesso grigiastro, a forma di conchiglia piriforme e schiacciata, con punta arricciata; collo leggermente allungato e svasato con bordo rifinito a caldo; ai lati sono applicati nastri pizzicati di vetro incolore; il vetro contiene inclusioni di avventurina, millefiori, vetro viola, blu e verde; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 10,8.

38. *Flacone per profumo*, Nevers o Nivernais, Francia, tardo XVII secolo, New York, The Metropolitan Museum, inv. n. 91.1.1499; vetro lattimo opaco soffiato e lavorato manualmente a forma di conchiglia, bianco avorio con strisce colorate incluse; estremità arricciata; una cresta realizzata a stampo; cinque *pronti* a lampone applicati; tappo mancante; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 8,3.

39. *Flacone da tasca*, Nevers, Francia, XVII secolo, Collezione J. Gessant; vetro opaco bianco grigiastro, soffiato e lavorato a pinza; corpo piriforme, estremità ricurva a S; increspature longitudinali lungo il collo; quattro nastri pizzicati sui fianchi, uno dei quali si prolunga sull'estremità ricurva, si presenta in buono stato di conservazione; h cm 9.



40. *Flacone*, Nevers, Francia, fine XVII secolo, Collezione J. Geyssant; vetro lattimo bianco tendente all'azzurro, macchiato di blu cobalto e rosso mattone, soffiato in stampo a coste; corpo fusiforme schiacciato; collo cilindrico, rigonfio alla base e svasato verso l'apertura; vetro decorato con macchie blu e ametista sul corpo; si presenta in buono stato di conservazione; h cm 15,5.

41. *Flacone da profumo*, Nevers o Nivernais, Francia, tardo XVII secolo, Cambridge, Martyn Edgell Antiques, inv. n. 48357; vetro lattimo soffiato e lavorato a forma di conchiglia; l'estremità si presenta senza ricciolo spiraliforme alla base; decorazione a venature verticali dal blu intenso al blu chiaro, intervallate da leggere sfumature rosso-marroni; bordo superiore con quattro pronti a lampone disposti concentricamente e bordura dentellata; collo corto e cilindrico con bordura più spessa e irregolare; tappo metallico semplice dotato di anello; si presenta in buono stato di conservazione; restaurato nella parte inferiore; L cm 7,9.

42. *Flacone da tasca*, Nevers, XVII secolo, Collezione J. Geyssant; vetro traslucido incolore grigiastro, soffiato, decorato con macchie colorate bianco opaco, rosso mattone, turchese e giallo; forma circolare schiacciata, piccolo collo cilindrico; applicazioni a lampone in vetro opaco bianco: sette lungo il bordo, una su ciascuna faccia, si presenta in buono stato di conservazione; h cm 8, diam cm 7.

Bibliografia generale

Abulafia, 2013

D. Abulafia, *Il grande mare. Storia del Mediterraneo*, Milano, Mondadori, 2013.

Altintas, 2003

A. Altintas, *The Traditional Use of Rose Water in the Ottomans*, in *Rose*, Orient Publications, Istanbul 2003, pp. 18-25.

Antonaras, 2017

A. Antonaras (a cura di), *Ancient Glass in the J. Paul Getty Museum*, con contributi di N. Budrovich e M. Ganio, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2017.

Antonaras, 2025

A. Antonaras, *An Introduction to the History and Technology of Ancient Glass Production*, in *Ancient Glass in the J. Paul Getty Museum*, con contributi di N. Budrovich e M. Ganio, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2025, pp. 24-36.

Apellániz, 2013

F. Apellániz, *Venetian Trading Networks in the Medieval Mediterranean*, in «Journal of Interdisciplinary History», 44, 2, Autumn 2013, pp. 157-179.

Argan, Boer, Lazzarotti, 2000

G. Argan, C. Boer, L. Lazzarotti, (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, *Il Rinascimento*, Firenze, Sansoni per la scuola, 2000.

Barbini, 2010

C. Barbini, *Dalle zavorre al "cristallino"*, in *L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio; Vigo di Ton, Castel Thun, 26 giugno – 7 novembre 2010), a cura di A. Bova, Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 99-102.

Barkan, 1961

O.L. Barkan, *Le déclin de Venise dans ses rapports avec la décadence économique de l'Empire Ottoman*, in *Aspetti e cause della decadenza economica veneziana nel secolo XVII*, atti del convegno (Venezia, 27 giugno – 2 luglio 1957), Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1961.

Barovier Mentasti, 2019

R. Barovier Mentasti, *«La foggia de l'antiquità». Vetri del Rinascimento veneziano*, in *Il Dono di Altino. Scritti di archelogia in onore di Margherita Tirelli*, a cura di G. C. Marrone, G. Gambacurta, A. Marinetti, Edizione Ca' Foscari, Digital Publishing, Venezia, 2019, pp. 327-347.

Barovier Mentasti, Carboni, 2007

R. Barovier Mentasti, S. Carboni, *Documentary Evidence of Venetian Glass Exports to Islamic Lands, Including Mosque Lamps*, in *Atti e Memorie*, a cura dell'Istituto Veneto per il Restauro, Venezia 2007, pp. 31-42.

Barovier Mentasti, Tonini, 2014

R. Barovier Mentasti, C. Tonini, *Tools to study glass: inventories, paintings and graphic works of the 16th century*, in *Study Days on Venetian Glass. Approximately 1600*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», vol. 172/I, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2013-2014, pp. 3-42.

Barovier Mentasti, Tonini, 2019

R. Barovier Mentasti, C. Tonini, *Venetian Renaissance Vessels: mould decorations and applied Bosses*, in *Study Days on Venetian Glass. Moulding and Applying Hot Glass through the Centuries*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali", CLXXVII (2018-2019), fasc. II-III, Venezia 2019, pp. 1-13.

Barovier Mentasti, Tonini, 2024

R. Barovier Mentasti, C. Tonini**,** *The Success of Luxury Venetian Glass in Costantinople during the Renaissance*, in *Study Days on Venetian Glass. Cross-Influence between Two Glassmaking Traditions: Venice and the Islamic World*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», vol. 182/I-II-III, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2023-2024, pp. 1-56.

Basim, Basim, 2003

E. Basim, H. Basim, *Antibacterial activity of Rosa damascena essential oil*, in «Fitoterapia», 74, 2003, pp. 394-396.

Baydar, 2006

H. Baydar, *Oil-Bearing Rose (Rosa damascena Mill.). Cultivation and Rose Oil Industry in Turkey*, in «Euro Cosmetics», 14, n. 6, 2006, pp. 13-17.

Biringuccio, 1540

V. Biringuccio, *De la Pirotechnia*, Venturino Roffinello, Venezia 1540.

Biron, 2022

C. Biron, *The artist and the artisan - The Venetian glassmaker of the sixteenth century*, Master's thesis, Montréal, Concordia University, 2022.

Biron, Verità, 2020

I. Biron, M. Verità, *The Secret of Renaissance Venetian Enamelled Glass. Identification of Genuine Items and Copies by Chemical Analysis*, in *Study Days on Venetian Glass. Enamelled and Gilded Glass of the Renaissance*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», vol. 172/I-II-III, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2019-2020, pp. 57-70.

Borrello, 2005

M.A. Borrello, *Le conchiglie nella preistoria e nella protostoria*, in «Preistoria Alpina», 40, Suppl. 1, Museo Tridentino di Scienze Naturali, Trento 2005, pp. 19-42.

Bosi et al., 2015

G. Bosi et al., Le Piante e la Gloria: una mostra tra Botanica e Filosofia, in «Atti della Società dei Naturalisti e Matematici di Modena», 146, 2015, pp. 339-362.

Bova, Zaniol, 2010: A. Bova, V. Zaniol, *Murano nel 1661*, in *L'Avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Vetro di Murano, 7 marzo – 25 aprile 2010), a cura di A. Bova, P. Lanzarin, Milano, Skira, 2010, pp. 127-135.

Bozulić, Guštin, 2010

G. Bozulić, M. Guštin, *La nave veneziana affondata al largo della costa dalmata presso l'isola di Gnalić (Biograd*), in *L'Avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Vetro di Murano, 7 marzo – 25 aprile 2010), a cura di A. Bova, P. Lanzarin, Milano, Skira, 2010, pp. 95-98.

Brown, 1982

C.M. Brown con la collaborazione di A.M. Lorenzoni, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 189), Genève, Librairie Droz, 1982.

Brun, 2013

J. Brun, *Profumieri nel Foro di Paestum*, in «Archeologia Viva», XXXII, n. 160, 2013, pp. 12-23.

Can Başer, Altintaş, Kürkçüoglu, 2012

K. H. Can Başer, A. Altintaş, M. Kürkçüoglu, *The Turkish Rose. A Review of the History, Ethnobotany, and Modern uses of Rose Petals, Rose Oil, Rose Water, and Other Rose Products*, in «HerbalGram», n.96, 2012, pp. 40-53.

Caneva, 2005

G. Caneva, *La fitoiconologia per il riconoscimento e l'interpretazione delle rappresentazioni artistiche*, in *La biologia vegetale per i beni culturali. Conoscenza e valorizzazione*, vol. II, a cura di G. Caneva, Nardini Editore, Firenze 2005, pp. 85-128.

Caputo, 2024

V. Caputo, *Profumi. La via italiana all'essenza*, Gribaudo, Verona, 2024.

Cecchetti, 1874

B. Cecchetti, *Monografia della vetraria veneziana e muranese*, Venezia, Tipografia Antonelli Editore, 1874.

Celebrino, 1551

E. Celebrino, *Opera Nova Piacevole la quale insegna di fare varie composizioni odorifere per far belle ciaschuna donna. Et agiontovi molti secreti necessarii alla salute Humana como in la tabula se contiene, intitulata Venusta*, Appresso di Francesco Bindoni e Mapheo Pasini, Venezia, 1551.

Davanzo Poli, de Buzzaccarini, 1996

D. Davanzo Poli, V. de Buzzaccarini, *Vanità e seduzione nel gesto di profumarsi*, in *Preziosi in Profumeria. Ricettari, portaprofumi, oggetti da toilette dal Rinascimento ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Padova, 19 luglio-22 settembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 12-19.

De Caroli, 2016

E. De Carolis, *Aspetti mitici e raffigurazione della rosa nella pittura vesuviana*, in *La rosa antica di Pompei*, a cura di E. De Carolis et al., L'Erma di Bretschneider, Roma 2016, pp. 29-42.

De Rosa, 2004

L. de Rosa, *Porti e commerci mediterranei tra '400 e '500*, in «Storia Economica», VII, 1, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pp. 95-112.

Donner, 2011

F.M. Donner, *Maometto e le origini dell'Islam*, a cura di R. Tottoli, Giulio Einaudi editore, Torino 2011.

Durante da Gualdo, 1588

C. Durante da Gualdo, *Il Tesoro della Sanità. Nel quale s'insegna il modo di conservar la Sanità e prolungar la vita e si tratta della natura dei cibi, e de' Rimedi de'nocumenti loro*, Apresso Domenico Farri, Venezia, 1588.

El Malahi, Ganoudi, Idrissi Hassani, 2014

S. El Malahi, M. Ganoudi, L.M. Idrissi Hassani, *Beyond Beauty: A Look at the Damask Rose's Origin, History and Geographical Spread*, in «International Journal of Agricultural and Biosystems Engineering», 8, 12, 2014, pp. 1289-1293.

Eliade, 1991

M. Eliade, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano 2007.

F.V. Paull, 1910

F. V. Paull, *Oriental Glass*, in «Museum of Fine Arts Bulletin», 8, 48, dicembre 1910, pp. 50-51.

Falco, 1996

M. Falco**,** *Un ricettario del XVI secolo*, in *Preziosi in Profumeria. Ricettari, portaprofumi, oggetti da toilette dal Rinascimento ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Padova, 19 luglio-22 settembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 54-57.

Ferrari et al

D. Ferrari et al (a cura di), *Glossario del vetro*, Traduzione inglese di D. B. Whitehouse, Comitato Nazionale Italiano AIHV, s.l., s.d. (PDF).

Ferrucci, Barovier Mentasti, Tonini, 2020

S. Ferrucci, R. Barovier Mentasti, C. Tonini, *The Renaissance Enamelled Vessels from Padua Santa Chiara Monastery*, in *Study Days on Venetian Glass. Enamelled and Gilded Glass of the Renaissance*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», vol. 178/I-II-III, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2019-2020, pp. 91-130.

Ferrucci, Betti, 2024

S. Ferrucci, E. Betti, *Renaissance Glasses From Santa Chiara Monastery, Padua: Latest Advancements in the Conservation Treatment of a Sprinkler*, in *Study Days on Venetian Glass. Cross-Influence between Two Glassmaking Traditions: Venice and the Islamic World,* a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», vol. 182/I-II-III, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2023-2024, pp. 65-74.

Fozzati, Cester, 1998

L. Fozzati, R. Cester**,** *Antichi vetri veneziani*, in «Archeo Venezia», trimestrale di informazione culturale, Archeoclub d'Italia – sede di Venezia, VIII, 3-4, settembre-dicembre 1998, pp. 1-4.

Fuga, 2010

A. Fuga**,** *Il vetro. Le tecniche e i materiali*, in *L'Avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio; Vigo di Ton, Castel Thun, 26 giugno – 7 novembre 2010), a cura di A. Bova, Skira, Ginevra-Milano 2010, pp. 17-22.

Fulgentius, 1543

F.P. Fulgentius, *Mythologiarum libri tres: in quibus enarrat omnes insigniores veterum fabulas. His accessit Palaephatus de fabulis supra fidem confictis, Philippo Phasianino Italo interprete; Praeterea Albrici philosophi de deorum imaginibus liber; Postremo Phornuti de natura deorum libellus, Iodoco Velareo translatore*, Henricus Petrus, Basilea 1543.

Gandolfi, 1996

F. Gandolfi, *"Grassi odorosi", essenze alcoliche, sintesi profumate: un itinerario storico delle gratificazioni olfattive*, in *Preziosi in Profumeria. Ricettari, portaprofumi, oggetti da toilette dal Rinascimento ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Padova, 19 luglio-22 settembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 36-43.

Garzoni, 2000

T. Garzoni, *La Piazza Universale di tutte le Professioni del Mondo*, Apresso l'Herede di Giovan Battista Somasco, Venezia, 1593.

Gentili, 2014

A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2014.

Geyssant, 2019

J. Geyssant, *Le verre au cœur de la France. Nevers, Orléans, La Margeride, Montcenis*, catalogo della mostra (Nevers, Musée de la Faïence et des Beaux-Arts, 7 aprile – 21 luglio 2019), Nevers, Ville de Nevers, 2019.

Ghezzi, 2004

R. Ghezzi, *Le fonti notarili e il commercio marittimo tra Tirreno e Adriatico nel XVII secolo*, in «Studi Urbinati», 33-34, 2004, pp. 465-478.

Ghezzi, 2019

R. Ghezzi, *North Italian Ports and the Levant in the 16th and 17th Centuries*, in *Maritime Networks as a Factor in European Integration*, a cura di G. Nigro, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 485-505.

Goretti, 1996

P. Goretti, *Ampolle, flaconi, bottiglie e recipienti. Una storia del portaprofumo*, in *Preziosi in Profumeria. Ricettari, portaprofumi, oggetti da toilette dal Rinascimento ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Padova, 19 luglio-22 settembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1996, pp. 20-27.

Grando, 1985

G. Grando, *Muschieri e Unguentari. Profumi e cosmesi nella Venezia del '500*, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, Venezia, 1985.

Gritti, 2021

E. Gritti, *Un'ampolla in vetro blu nell'antica Bergomum*, in «Erga-Logoi», IX, 1, Milano, Università degli Studi di Milano, 2021, pp. 167-183.

Gutas, 2002

D. Gutas, *Pensiero greco e cultura araba*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002.

Henkes, Henderson, 1998

H.E. Henkes, J. Henderson, *The Spun-Stem Roemer, a Hitherto Overlooked Roemer Type: Typology, Technology, and Distribution*, in «Journal of Glass Studies», 40, 1998, pp. 89-103.

Hess, Rossi, 2004

C. Hess, N. Rossi, *Brilliant Achievements: The Journey of Islamic Glass and Ceramics to Renaissance Italy*, in *The Art of Fire: Islamic Influences on the Italian Renaissance*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 4 maggio – 5 settembre 2004), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2004, pp. 1-34.

Jenkins, 1986

M. Jenkins, *Islamic Glass. A Brief History*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XLIV, 2, Fall 1986, pp. 1-56.

Joret, 1892

C. Joret, *La Rose dans l'Antiquité et au moyen âge*, Emile Bouillon, Paris, 1892.

Komaroff, 2004

L. Komaroff, *Colour, Precious Metal, and Fire: Islamic Ceramics and Glass*, in *The Art of Fire: Islamic Influences on the Italian Renaissance*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 4 maggio – 5 settembre 2004), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2004, pp. 35-54.

Lane, 1933

F.C. Lane, *Venetian Shipping During the Commercial Revolution*, in «The American Historical Review», 38, 2, 1933, pp. 219-239.

Lazar, 2010

I. Lazar, *I vetri del relitto di Gnalić*, in *L'avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Vetro di Murano, 7 marzo – 25 aprile 2010), a cura di A. Bova, P. Lanzarin, Milano, Skira, 2010, pp. 103-110.

Lazar, Willmott, 2006

I. Lazar, H. Willmott, *The glass from the Gnalić wreck*, Koper, Zalozba Annales, 2006.

Liefkes, 2024

R. Liefkes, *Middle-Eastern Glass and its Influence: Victoria and Albert Museum in London,* in *Study Days on Venetian Glass. Cross-Influence between Two Glassmaking Traditions: Venice and the Islamic World*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», vol. 182/I-II-III, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2023-2024, pp. 75-82.

Manno, 1995

A. Manno, *L'Annunciazione nella luce del Tiziano*, in «Gente Veneta», XXII, 11, 1995, p. 11.

Manno, 2014

A. Manno, *L'eterno Tiziano*, in «Studi Veneziani», n.s. LXX, 2014, pp. 149-169.

Merçil, 2000

E. Merçil, *Türkiye Selçukluları'nda Meslekler*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2000.

Milwright, 2017

M. Milwright, *Islamic Arts and Crafts: An Anthology*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2017.

Minini, 1998

M. Minini, *Antichi vetri veneziani*, in «Archeo Venezia. Trimestrale di informazione culturale», VIII, n. 3-4, settembre-dicembre 1998, pp. 2-3.

Minini, 2005

M. Minini, *Reperti vitrei da uno scavo archeologico nell'isola della Giudecca a Venezia*, in *Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione. Atti delle XI Giornate Nazionali di Studio in memoria di Gioia Meconcelli (Bologna, 16-18 dicembre 2005)*, a cura di M. G. Diani, T. Medici, M. Uboldi, Association Internationale pour l'Histoire du Verre – Comitato Nazionale Italiano, Bologna 2005, pp. 147-154.

Minini, 2010

M. Minini, *Vetri da contesti archeologici. Il caso di Venezia*, in *L'Avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Vetro di Murano, 7 marzo – 25 aprile 2010), a cura di A. Bova, P. Lanzarin, Milano, Skira, 2010, pp. 91-94.

Molmenti, 1887

P.G. Molmenti, *La dogaressa di Venezia*, L. Roux e C., Torino-Napoli 1887.

Montemezzo, 2019

S. Montemezzo, *Ships and Trade: The Role of Public Navigation in Renaissance Venice,* in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea / Maritime Networks as a Factor in European Integration: Selezione di Ricerche*, atti delle «Settimane di Studi» e altri convegni, a cura di G. Nigro, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 473-484.

Morello, 2016

M. Morello, *L'organizzazione del lavoro nelle botteghe artigiane tra XIII e XV secolo. Il contratto di apprendistato*, in «Historia et Ius», 10, 2016, paper 9, pp. 1-32.

Moretti, Moretti, 1999

C. Moretti, S. Moretti, *Le materie prime dei vetrai veneziani. Natura, lessico e fonti di approvvigionamento rilevate dai ricettari dal XIV al XIX secolo*, in «Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro», 1, Stazione Sperimentale del Vetro, Venezia 1999, pp. 31-42.

Moretti, Toninato, 2001

C. Moretti, T. Toninato (a cura di), *Ricettario vetraio del Rinascimento. Trascrizione da un manoscritto anonimo veneziano*, Marsilio Editori, Venezia, 2001.

Neri, 1612

A. Neri, *L'arte vetraria distinta in libri sette: ne quali si scoprono effetti maravigliosi, et insegnano segreti bellissimi del vetro nel fuoco et altre cose curiose*, Stamperia de' Giunti, Firenze,1612.

Nikbakht, Kafi, 2004

A. Nikbakht, M. Kafi, *A Study on the Relationships between Iranian People and Damask Rose (Rosa damascena) and Its Therapeutic and Healing Properties*, in «Acta Horticulturae» 790 (Proceedings of the VIII International People-Plant Symposium on Exploring Therapeutic Powers of Flowers, Greenery and Nature), 2004, pp. 251–254.

Omero [1997] 2007

Omero, *Iliade*, traduzione di G. Paduano, saggi introduttivi di G. Paduano, M.S. Mirto, Mondadori [Milano 1997], Milano 2007.

Osbaldeston, Wood, 2000

T.A. Osbaldeston, R.P.A. Wood (a cura di), *De Materia Medica: Being an Herbal with Many Other Medicinal Materials Written in Greek in the First Century of the Common Era*, Ibidis Press, Johannesburg 2000.

Palermo, 2019

L. Palermo, *Il sistema degli scambi nel Mediterraneo occidentale tra XIV e XV secolo e il porto di Roma,* in *Reti marittime come fattori dell'integrazione europea / Maritime Networks as a Factor in European Integration: Selezione di Ricerche*, atti delle «Settimane di Studi» e altri convegni, a cura di G. Nigro, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 29-47.

Pascual, Rider, 2023

R.M.G. Pascual, J.L. Rider, *Trading Beauty. Commerce and Cosmetics Recipes in Medieval and Early Modern Age*, in *The Search for Wellbeing and Health between the Middle Ages and the Early Modern Period*, Oxford, Archaeopress, 2023, pp. 46-63.

Potter, 2010

J. Potter, *Rose: a true history*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Rossi, 1582

G. Rossi, *De Destillatione liber: in quo stillatitiorum liquorum, qui ad medicinam faciunt, methodus ac vires explicantur*, ex typographia Francisci Tebaldini, Ravenna, 1582.

Salvador González: 2014

J.M. Salvador González, *Sicut lilium inter spinas. Floral metaphors in late medieval Marian iconography from patristic and theological sources*, in «Eikón Imago», III, n. 2, 2014, pp. 1-28.

Sauer, 1986

J. Sauer, *Prunts, Glass Stein Decorations*, in «Prosit», Stein Collectors International, s.l., marzo 1986.

Savy, 2025

B. M. Savy, *Un viaggio nella civiltà del profumo tra Rinascimento e Art Decò,* in *Viaggio nella storia del profumo, Collezione Storp*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, 21 maggio - 30 novembre 2025), a cura di C. Squarcina et al., Cornuda, Antiga Edizioni, 2025, pp. 97-201.

Schlosser, 2011

Š. Schlosser, *Distillation – from Bronze Age till today*, in *Proceedings. 38th International Conference of Slovak Society of Chemical Engineering (Hotel Hutník Tatranské Matliare, Slovakia, May 23-27, 2011*), a cura di J. Markoš, Bratislava, Slovak Society of Chemical Engineering, 2011, pp. 1-12.

Shalem, 1994

A. Shalem, *Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*, PhD thesis, University of Edinburgh, 1994.

Squarcina

C. Squarcina, *Glass – a Never-Ending Story*, Traduzione di Cristina Pradella. Documento PDF pubblicato dal Museo del Vetro di Murano / Fondazione Musei Civici di Venezia.

Squillace, 2010

G. Squillace, *Il profumo nel mondo antico*, Olschki, Firenze, 2010.

Squillace, 2012

G. Squillace, I *profumi nel De odoribus di Teofrasto* in *I Profumi nelle Società Antiche. Produzione*, commercio, usi, valori simbolici a cura di A. Carannante, M. D'Acunto, Pandemos, Paestum, 2012, pp. 247-263.

Squillace, 2012

G. Squillace, *Nella bottega del profumiere. Segreti e trucchi di mestiere nel De odoribus di Teofrasto*, in *Les huiles parfumées en Méditerranée occidentale et en Gaule (VIIIe s. av. – VIIIe s. apr. J.-C.)*, a cura di D. Frère, L. Hugot, Centre Jean Bérard, Napoli 2012, pp. 231-239.

Sternini, 1995

M. Sternini, *La felice di sabbia. Storia e tecnologia del vetro antico*, Edipuglia, Bari, 1995.

Steuben glass: 1982-1983, New York, 1982.

Touw, 1982

M. Touw, *Roses in the Middle Ages*, in «Economic Botany», 36 ,1982, pp. 71-83.

Trivellato, 2000

F. Trivellato, *Intorno alla corporazione: identità professionale e stratificazione sociale tra Murano e Venezia (secoli XVII-XVIII)*, in *Le regole dei mestieri e delle professioni. Secoli XV-XIX*, a cura di M. Meriggi, A. Pastore, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 52-74.

Trivellato, 2006

F. Trivellato, *Murano Glass, Continuity and Transformation (1400–1800)*, in *At the Centre of the Old World: Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400–1800*, a cura di P. Lanaro, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2006, pp. 143-183.

Verità, 2014

M. Verità, *Secrets and Innovations of Venetian Glass between the 15th and the 17th Centuries: Raw Materials, Glass Melting and Artefacts*, in *Study Days on Venetian Glass. Approximately 1600's*, in «Atti. Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali», 172, I, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2013-2014, pp. 53-68.

Verità, Biron, 2021

M. Verità, I. Biron, *Analytical Investigation of Genuine Renaissance Venetian Enameled and Gilded Glass*, in «Journal of Glass Studies», 63, 2021, pp. 157-196.

Verità, Zecchin, 2007

M. Verità, S. Zecchin, *Il vetro veneziano: influenza bizantina e islamica*, in *Il Vetro nel Medioevo tra Bisanzio, l'Islam e l'Europa (VI-XIII secolo). Aggiornamenti, scavi e ricerche sul vetro*, a cura di A. Larese, F. Seguso, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, pp. 167-172.

Verità, Zecchin, 2011

M. Verità, S. Zecchin, *Origini della vetraria veneziana: tradizione romana o tecnologia orientale?*, in *Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione*, *Atti delle XI Giornate Nazionali di Studio in memoria di Gioia Meconcelli (Bologna, 16-18 dicembre 2005)*, a cura di M.G. Diani, T. Medici, M. Uboldi, Milano 2011, pp. 81-86.

Verità, Zecchin, Tesser, 2019

M. Verità, S. Zecchin, E. Tesser, *The production of prunted beakers in Venice: an archeometric assessment*, in *Study Days on Venetian Glass. Moulding and Applying Hot Glass through the Centuries*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali", CLXXVII (2018-2019), fasc. II-III, Venezia 2019, 86- 104.

White, 2017

M. White, *Edible Landscape: Agricultural and Social Gardens in Topkapı Sarayı*, Master of Arts thesis, commissione S. Kuru, H. Zafer, University of Washington, Seattle, 2017.

Whitehouse, 2010

D. Whitehouse, *Islamic Glass in the Corning Museum of Glass, vol. I, Objects with Scratch-Engraved and Wheel-Cut Ornament*, Corning (NY) - Manchester (VT), The Corning Museum of Glass - Hudson Hills Press, 2010.

Widrlechner, 1981

M.P. Widrlechner, *History and Utilization of Rosa damascena*, in «Economic Botany», 35, n. 1, 1981, pp. 42-58.

Zan, Lusiani, Tanghetti, 2023

L. Zan, M. Lusiani, J. Tanghetti, *Vetro di Murano. Storie di mestieri e fornaci*, Bologna University Press, Bologna, 2023.

Zanetti, 1866

V. Zanetti, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1866.

Zecchin, 1956-57

L. Zecchin, *Terminologia vetraria muranese*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXV, 1956-57, pp. 255-270.

Zecchin, 1987

L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, Vol. I., Arsenale Editrice, Venezia, 1987.

Zecchin, 1989

L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, Vol. II., Arsenale Editrice, Venezia, 1989.

Zecchin, 1990

L. Zecchin, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, Vol. III., Arsenale Editrice, Venezia, 1990.

Zecchin, 2010

P. Zecchin, *L'esodo dei vetrai muranesi in Austria nel Cinquecento*, in *L'Avventura del vetro. Dal Rinascimento al Novecento tra Venezia e mondi lontani*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Vetro di Murano, 7 marzo – 25 aprile 2010), a cura di A. Bova, P. Lanzarin, Milano, Skira, 2010, pp. 121-128.

Zecchin, 2011

P. Zecchin, *Le avventure di Antonio Gabazin, vetraio muranese del '70*0, in *Produzione e distribuzione del vetro nella storia: un fenomeno di globalizzazione, Atti delle XI Giornate Nazionali di Studio in memoria di Gioia Meconcelli (Bologna, 16-18 dicembre 2005)*, a cura di M.G. Diani, T. Medici, M. Uboldi, Milano 2011, pp. 115-122.

Zecchin, 2019

P. Zecchin, *The moulds of the Murano glassmakers*, in *Study Days on Venetian Glass. Moulding and Applying Hot Glass through the Centuries*, a cura di R. Barovier Mentasti, C. Tonini, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali", CLXXVII (2018-2019), fasc. II-III, Venezia 2019, pp. 75-86.

Sitografia generale

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1864-1007-1420(consultatoil 22 febbraio 2026).

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1869-0624-5 (consultato il 22 febbraio 2026).

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1872-0517-14 (consultato il 22 febbraio 2026).

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1878-1230-59 (consultato il 22 febbraio 2026).

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1882-1009-7 (consultato il 22 febbraio 2026).

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1901-0413-3172 (consultato il 6 marzo 2025).

Chrysler Museum of Art, https://chrysler.emuseum.com/objects/28509/vase (consultato il 22 febbraio 2026).

Corning Museum of Glass, https://glasscollection.cmog.org/objects/65516/scent-bottle (consultato il 22 febbraio 2026).

J. Paul Getty Museum, https://www.getty.edu/art/collection/object/109646 (consultato l'8 marzo 2026)

Martyn Edgell Antiques Ltd., https://martynedgell.com/index.php/product/nevers-or-nivernais-glass-scent-bottle-late-17th-century/ (consultato il 22 febbraio 2026).

Musei Reali Torino, *La storia e le origini*, https://museireali.beniculturali.it/la-storia-e-le-origini/ (consultato il 2 dicembre 2025)

Museo del Vetro, *Origini dell'arte vetraria veneziana*, in «MUVE - Museo del Vetro», https://museovetro.visitmuve.it/it/il-museo/approfondimenti/origini-arte-vetro-veneziano (consultato il 12 gennaio 2026).

Rijksmuseum, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Roemer-with-four-rows-of-raspberry-prunts--6e0c93106d4f4435d947e1a60cb369c4 (consultato il 22 febbraio 2026).

Rondaller, *Ball de l'almorratxa*, https://www.rondaller.cat/2019/03/29/ball-de-lalmorratxa/ (consultato il 4 marzo 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/187384, inv. n 91.1.1499 (consultato il 16 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/245736 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443125 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447912 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451708 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452384 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452834 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453264 (consultato il 22 febbraio 2026).

Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/460897 (consultato il 22 febbraio 2026).

Toledo Museum of Art, https://emuseum.toledomuseum.org/objects/58239/shellshaped-flask (consultato il 22 febbraio 2026).

Topkapı Palace Museum, *The Sultan's Secret Garden: Topkapı's Botanical and Medicinal Treasures in Enderun*, https://topkapipalace.com.tr/article/the-sultans-secret-garden/ (consultato il 6 dicembre 2025).

Treccani, *Salsola*, https://www.treccani.it/vocabolario/salsola/ (consultato il 22 febbraio 2026)

Treccani, *Vetro*, https://www.treccani.it/vocabolario/vetro/ (consultato il 22 febbraio 2026).