



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti e Conservazione dei Beni artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## **Dall'incenso all'incensazione** **Tre incensieri di epoca romanica in** **Veneto**

### **Relatore**

Ch.ma Prof.ssa Giordana Trovabene

### **Correlatore**

Prof.ssa Anna Maria Spiazzi

### **Laureanda**

Paola Pradal

Matricola 986028

### **Anno Accademico**

**2012 / 2013**

*Lettore,*

*hai tu qualche volta respirato, con ebbrezza e sottile ghiottoneria,*

*il granello di incenso che riempie una chiesa.....?*

*Il Profumo*

*Charles Baudelaire*

# INDICE

<b>Premessa metodologica.....</b>	<b>7</b>
<b>1. L'introduzione dell'incenso nella liturgia cristiana.....</b>	<b>9</b>
1.1 L'incenso nel culto veterotestamentario .....	10
1.2 il fumo profumato.....	13
1.3 <i>Mansit odor, posses scire fuisse deam</i> .....	15
1.4 L'uso dell'incenso nell'antica Roma.....	16
1.5 L'incenso nel culto cristiano.....	19
1.6 Il martirio del vescovo Policarpo di Smirne: un profumo come d'incenso....	21
1.7 L'interpretazione simbolica dell'incenso nei Padri della Chiesa:l'incenso nei primi tre secoli della Cristianità.....	22
1.8 L'uso funerario dell'incenso.....	25
1.9 Il <i>liber pontificalis</i> e la donazione di Costantino.....	26
1.10 Incenso e culto delle reliquie.....	28
1.11 L'introduzione dell'incenso nella liturgia cristiana.....	30
1.12 Il culto stilista: eulogie e incenso.....	33
1.13 L'incenso nella liturgia a Roma.....	35
1.14 La liturgia di Roma e il regno dei Franchi.....	40
1.15 L'incenso nella liturgia pasquale.....	42
1.16 <i>Arabia Felix</i> .....	44
1.17 Il commercio di incenso nel VII-VIII secolo.....	46

<b>2.</b>	<b>L'evoluzione del turibolo dal V all'XII secolo.....</b>	<b>48</b>
2.1	Incensieri copti del Louvre .....	51
2.2	Gli incensieri siro-palestinesi con scene evangeliche .....	53
2.3	Gli incensieri esagonali in argento di VI-VII secolo.....	58
2.4	La svolta: un turibolo di epoca carolingia.....	61
2.5	La legatura del sacramento di Drogone.....	63
2.6	Il profumo del Paradiso.....	64
<b>3.</b>	<b>La decorazione dell'altare.....</b>	<b>66</b>
3.1	Le tovaglie d'altare e i tessuti serici.....	67
3.2	L'altare e il reliquiario .....	71
<b>4.</b>	<b>Diverse tipologia di turibolo romanico.....</b>	<b>72</b>
4.1	I turiboli con decorazione a bacellature.....	73
4.2	Turiboli romanici di tipo "architettonico" .....	76
4.3	Turiboli sferoidali con decorazione vegetale e zoomorfa... ..	79
	4.3.a Decorazione a motivi vegetali.....	79
	4.3.b Turiboli sferoidali con decorazione a motivi zoomorfi e vegetali..	79
4.4	La tecnica della cera persa nella fusione del bronzo.....	81
<b>5.</b>	<b>Il turibolo in bronzo del Museo Canoniale di Verona.....</b>	<b>84</b>
5.1	Possibili modelli.....	91

5.1.1	l'aquila bicefala.....	91
5.1.2	Decorazioni con figure di animali entro orbilcoli.....	95
5.1.3	Girali vegetali.....	98
5.2	Una produzione "seriale": l'uso delle matrici.....	100
<b>6.</b>	<b>Il turibolo in rame dorato del Museo Canoniale di Verona.....</b>	<b>103</b>
6.1	Descrizione.....	105
6.2	Disamina critica.....	106
6.3	I turiboli gotici e il grande incensiere della basilica del Santo.....	109
6.4	Il turibolo "a tempietto".....	110
<b>7.</b>	<b>Il bruciapfumi del tesoro della Basilica di San Marco.....</b>	<b>111</b>
7.1	Descrizione.....	113
7.2	Funzione originaria.....	115
7.3	La decorazione a figure animali del registro inferiore.....	123
7.3.1	Grifone e leone.....	123
7.3.2	Centauro e sirene-arpie.....	124
7.3.3	Putto.....	125
7.4	Le personificazioni delle virtù.....	126
7.5	Possibile luogo di produzione.....	128
7.6	<i>L'Ecclesia argenti</i> e il tesoro della Basilica di San Marco.....	130
7.7	Considerazioni conclusive in relazione del tesoro di San Marco.....	132

<b>Conclusioni.....</b>	<b>139</b>
<b>Repertorio illustrativo.....</b>	<b>142</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>203</b>

## PREMESSA METODOLOGICA

L'obbiettivo della prima parte della tesi è quello di analizzare l'origine dei diversi significati dell'incenso nel culto cristiano dalla sua introduzione, nel corso del IV secolo, fino all'epoca medievale. A tale fine intendo considerare l'utilizzo dell'incenso in civiltà che possono aver influito, in modo diretto o indiretto, sul cerimoniale cristiano. L'impiego antichissimo dell'incenso nel culto è attestato non solo presso gli Ebrei, dove viene esplicitamente indicato come ingrediente dell'offerta a Dio; le pareti del tempio funerario di Hatshepsut, scolpite con scene di navi cariche di oro, spezie e incenso, provenienti dalla mitica terra di Punt, documentano l'importanza assunta da questa gommoresina nel culto dell'Antico Egitto.

Il profumo è considerato espressione del divino e suo attributo essenziale anche nell'antica Roma, come evidenziano le parole di Ovidio, tratte dai *Fasti*:

*“Mansit odor, posses scire fuisse deam”.*

Si intende inoltre analizzare le fonti letterarie, che si riferiscono esplicitamente all'incenso in ambito cristiano, in particolare l'attenzione sarà rivolta al *Liber Pontificalis* e agli scritti dei Padri Apologisti cristiani.

Si è ritenuto opportuno dedicare il secondo capitolo della tesi all'analisi tipologica e stilistica dell'incensiere cristiano dal VI al IX secolo.

La seconda parte della tesi si focalizzerà sui due turiboli oggi conservati nel Museo Canonico di Verona con l'intento di toglierli dal loro isolamento e inserirli all'interno di un contesto e di una tradizione stilistica.

All'analisi dell'“*ecclesia argenti*”, così definita nell'inventario del Tesoro marciano del 1283, è dedicata la parte finale della presente ricerca. Questo oggetto di lusso, unico nel suo genere, è presentato nei diversi cataloghi come *artophorion*, lampada liturgica, reliquiario, bruciaprofumo.

Si intende qui analizzare le varie ipotesi sulla funzione originale di questo affascinante ed enigmatico oggetto, individuando quella maggiormente plausibile.

# **CAPITOLO I**

# 1. L'INTRODUZIONE DELL'INCENSO

## NELLA LITURGIA CRISTIANA

### 1.1 L'incenso nel culto veterotestamentario

Nella navatella minore della chiesa cimiteriale romanica di San Zeno a Castelletto di Brenzone è ancora ben leggibile una decorazione a fresco, che rappresenta due episodi della vita di Giovanni Battista, a cui era inizialmente dedicata la chiesa battesimale<sup>1</sup>.

Sul registro superiore è rappresentata l'apparizione dell'Angelo a Zaccaria, l'annuncio che ha dato inizio al tempo della Redenzione. L'episodio narrato si ispira al Vangelo di Luca<sup>2</sup>:

“Mentre Zaccaria davanti al Signore nel turno della sua classe, secondo l'usanza del servizio sacerdotale, gli toccò in sorte di entrare nel tempio per fare l'offerta dell'incenso. Tutta l'assemblea del popolo pregava fuori nell'ora dell'incenso. Allora gli apparve un angelo del Signore, ritto a destra dell'altare dell'incenso. Quando lo vide Zaccaria si turbò e fu preso da timore. Ma l'angelo gli disse: “Non temere, Zaccaria, la tua preghiera è stata esaudita e tua moglie Elisabetta ti darà un figlio, che si chiamerà Giovanni”.

Il Vangelo di Luca inizia con l'annuncio dell'arcangelo Gabriele al sacerdote Zaccaria, della classe di Abia. La moglie Elisabetta discendeva da Aronne.

La visione ha luogo nel tempio di Gerusalemme e sorprende Zaccaria nell'atto di bruciare l'incenso nel Santo dei Santi. Il tempio ebraico, distrutto nel 70 d.C. e quindi pochi anni prima della data di composizione del Vangelo secondo Luca, era il centro religioso di Israele. Era formato da spazi che rappresentavano tre diversi gradi di sacralità. Lo spazio all'interno del complesso templare era diviso in due

---

<sup>1</sup> *San Zeno a castelletto di Brenzone*, in Veneto Romanico; a cura di F.Zuliani, Jaca Book 2008, (pp.306-307).

<sup>2</sup> Vangelo di Luca (1,8-14).

zone quadrate: il cortile con al centro l'altare di rame per i sacrifici ed il santuario, composto dal Santo e dal Santo dei Santi.

Sorteggiato per la funzione più importante che potesse toccare ad un sacerdote, Zaccaria entra nella zona più sacra del tempio, di forma perfettamente cubica, rivestita d'oro, per il grande rito espiatorio in occasione dello Yom Kippur<sup>3</sup>.

Nell'affresco della chiesa di San Zeno le architetture danno un ritmo solenne agli avvenimenti, ma, nello stesso tempo, separano lo spazio laico dallo spazio sacro, in cui ha inizio l'azione salvifica di Dio.

Prima della distruzione del tempio l'offerta dell'incenso seguiva le prescrizioni contenute nell'Esodo e nel Levitico. In Esodo 30, 1-4 leggiamo:

“Farai un altare sul quale bruciare l'incenso: lo farai in legno di Acacia. Avrà un cubito di lunghezza, sarà quadrato, alto due cubiti, munito dei suoi corni. Ricoprirai d'oro puro il suo ripiano, i suoi lotti e i suoi corni: gli farai intorno una bordatura d'oro.”

“Porrai l'altare davanti al velo che nasconde l'arca della testimonianza, davanti al propiziatorio che è sopra la testimonianza, dove ti incontro. Su di esso Aronne brucerà l'incenso profumato: lo brucerà ogni mattina, quando metterà in ordine le lampade e lo brucerà anche al tramonto, quando Aronne riempirà le lampade: l'incenso perenne davanti al Signore per le vostre generazioni. Non vi brucerete sopra incenso profano né olocausto od ablazione né vi verserete libazione. Aronne farà il rito di espiazione sui corni di esso una volta l'anno: con il sangue del sacrificio per il peccato vi farà sopra, una volta all'anno, il rito espiatorio per le vostre generazioni. È cosa santissima in onore del Signore.<sup>4</sup>”

---

<sup>3</sup> Yom Kippur o giorno dell'espiazione: è la ricorrenza più importante per la tradizione ebraica, dedicata all'espiazione e al perdono dei peccati.

<sup>4</sup> Esodo 30, 6-10.

Nel libro dell'Esodo Aronne provvede all'offerta dell'incenso aromatico due volte al giorno alle ore stabilite, al mattino e al tramonto. L'incenso del Vangelo di Luca (1,8-14) si riferisce a quel particolare tipo di incenso che veniva bruciato solo nel giorno dell'espiazione per il rito dello Yom Kippur.

Esistevano forse diversi tipi di incenso per i diversi riti: l'incenso per l'altare degli Olocausti nel cortile, l'incenso aromatico per l'offerta quotidiana e l'incenso finemente polverizzato di Esodo (30,34-37), incenso "salato, puro e santo"<sup>5</sup>.

Una gradazione nella qualità dell'incenso in grado di riflettere al diversa sacralità dei luoghi nei quali veniva offerto; quest'ipotesi non è accettata da P.Heger<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Haran 1985, (p.208).

<sup>6</sup> Heger 1997, (p. 88).

## 1.2 Il fumo profumato

il fumo profumato dell'incenso contribuiva a delimitare e ad identificare lo spazio sacro.

L'altare d'oro dei profumi era probabile il supporto di un incensiere mobile, che veniva preparato con i carboni ardenti prelevati dall'altare degli olocausti. L'incenso in polvere veniva portato all'interno del Santo dei Santi e gettato nelle braci<sup>7</sup>.

“There are no precise instructions in the Bible regarding the performance of the incense celebration on the altar: did one, for instance, spread the coals on the altar and sprinkle the incense upon them, or keep the coals on the fire-pan, sprinkle the incense upon and the place, the fire-pan, sprinkle with the incense on the golden altar? Thus the lack of precise instructions for the incense celebration on the altar...”<sup>8</sup>

“Poi (Aronne) prenderà l'incensiere pieno di braci tolta dall'altare davanti al Signore e due manciate di incenso odoroso polverizzato; porterà ogni cosa oltre il velo. Metterà l'incenso sul fuoco davanti al Signore perché la nube dell'incenso copra il coperchio che è sull'Arca e così non muoia.”

Il fumo dell'incenso, prima dei riti di aspersione del sangue, è inteso a proteggere il sommo sacerdote dalla sacralità della potenza divina, impedendone la vista.

Nell'antico testamento non troviamo una descrizione degli utensili utilizzati per i riti. L'incensiere per l'offerta quotidiana aveva probabilmente la forma di una coppa dal profilo emisferico e fondo piatto; mentre l'incenso per i sacrifici esterni veniva bruciato su una sorta di piatto provvisto di un lungo manico orizzontale.

Ritorniamo ora all'affresco della chiesa di San Zeno.

---

<sup>7</sup> Di Giovanbattista 2000, (p.139).

<sup>8</sup> Heger 1997, (p. 168).

Le diverse architetture danno un ritmo solenne alla narrazione e collocano i due protagonisti in uno spazio separato. L'*Angelus Domini* è alla destra di un altare rettangolare, ricoperto da una lunga tovaglia che scende fino a terra. Zaccaria tiene tra le dita le catenelle del turibolo sferoidale con i due emisferi che sembrano lavorati a giorno con motivi a girali vegetali. L'affresco, datato tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII secolo, è una traduzione in chiave cristiana del rito dello Yom Kippur.

L'incenso viene bruciato nel turibolo, dalle forme tipiche del XII secolo, accanto all'altare, simbolo della espiazione sacrificale di Cristo.

Nella lettera agli Ebrei<sup>9</sup> troviamo continui riferimenti al culto ebraico dello Yom Kippur, visto come figura dell'azione salvifica di Cristo. Questa lettura del rito espiatorio ebraico sarà la chiave ermeneutica per l'interpretazione della morte di Cristo come sacrificio definitivo<sup>10</sup>.

La distruzione del Tempio significò la sospensione dell'attività rituale.

Il rito ebraico dell'incenso non servirà, come vedremo, come modello per la Cristianità nascente. Tuttavia, il simbolismo veterotestamentario dell'incenso raggiungerà la chiesa siriana attraverso la tradizione esegetica ebraica, conosciuta al tempo di Efrem il Siro<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Nella "Lettera agli Ebrei" viene delineata la missione di Cristo tramite il confronto con il sommo sacerdote dell'antico testamento, in particolare i riti dello Yom Kippur sono riconsiderati in rapporto all'azione salvifica di Cristo.

<sup>10</sup> Di Giovanbattista 2000, (p.131).

<sup>11</sup> Efrem il Siro, teologo e poeta della tradizione siriana, nasce a Nisibi nel 306 e muore a Edesse nel 373.

### **1.3 *Mansit odor, posses scire fuisse deam*<sup>12</sup>**

Era diffusa nell'antichità l'idea che la divinità fosse profumata in se stessa e si comunicasse anche attraverso l'effusione del suo aroma<sup>13</sup>. Il profumo era dunque considerato un attributo essenziale del divino. Gli antichi erano interessati a tutto ciò che coinvolgeva profondamente i loro sensi.

Le resine odorose sprigionavano una fragranza particolarmente intensa quando veniva a contatto con la brace ardente. È nota la fascinazione degli antichi Egizi per il mondo dei profumi e per gli unguenti. L'incenso arrivava dalla mitica terra di Punt, da identificarsi probabilmente con il Corno d'Africa, nella regione al confine tra Sudan e Etiopia.

Le pareti del Tempio funerario della regina Hatshepsut rappresentano la partenza delle navi egiziane cariche di spezie, oro e trentun alberi di incenso, successivamente piantati nel giardino de Deir el Bahari.

Nella sfera del culto il “profumo che divina” era innanzitutto uno strumento purificatore dell'aria, in quanto metteva in fuga gli spiriti del male. In secondo luogo l'incenso serviva per richiamare l'“Anima” o la manifestazione divina nel simulacro che rappresentava la divinità.

L'incenso in Egitto ebbe una notevole diffusione anche nelle cerimonie funebri dove venne utilizzato nelle procedure d'imbalsamazione<sup>14</sup>.

Numerose pitture che decoravano le pareti dei templi riproducono degli incensieri a forma di coppa oppure a forma di braccio teso che regge il braciere<sup>15</sup>. L'uso funerario dell'incenso a Roma verrà forse introdotto dall'Egitto.

---

<sup>12</sup> Ovidio, *Fasti* V, 376.

<sup>13</sup> Squillace 2010.

<sup>14</sup> Munier 2006.

<sup>15</sup> **Figura 1** p.143 (tratta da Atchley 1909 p.11).

## 1.4 L'uso dell'incenso nell'antica Roma

A Roma l'incenso era un prodotto altamente richiesto e diffuso. Le fonti ne attestano l'uso in tutti gli strati della società romana, naturalmente in quantità e modi diversi.

Dalla seconda metà del I secolo a.C. Esisteva a Roma una strada del Foro, successivamente chiamata *Vicus Turarius*, specializzata nella vendita dell'incenso<sup>16</sup>.

Fino al II secolo a.C. L'uso culturale dell'incenso non era ritenuto necessario, lo divenne sotto l'influsso delle religioni orientali.

L'incenso era bruciato davanti alla statue degli dèi in segno di venerazione e al fine di renderli propizi.

*“Et ture et fidibus iuvat placare eet vituli sanguine debito custodes Numidae deos, qui nunc hesperia sospes ab ultima caris multa sodalibus”<sup>17</sup>.*

Cicerone nelle Verrine descrive la statua bronzea della dea Diana, celebre per la sua bellezza, da lui vista a Segesta, quando era questore della Sicilia occidentale con sede a Marsala. La statua era stata sottratta dal santuario della città di Segesta dal senatore Gaio Licinio, governatore dell'isola tra il 73 a.C. ed il 71 a.C.

Scrive Cicerone:

*“Quid hoc tota est clarius, quam omnes segestae matronas et virgines convenisse, cum Diana exportaretur ex oppido, unxisse unguentis, complesse coronis et floribus, ture, odoribus incensis usque ad agrifimes prosecutas esse?”<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> Salmeri 1997, (pp.529-540).

Coarelli 2012, (p.85).

<sup>17</sup> Orazio, *Carmina*, libro I, ode XXXVL.

<sup>18</sup> Giuliano 2001, (p.21).

Numerose fonti scritte ricordano l'*Adventus* dell'imperatore considerato un giorno fausto per la città. L'imperatore veniva accolto dalla popolazione festante con rami di alloro e di palme, con fiaccole e cori e ceri, grani d'incenso venivano bruciati lungo il percorso dell'imperatore per profumare l'aria.

Il papiro egiziano redatto all'epoca dell'imperatore Caracalla<sup>19</sup> riporta il resoconto delle spese sostenute dalla città di Arsinoe<sup>20</sup> in occasione della visita in città del Prefetto di Egitto Settimio Eraclito, secondo un cerimoniale in parte simile a quello attuato all'arrivo dell'imperatore. I notabili di Arsinoe hanno registrato l'acquisto di incenso e altri profumi per l'accoglienza e per le cerimonie sacrificali compiute nel tempio.

Con questo breve *excursus* si è cercato di evidenziare l'importanza dell'uso dell'incenso.

In alcune civiltà che influenzarono in modo diretto o indiretto l'uso culturale dell'incenso in ambito cristiano. I diversi contesti d'impiego dell'incenso in queste società possono essere così classificati:

- l'incenso offerto in segno di venerazione al fine di rendere propizia la divinità
- l'incenso usato in senso onorifico nelle processioni, durante l'*Adventus*.

Ricordiamo il rapporto tra regalità e *aromata* era già presente nel mondo greco: in età ellenistica l'importanza dell'incenso è attestata dal fatto che Alessandro Magno fu il primo sovrano in onore del quale fu bruciato dell'incenso.

- L'incenso utilizzato come strumento purificatore dell'aria per evitare il contagio soprattutto durante le cerimonie religiose.

---

<sup>19</sup> (198-209 d.C.).

<sup>20</sup> Amarelli 2005, (p.32).

- Uso funerario dell'incenso: ampiamente utilizzato nella celebrazione delle cerimonie funebri. Questa connessione tra incenso e mondo dei defunti verrà ripresa, come vedremo, dalle prime comunità cristiane.

## 1.5 L'incenso nel culto cristiano

Nella seconda lettera ai Corinzi<sup>21</sup>, scritta probabilmente tra il 58 ed il 59 d.C., l'apostolo Paolo scrive:

“Siano rese grazie a Dio, il quale sempre ci fa partecipare al suo trionfo in Cristo e diffonde ovunque per mezzo nostro il profumo (osmen) della sua conoscenza; noi siamo infatti dinanzi a Dio il profumo (euodia) di Cristo per quelli che si salvano e per quelli che si perdono; per gli uni odore (osme) di morte per la morte e per gli altri odore (osme) della vita per la vita.”<sup>22</sup>

La metafora del trionfo potrebbe qui alludere ai cortei trionfali militari, in cui venivano portati gli incensieri, mentre altri erano collocati lungo il percorso, avvolgendo così il corteo in una nuvola d'incenso<sup>23</sup>. Per H. Attridge<sup>24</sup> invece il trionfo presente nella seconda lettera ai Corinzi<sup>25</sup> si riferisce alle processioni trionfali religiose, durante le quali il profumo sparso lungo il percorso processionale annunciava l'epifania divina.

Nel versetto 15 Paolo definisce se stesso, nella sua missione evangelizzante, come *Euodia*, ossia il buon profumo di Cristo, in riferimento alla tematica veterotestamentaria del sacrificio di “soave odore”.

“E farai fumare tutto il montone sull'altare: è un olocausto all'Eterno, un sacrificio di soave odore fatto mediante il fuoco all'Eterno”<sup>26</sup>.

Mentre il termine *euodia* ha sempre una valenza positiva, *osme*<sup>27</sup> è *vox media* e ha un significato neutrale, equidistante tra negativo e positivo. Nel versetto 16 della

---

<sup>21</sup> Seconda Lettera ai Corinzi (2, 14-16).

<sup>22</sup> Bibbia CEI 2008.

<sup>23</sup> Scelckle 1900, (p.58).

<sup>24</sup> Attridge 2003, (pp.71-83).

<sup>25</sup> Seconda Lettera ai Corinzi (2, 14).

<sup>26</sup> Esodo (29, 18).

<sup>27</sup> Termine greco che significa “odore”.

Seconda Lettera ai Corinzi, *osmé* è sia l'odore sgradevole della morte che il profumo della vita per coloro che hanno accolto la parola salvifica di Cristo.

La lettera paolina offrì dei modelli interpretativi alla cristianità nascente.

## 1.6 Il martirio del vescovo Policarpo di Smirne: un profumo come d'incenso

Asia Minore. Nel 155-156 d.C., durante il regno di Antonino Pio, ha termine il procedimento giudiziario che porterà sul rogo il vescovo Policarpo di Smirne<sup>28</sup>, accusato di ateismo per il suo rifiuto di partecipare ai sacrifici in onore delle divinità. Il "*martyrium Polycarpi*", redatto nel 156 sotto forma di lettera dai cristiani di Smirne. Si tratta della testimonianza più attendibile sul martirio di Policarpo. Leggiamo:

“Legato come un capro scelto da un grande gregge per il sacrificio, gradita offerta preparata a Dio... Gli uomini della Pira appiccarono il fuoco. La fiamma divampò grande. Vedemmo un prodigio...il fuoco, facendo una specie di voluta, come vela di nave gonfiata dal vento, girò intorno al corpo del martire. Egli stava in mezzo, non come uno che brucia, ma come pane che cuoce, o come oro e argento che brilla nella fornace. E noi ricevemmo il profumo di incenso che si alza o di altri aromi preziosi.”<sup>29</sup>

Chiaro è il riferimento al profumo sacrificale gradito a Dio; l'incenso è utilizzato come termine equivalente all'offerta sacrificale di sé.

“To represent the martyr as the incense offering was not only to appropriate an ancient religious practice, but further to make the simbol reading a starkly physical one”.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> (69 c.a.-155/156 d.C.).

<sup>29</sup> Citazione da [www.camcris.altervista.org/policarlo.html](http://www.camcris.altervista.org/policarlo.html).

<sup>30</sup> Ashbrook Harvey 2006, (p.20).

## 1.7 L'interpretazione simbolica dell'incenso nei Padri della Chiesa: l'incenso nei primi tre secoli della Cristianità

L'astensione dall'offerta dell'incenso sembra caratterizzare i primi tre secoli del culto cristiano; non abbiamo infatti testimonianze attendibili di un uso rituale dell'incenso prima della seconda metà del IV secolo.

Nella supplica per i Cristiani, scritta intorno al 177, Atenagora scrive:

“Ci rimproverano di non offrire sacrifici e di non riconoscere gli dei ammessi dalle varie città. Alla prima di queste accuse rispondiamo che Iddio non ha bisogno di sangue né dell'odore delle vittime arrostate né di profumi, il miglior sacrificio è riconoscerlo come creatore dell'universo e levare a lui sante mani.

Ma poiché la maggior parte di quelli che ci accusano di ateismo, mentre non sanno neppure per sogno chi sia Dio, ignoranti e senza cognizione alcuna delle dottrine naturali e di non tenere per dei quelli che anche le città riconoscono...

Il creatore e padre di questo universo non ha bisogno né di sangue né della fragranza degli aromi, egli è la perfetta fragranza che di nulla necessita in sé né fuori di sé”.<sup>31</sup>

L'apologista Atenagora<sup>32</sup> argomenta la propria difesa nell'accusa di ateismo con argomenti razionali. Partendo dall'idea di Dio come essere perfetto, autosufficiente, eterno, Atenagora dimostra l'inutilità dei sacrifici.

In Clemente di Alessandria<sup>33</sup> la teoria dell'autosufficienza e impassibilità di Dio fonda la critica dei sacrifici. Negli *Stromata* leggiamo:

---

<sup>31</sup> Supplica per i cristiani, XIII cap.

<sup>32</sup> Atenagora di Atene, filosofo cristiano del II secolo, scrisse la “*Supplica*” in trentasette capitoli indirizzata agli imperatori Marco Aurelio e Commodo, in cui difende i cristiani dall'accusa di ateismo.

<sup>33</sup> Filosofo e apologeta cristiano, vissuto tra il 150-215 d.C.

“Il nutrimento ricevuto attraverso l’olfatto, anche se più “divino” di quello che passa per la bocca, accusa tuttavia la necessità della respirazione. Che cosa dicono dunque di Dio? Che traspira come fanno i demoni?”<sup>34</sup>

Antenagora e Clemente di Alessandria sembrano qui fare eco all’accesa polemica antisacrificale degli ambienti filosofici, presente anche nel pensiero ebraico. La validità dei culti materiali è negata su basi metafisiche, essendo il divino l’Essere immateriale ed eterno, le prescrizioni rituali sono considerate come un inutile tentativo di accattivarsi il favore degli dèi.

Origene di Alessandria<sup>35</sup> nel *Contra Celsum* scrive:

“Egli sovvertì la dottrina riguardante i demoni della terra, i quali godono d’incenso, si sangue e delle esalazioni provenienti dal grasso e trascinano in basso gli uomini dalla vera nozione di Dio.

Per noi lo spirito degli uomini giusti è l’altare, da cui si innalzano veracemente e intellegibilmente incensi dal soave odore, preghiere cioè sgorganti da una pura coscienza.”<sup>36</sup>

Riferendosi al sacrificio definitivo di Cristo, Origene scrive<sup>37</sup>:

“Un Dio solo...una sola dimora santa della preghiera, un solo altare degli olocausti, un solo incensiere per gli incensi e un solo gran sacerdote.”

Escluso dalle cerimonie liturgiche cristiane, il più antico significato dell’incenso sembra essere il simbolo scritturale della preghiera, che, come recita il Salmo 140, si leva da terra e sale verso il cielo al cospetto di Dio.

---

<sup>34</sup> Gli Stromati 2006, (p.751).

<sup>35</sup> Origene di Alessandria, filosofo e teologo cristiano, vissuto tra il 185-254 d.C., scrisse il *Contro Celso* nel 245 c.a. per confutare le tesi di Celso.

<sup>36</sup> Origene, *Contra Celsum*, IV, 32.

<sup>37</sup> Ibid., V, 44, 459.

Il *De Idolatria* di Tertulliano<sup>38</sup> è un testo fondamentale in quanto non solo ribadisce il rifiuto dell'uso culturale dell'incenso, ma ne attesta anche l'uso funerario da parte dei cristiani del III secolo:

“Gli incensi e tutte le altre sostanze che servono per compiere cerimonia sacrificali idolatriche, sono poi anche d'uso per gli uomini, a scopi medicinali ed inoltre noi ce ne serviamo per compiere riti sepolcrali a confronto e sollievo dei trapassati”<sup>39</sup>.

Nell'Apolegetico leggiamo:

“L'incenso certo non comperiamo: se le Arabie se ne lagnano sappiamo i Sabei che in maggior copia e a più caro prezzo le loro merci vengono consumate per seppellire i Cristiani, che per affumicare gli Dei”<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Tertulliano è un apologista cristiano, vissuto a Cartagine tra il 155-230 d.C., scrisse il *De Idolatria* per vietare ai cristiani le attività legate ai culti pagani

<sup>39</sup> *De Idolatria*, XI, da Atchley 1909, 8pp.81-96).

<sup>40</sup> Teologia fondamentale, vol. IV; a cura di A.Sabetta 2004, (p.25).

## 1.8 L'uso funerario dell'incenso

L'idea che l'incenso potesse essere offerto a Dio e che Dio potesse trarne piacere viene esclusa con forza da Tertulliano nel suo *De idolatria*. Si tratta di un testo fondamentale in quanto Tertulliano non solo ribadisce l'*aversio* per l'uso culturale dell'incenso ma afferma che i cristiani del III secolo ne comperano in grandi quantità per un uso esclusivamente funerario e domestico, in continuità delle pratiche pagane.

L'incenso era utilizzato per le sue valenze purificatrici e apotropaiche in quanto si riteneva che ai demoni non piacessero i profumi e la luce. Per questo motivo Luce e Profumo sono spesso associati alle tombe dove devono scacciare il nascente buio demoniaco. Al profumo d'incenso rinviava, insieme agli altri profumi, alle fragranze del giardino paradisiaco e alla vita eterna attesa nel *coemeterium*.

Come vedremo, l'offerta d'incenso fumante seguirà la *religio* del santo nella traslazione vicino all'altare. Alcuni studiosi, come Beatrice Caseau<sup>41</sup>, ritengono che l'uso culturale-liturgico dell'incenso derivi dal primario utilizzo in ambito funerario.

---

<sup>41</sup> Caseau 2007, (pp.75-93).

## 1.9 Il *liber pontificalis* e la donazione di Costantino

La prima edizione del *Liber pontificalis*, ultimata verso il 535, contiene nella biografia di papa Silvestro<sup>42</sup> una lista di suppellettili d'oro e d'argento donati da Costantino alle basiliche di fondazione imperiale e al battistero del Laterano.

Il problema dell'attendibilità dei dati è una questione rilevante e ancora aperta. Sappiamo che al momento della redazione del *Liber pontificalis* molti oggetti dell'arredo mobile non esistevano più in quanto trafugati tra il 410 ed il 455. Secondo E.G. Atchley<sup>43</sup> le donazioni di *thymiamateria* non sono di Costantino ma successive. Tra gli argomenti a favore di questa ipotesi vi sarebbe, secondo lo studioso, l'assenza di qualsiasi riferimento a questa donazione nella "Vita di Costantino" scritta da Eusebio di Cesarea. Altri studiosi, come H. Geertman<sup>44</sup> sostengono invece l'autenticità dei dati contenuti nella biografia di papa Silvestro, in quanto basati su documenti conservati negli archivi e compilati contemporaneamente all'arredo delle chiese, anche se non trasferiti integralmente. Per Geertman<sup>45</sup> gli incensieri erano forse destinati alla funzioni davanti all'altare eucaristico.

Il De Blaauw<sup>46</sup> ipotizza invece un loro utilizzo durante le processioni d'ingresso solenne del vescovo di Roma.

Per Beatrice Caseau<sup>47</sup> solo alcuni oggetti presenti nelle liste risalgono al tempo di Costantino.

Anche ipotizzando la veridicità della donazione e quindi la presenza reale dei *thymiamateria* d'oro all'interno delle basiliche costantiniane la B. Caseau<sup>48</sup> ritiene:

---

<sup>42</sup> (314 d.C.-335 d.C.).

<sup>43</sup> Atchley 1909, (p.7).

<sup>44</sup> Geertman 2004, (p.108).

<sup>45</sup> Ibid., (p.84).

<sup>46</sup> De Blaauw 1994, (p.141).

<sup>47</sup> Caseau 2007, (p.75).

<sup>48</sup> Ibid., (p.91).

“Less likely that incense be used in an ostentatious manner, around the altar when so many scenes of paganaltars were still in the mind of the faithful.”

La Caseau esclude un uso liturgico dell’incenso al tempo di Costantino anche in considerazione dell’avversione degli apologisti cristiani per questa pratica ancora intimamente legata ai culti pagani. Continua la Caseau<sup>49</sup>:

“The only acceptable use for incense inside such buildings would have been the purificatory one”.

Si dovrà probabilmente attendere la fine legale del paganesimo nel 392 per l’introduzione dell’incenso nella liturgia della chiesa<sup>50</sup>. A questa data le reliquie hanno iniziato la loro entrata trionfale nelle chiese e vedremo presto riemergere l’idea dell’incenso propiziatorio.

Nella *Vita Silvestri* la prima basilica menzionata è il Laterano. Alla fine di un lungo elenco compaiono due incensieri d’oro del peso complessivo di trenta libbre e una quantità annuale di aromi da bruciare davanti all’altare:

*“Thimiamateria ex auro purissimo, pens. Lib. XXX donum aromaticum ante altaria, annis singulis lib.CL.”*

Per il battistero del Laterano Costantino dona:

*“Tymiamaterium ex auro purissimo cum gemmis prasimi XXXXVIII pens.lib. XV.”*

Per la basilica di San Pietro:

*“Tymiamateria ex auro purissimo cum gemmis ex unique ornatum Lx, pens, lib. XV”<sup>51</sup>.*

---

<sup>49</sup> Caseau 2007, (p.91).

<sup>50</sup> Nel 392 Teodosio I emanò da Costantinopoli il Decreto con il quale proscrisse il culto pagano.

<sup>51</sup> Gertman 2004, (p.78).

## 1.10 Incenso e culto delle reliquie

Le celebre placchetta in avorio conservata nel tesoro del Duomo di Treviri<sup>52</sup> raffigura probabilmente una scena di accoglienza delle reliquie, celebrata come *Adventus* imperiale. Le figure salmodianti che popolano lo sfondo architettonico sono rappresentate nell'atto di incensare un corteo in processione. L'oggetto è in sé controverso. K.Holum e G.Vikan<sup>53</sup> hanno identificato la scena rappresentata sulla placchetta, forse parte di un reliquiario, con la traslazione e l'arrivo delle reliquie di santo Stefano a Costantinopoli nel 421.

Molte soluzioni sono comunque possibili, tutte più o meno plausibili. Dalla data di fondazione della nuova Roma nel 330 un gran numero di reliquie venne portato a Costantinopoli. Rare sono le testimonianze visive giunte sino a noi circa la loro traslazione e venerazione.

La prima traslazione di reliquie, di cui abbiamo una sicura testimonianza, si riferisce a San Babila<sup>54</sup>, vescovo di Antiochia. Intorno al 345 le sue spoglie vennero traslate a Dafne, sobborgo di Antiochia, vicino al tempio di Apollo. Noto è l'ordine nel 362 dell'imperatore Giuliano di rimuovere i resti di San Babila e di riportarli ad Antiochia, in quanto ritenuto responsabile del silenzio della divinità<sup>55</sup>.

Nel 363 un editto di Giuliano proibiva le processioni funebri durante il giorno per evitare la contaminazione dei luoghi di culto pagani. Come sottolinea Brown<sup>56</sup> il culto dei martiri comportò l'infrangersi delle rigide barriere tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. La traslazione dei corpi santi venne vissuta, dai non cristiani, come una intromissione della necropoli *intra muros*.

---

<sup>52</sup> **Figura 2** p.143 (tratta da <http://www.minervamagazine.co.uk>).

<sup>53</sup> Holum - Vikan 1979, (pp.113-133).

<sup>54</sup> (200-250 d.C.). Fu il dodicesimo patriarca di Antiochia, morì durante la persecuzione contro i cristiani ordinata dall'imperatore Decio.

<sup>55</sup> Baus 2007, (p.60).

<sup>56</sup> Brown 2002, (p.102).

Per i cristiani della tarda antichità il corpo del martire era invece insieme un *locus* di sacralità e strumento per sacralizzare lo spazio e il tempo. Nasce qui l'idea di una sacralità trasportabile e soprattutto trasmissibile.

Il cerimoniale funebre era inteso come una processione trionfale e una sorta di preguistazione della resurrezione:

“I bianchi sudori abbaglianti, l'incenso, il rigido controllo delle manifestazioni di dolore erano un richiamo trionfale alla vittoria di Cristo.”<sup>57</sup>

La prassi dell'inurbamento delle sepolture, nettamente contrastante, come abbiamo detto con le prescrizioni legislative romane, da fenomeno sporadico diventò progressivamente una consuetudine.

In Occidente il ritrovamento nell'antica zona cimiteriale dei corpi dei Ss. Gervasio e Protasio nel 386, e la loro deposizione in un loculo sotto l'altare della nuova basilica ambrosiana diede inizio al fenomeno della “congiunzione tra tomba e altare”<sup>58</sup>. L'obiettivo era la *resurrectio martyrum* mediante il collegamento con la liturgia eucaristica.

Concludendo, ritengo plausibile l'ipotesi per la quale l'incenso entra nell'uso liturgico cristiano in seguito ai riti funerari che accompagnano la traslazione delle reliquie. Ad un nuovo funerale si deve infatti equiparare la deposizione delle reliquie.

così sintetizzata dalla studiosa B. Caseau:

“Il est très probable que c'est par les rites funéraires que l'usage de l'encens est entré dans le culte chrétien...aux funérailles il faut assimiler la translation et la déposition de reliques.”

---

<sup>57</sup> Brown 2002, (p.102).

<sup>58</sup> Ibid., (p.17).

## 1.11 L'introduzione dell'incenso nella liturgia cristiana

Viene spesso citata la testimonianza della pellegrina Egeria<sup>59</sup>, che nel suo "Diario di viaggio" descrive la cerimonia della settimana santa a Gerusalemme tra il 381 ed il 384. Egeria si riferisce di incensieri e di effluvi profumati che riempiono l'*Anastasis*<sup>60</sup>:

"Ecco che vengono portati dei turiboli (*thymiamateria*) all'interno della grotta dell'Anastasi, perché tutta la basilica dell'Anastasi si riempia di profumi. Allora, mentre il vescovo si trova in piedi dentro i cancelli, prende il Vangelo, si avvicina all'entrata e legge lui stesso il brano della Risurrezione del Signore."<sup>61</sup>

Non è chiaro l'uso di questi turiboli mobili nella veglia della domenica pasquale, in un'Anastasi illuminata e profumata. L'incenso era comunque parte del dramma liturgico e grazie alla descrizione della pellegrina Egeria sappiamo che la liturgia di Gerusalemme era simile a una sontuosa scenografia in grado di coinvolgere tutti i sensi.

Nel corso del IV secolo si fanno sempre più numerose le allusioni all'incenso durante le cerimonie pubbliche: nelle processioni funebri, durante le traslazioni delle reliquie, presso le tombe dei santi, nella consacrazione di una chiesa.

Sol a partire dal V secolo si hanno delle attestazioni di un uso liturgico dell'incenso.

Nella "Gerarchia ecclesiastica" lo Pseudo Dionigi l'Areopagita si riferisce del "procedere profumato del vescovo all'altare divino fino all'estremità del tempio e quindi il suo ritorno all'altare in vista della consacrazione"<sup>62</sup> e ancora "completata presso l'altare divino la recita della sacra preghiera, il vescovo dà inizio all'incensamento e partendo dall'altare divino comincia ad inoltrare il sacro canto

---

<sup>59</sup> Nobile romana che intraprese un viaggio nei luoghi sacri della cristianità e lasciò il primo diario di pellegrinaggio.

<sup>60</sup> Santuario in onore della Resurrezione di Cristo, fatto costruire dall'imperatore Costantino nel 326 c.a.

<sup>61</sup> Egeria, in Paoline, 1999, (p.66).

<sup>62</sup> Pseudo Dionigi, in Città Nuova, 2002 (p.74).

dei salmi”<sup>63</sup>. Il movimento profumato del vescovo dall’altare divino lungo la navata e dalla navata all’altare è simbolo della processione dell’energia divina dall’Uno e il successivo ritorno alla fonte originaria:

“The original outflowing of God’s energies into the darkness of non-being and then the creation is thus re-presented in the initial censuring of the bishop.”<sup>64</sup>

L’importanza dell’incensazione sta nel suo essere un simbolo sensibile, che rende comprensibile per il fedele il concetto dell’emanazione dell’Uno, essendo il profumo, come l’Uno, di per sé diffusivo. Colpisce l’importanza data agli aspetti olfattivi delle pratiche liturgiche e al coinvolgimento dei sensi.

Per A. Golitzin il neoplatonismo dell’Areopagita si radica nel cristianesimo siriano, in particolare nella spiritualità di San Efrem, solo apparentemente lontana dal pensiero di Dionigi.

Il testamento di San Efrem, morto nel 373, è un documento particolarmente interessante. Il santo chiede ai suoi fedeli di non usare né profumi né incenso per il suo funerale ma di offrirlo a Dio, nel luogo santo affinché tutti possano gioire delle fumigazioni profumate<sup>65</sup>.

L’incenso e il simbolismo olfattivo sono particolarmente presenti nei testi cristiani dell’Oriente siriano. Il Cristianesimo derivava dalla primitiva cellula giudeo-cristiana, che proveniva dalla Palestina. Si ritiene che il Giudaismo abbia esercitato un forte fascino sulle comunità cristiane, che partecipavano alle feste ebraiche come lo Yom Kippur.

San Efrem è il più conosciuto tra i Padri siriani, i suoi “Inni” mostrano il suo genio di poeta teologo. Negli “Inni sul Paradiso” sono numerosi i riferimenti al servizio ebraico e al Tempio. Scrive Efrem:

“Dio non avrebbe permesso ad Adamo di entrare in quel tabernacolo interno, era cosa custodita in serbo, affinché egli risultasse gradito con il

---

<sup>63</sup> Pseudo Dionigi, in Città Nuova, 2002 (p.71).

<sup>64</sup> Golitzin 1994, (p.160).

<sup>65</sup> Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie, 1907, (p.10).

servizio del tabernacolo esterno; come per il sacerdote con l'incenso fragrante, la custodia del precetto sarebbe stato l'incensiere di Adamo, per poter entrare al cospetto del Celato in quel tabernacolo celato”<sup>66</sup>.

“I diletamenti del paradiso aveva dato, l'Eccelso, ad Adamo; a Ozia diede i diletta menti della regalità. A quello aveva proibito un frutto, a questo proibì l'incensiere. Entrambi si impadronirono di qualcosa che non era stato dato: a causa dell'incensiere aromatico il nome di Ozia divenne putrido, a causa del frutto fragrante il nome di Adamo divenne abominevole.”<sup>67</sup>

Le immagini olfattive sono frequenti nella teologia di Efrem e mostrano una vera e propria fascinazione per l'incenso e i profumi.

Scrive ancora Efrem:

“Già un grande incensiere, spirate i suo balsami, mesce nell'aria il profumo dei suoi effluvi, distribuendo tra chi gli è vicino un soffio benefico; quanto più il paradiso glorioso! La sua cinta ci è benefica e mitiga un poco con l'alito dei suoi aromi, la maledizione della terra.”<sup>68</sup>

Come sostiene S. Harvey:

“Ephrem the Syrian's writings are a major Landmark in this process of ritual change: he provides some of the earliest references to Christian incense usage and he does so with an awareness of the distinct contribution the experience of smell could make to religious Knowledge.”<sup>69</sup>

La Harvey intende qui la consapevolezza dell'importanza del senso dell'olfatto nella esperienza religiosa, in quanto “epistemological tool”, mezzo per la conoscenza del divino. fu l'incenso a rendere il senso dell'olfatto una categoria dell'esperienza religiosa. Questo spiegherebbe, secondo la studiosa, la presenza crescente di un linguaggio figurato di tipo olfattivo nella lettura religiosa siriana di V e VI secolo.

---

<sup>66</sup> Efrem il Siro, in Paoline 2006, (p.169).

<sup>67</sup> Ibid., (p.316).

<sup>68</sup> Ibid., (p.271).

<sup>69</sup> Ashbrook Harvey 2006, (p.78).

## 1.12 Il culto stilista: eulogie e incenso

Il museo dell'abbazia di San Colombano conserva un medaglione fittile con l'immagine di san Simone Stilita il Giovane. Si tratta di un piccolo oggetto devozionale proveniente dal complesso monastico di Qalat Seman, uno dei suoi maggiori centri di pellegrinaggio nella Siria del V e VI secolo. Realizzato tra il 541 e il 565, riprendeva l'impianto di Qal'At Sem'an, formato da quattro basiliche radiali immerse in un ottagono con, al centro, la colonna di san Simeone Stilita il Vecchio. Questa eulogia<sup>70</sup> è un'importante testimonianza delle pratiche cultuali della regione di Antiochia nella tarda antichità, prima dell'invasione araba.

Al centro il busto di san Simeone posto a coronamento della colonna, affiancato da due angeli nimbatì in volo, che incoronano il vittorioso atleta di Dio. Si tratta di un particolare iconografico insolito, che non si riscontra nella raffigurazione di altri santi. A sinistra della colonna è rappresentato un monaco o un pellegrino che sale una lunga scala, appoggiata alla colonna, e reca in mano un incensiere. A destra della composizione compare un'iscrizione in greco che dice:

“Ricevi l'incenso e salva tutti”

L'eulogia conservata a Houston, The Menil Collection, presenta la stessa iconografia ma una diversa iscrizione, che dice:

“Ricevi l'incenso da Costantino”

In queste invocazioni l'incenso ha chiaramente un uso propiziatorio. Vikan<sup>71</sup> ha studiato queste eulogie in relazione alla “Vita” di Simone Stilita il Giovane, in cui c'è un solo caso in cui l'incenso viene direttamente offerto al santo sulla colonna. L'immagine del pellegrino che sale verso il santo con l'incenso propiziatorio è, secondo Vikan, la raffigurazione simbolica di un atto devozionale privato, associato alla venerazione del santo intermediario tra cielo e terra, e quindi in contatto con le

---

<sup>70</sup> Grabar 1958.

<sup>71</sup> Vikan 2011, (p.69).

forze sacre. L'incenso poteva essere bruciato sopra l'eulogia mentre si evoca la presenza del santo e si invocava la sua mediazione.

### 1.13 L'incenso nella liturgia a Roma

Il *Liber Pontificalis* riferisce, nella Vita di Sisto III<sup>72</sup>, di cospicue donazioni di suppellettile liturgica e ornamenti d'argento alla basilica di Santa Maria Maggiore, prima fondazione papale, fatta erigere per celebrare il dogma efesino della maternità divina di Maria, madre dell'unica Persona divina di Cristo.

Nella lista della donazioni è incluso un "*tymiamaterium argenteum, pen.Lib.V*"<sup>73</sup> si tratta della prima menzione di un incensiere dell'epoca di papa Silvestro. Verso la fine del VII secolo, Sergio I, profondamente legato alla tradizione siriana, donò un grande turibolo d'oro alla basilica vaticana e lo fece appendere davanti alle immagini dell'apostolo, collocate sulla pergola gregoriana, indicata con la descrizione "*trabes ad ingressum confessionis*."

Nel *Liber Pontificalis*<sup>74</sup> leggiamo:

*"Fecit tymiamaterium aureum majorem cum columnis et coperculo quem suspendi ante immagine tres aureas beati Petri apostoli, in quo incensum et odor suavitas festis diebus, dum missarum solemnias celebrantur, omnipotenti Deo opulentius mittitur."*<sup>75</sup>

L'incenso bruciato davanti all'immagine dell'apostolo era inteso come un atto di venerazione.

Nell'anno 806, ce ne dà notizia il *Liber Pontificalis*, Leone III donò alla cripta della basilica di San Paolo un incensiere che fece appendere sopra la sua tomba. Si tratta forse dello stesso incensiere menzionato nell'*Ordo Romanus XLIV*<sup>76</sup>, dove viene riferito che il pontefice, durante gli uffici notturni, in occasione della festa solenne

---

<sup>72</sup> (432-440 d.C.).

<sup>73</sup> Geertman 2004, (p.207).

<sup>74</sup> LP 86 c.11.

<sup>75</sup> Cit. da Dictionnaire d'archéologia chrétienne 1922, (p.14).

<sup>76</sup> S.v. *ordines romani*, in Enciclopedia italiana 1935.

Trattasi di raccolta di rubriche cerimoniali che descrivono documentano lo sviluppo della liturgia papale a Roma dal VI al XV secolo.

dei due apostoli il 29 giugno, riempie il turibolo della cripta con incenso fumante<sup>77</sup>. Riprenderemo più avanti questo tema.

La prima attestazione documentata di un uso liturgico dell'incenso a Roma risale all'inizio dell'VIII secolo. Nell'*Ordo Romanus Primus*, che descrive il rituale osservato durante la liturgia stazionale, si fa riferimento all'uso dell'incensiere nella processione di entrata solenne del pontefice e nel canto del Vangelo.

Dal palazzo del Laterano, il corteo papale percorreva le strade di Roma, secondo un cerimoniale desunto dall'*Adventus*. Giunto davanti alla chiesa, il pontefice scendeva da cavallo e veniva accolto dal clero con il profumo dell'incenso. Il significato onorifico di questo gesto risulta da quanto l'Ordo ci dice:

*"...similiter et presbite tituli vel ecclesiae, ubi statio fuerit cum subdito sibi presbiterio et mansionario thymiamaterium deferenti bus in obsequium illius"*<sup>78</sup>.

Il pontefice si dirigeva verso il *secretarium*, che si trovava in prossimità dell'entrata, dove veniva vestito dei paramenti sacri, suggellando così il passaggio dal cerimoniale alla liturgia. L'entrata solenne era preceduta da una piccola processione con l'Evangelario, che faceva parte degli oggetti trasportati dai bauli del Laterano, dove erano conservati, alla chiesa stazionale. L'Evangelario era dunque portato all'altare separatamente dall'ingresso del pontefice. Deposito l'Evangelario sull'altare, il pontefice lasciava il *secretarium* e si dirigeva, lungo l'asse longitudinale della chiesa, verso il *presbyterium* preceduto da un suddiacono con l'incensiere e da sette accoliti con i ceri accesi.

*"Qui dum accenderint, statim subdiaconus sequens tenens thymiamaterium aureum, pro fori bus ponit incensum ut pergat ante pontificem."*<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell'Apostolo delle genti nelle raccolte pontificie, (p.88).

<sup>78</sup> Atchley 1905, (p.122).

<sup>79</sup> Ibid., (p.126).

L'uso dell'incenso nel rito di ingresso ha la sua origine nel cerimoniale imperiale tardo-antico e ha "un parallelo nel rito alto bizantino di entrata solenne nella basilica di Hagia Sophia"<sup>80</sup>.

Questa processione con ceri e incenso è documentata dagli anni intorno al 700 ma è probabile che esistesse già in data più antica, il silenzio delle fonti liturgiche non ha però ancora permesso di stabilire con certezza il momento in cui l'incenso venne introdotto nella liturgia romana. Un rito simile si svolgeva per la lettura del Vangelo:

"...Deinde venit anta altare, et osculatis evangeliis levat in manus suas codicem. Et procedunt ante ipsum duo subdiaconi regionarii levantes thymiamaterium de manu subdiaconi sequenti mittentes incensum"<sup>81</sup>.

Si trattava di incensieri mobili, portati a mano mediante uno o forse due manici e privi di catenelle, purtroppo non abbiamo immagini né si sono conservati degli esemplari di questi incensieri.

Secondo quanto ci dice l'*Ordo Romanus Primus*, l'incenso era utilizzato solamente in questi due momenti liturgici legati al rito di accompagnamento. Nell'VIII secolo non esisteva ancora a Roma l'incensazione del Vangelo, né del papa. Solo nel secolo successivo, in seguito all'influenza della liturgia gallicana, debitrice a sua volta delle liturgie orientali, verrà introdotto l'uso di incensare l'altare e poi il clero.

A tale proposito, ritengo interessante considerare la pisside eburnea siro-palestinese, databile al VI secolo, conservata oggi al Metropolitan Museum<sup>82</sup>. Ai lati di una struttura architettonica ad archi, con copertura voltata, due donne con il *maphorion* sono rappresentate nell'atto di incensare l'altare, illuminato da una lampada sospesa. Questa struttura è stata accostata all'*Anastasis* costantiniana a

---

<sup>80</sup> De Blaauw 1994, (p.76).

<sup>81</sup> Atchley 1905, (p.132).

<sup>82</sup> *Pyxis with the holy women at the tomb of Christ*, in The metropolitan Museum of Art Guide, a cura di ph.De Montebello, 1994, rif.n°9, (p.375).

La pisside viene datata al VI secolo e attribuita, in via dubitativa, a manifattura siriana.

**Figura 3** p.144 (tratta da Heibrunn timeline wesite).

Gerusalemme, altri studiosi la interpretano piuttosto come l'abside di una chiesa siriana di questo periodo<sup>83</sup>.

A noi interessa qui evidenziare la raffigurazione delle pie donne che recano un incensiere al sepolcro di Cristo e la fusione iconografica tra il sepolcro e l'altare, fusione che visualizza il concetto della reale presenza di Cristo crocifisso durante la celebrazione eucaristica.

Come è noto, i Vangeli non fanno mai riferimento all'incenso. In Matteo 28,1 si dice semplicemente che:

“Maria Maddalena e l'altra Maria vennero a visitare il sepolcro”<sup>84</sup>

Gli evangelisti Luca e Marco entrano in maggior dettagli: in Luca 24,1 le pie donne si recano al sepolcro per applicare al corpo di Cristo aromi e oli profumati.<sup>85</sup>

In Marco 16,1-6 leggiamo:

“Passato il sabato, Maria di Màgdala, Maria di Giacomo e Salomone comprano oli aromatici per andare a imbalsamare Gesù. Di buon mattino il primo giorno dopo il sabato, vennero al sepolcro al levar del sole. Esse dicevano tra loro: chi ci rotolerà via il masso dall'ingresso del sepolcro? Ma, guardando, videro che il masso era già stato rotolato via, benché fosse molto grande. Entrando nel sepolcro videro un giovane, seduto sulla destra, vestito di una veste bianca, ed ebbero paura”. Ma egli disse loro: non abbiate paura! Voi cercate Gesù Nazareno, il crocifisso. È risorto, non è qui. Ecco il luogo ove l'avevano deposto.”<sup>86</sup>

Nel mosaico di epoca teodosiana a San Apollinare Nuovo questo soggetto è presente con una modalità iconografica diversa, le due Marie avanzano da destra

---

<sup>83</sup> Weitzmann 1979, (p.586).

<sup>84</sup> Vangelo di Matteo (28,1).

<sup>85</sup> Vangelo di Luca (24,1)

<sup>86</sup> Vangelo di Marco (16,1-6).

verso un tempietto a pianta centrale, il braccio destro, proteso a indicare il sepolcro vuoto, esprime la sorpresa, l'incredulità e la gioia della Risurrezione.

Il celebre avaro del Castello Sforzesco, attribuito ad un atelier romano e datato all'inizio del V secolo (Aurea Roma, Dalla città pagana alla città cristiana, cat. Della mostra a cura di S. Enboli, edizioni la rocca, Roma 2000, p. 612), condensa in un solo spazio la due scene della *visitatio sepulchri* e dell'Ascensione. Le due Marie, fasciate in panni avvolgenti, tendono le braccia verso l'angelo seduto davanti alla tomba, rappresentato nell'atto della Rivelazione.

Abbiamo già incontrato l'immagine delle pie donne con l'incensiere in altri manufatti siro-palestinesi di VI e VII secolo, appartenenti alla cosiddetta "pilgrimage art"<sup>87</sup>.

Queste immagini, come abbiamo visto, non hanno un fondamento nei sinottici, potrebbero invece riflettere le pratiche liturgiche della chiesa siro-palestinese durante le celebrazioni della Pasqua, in cui delle donne-mirofore avevano un ruolo liturgico attivo. A questo proposito scrive Allie M. Ernst:

"In the Typikon there is evidence for liturgical censing by women precisely as it is depicted in the iconography (on the pyxis)."<sup>88</sup>

le donne-mirofore erano probabilmente delle diaconesse, quindi appartenevano al clero. Sappiamo che nella chiesa siriana la diaconessa poteva svolgere le funzioni del diacono durante il servizio liturgico. In Occidente l'istituto delle diaconesse non avrà mai la stessa importanza<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Vikan 2011.

<sup>88</sup> Ernst 2009, (p. 158, nota 27).

<sup>89</sup> Righetti 1998, (p. 394).

## 1.14 La liturgia a Roma e il regno dei Franchi

Nel 754 Pipino il Breve aveva disposto l'introduzione della liturgia romana nel tentativo di uniformare le diverse liturgia dei paesi franchi, iniziando così una politica che sarà portata avanti dal futuro imperatore Carlo Magno. L'invio, nell'anno 785, di una copia del *Sacramentarium Gregorianum-hadrianum* come base unificatrice, in seguito alla richiesta fatta espressamente da Carlo Magno al pontefice Adriano I, avrà importanti ripercussioni anche a Roma. Si trattava infatti di un codice d'uso personale che conteneva unicamente la liturgia stazionale papale, dunque incompleto e non del tutto utilizzabile. Il testo dovette subire delle rifusioni e delle aggiunte al fine di venire incontro anche alle esigenze del culto locale. Si aggiunse al *Sacramentario* di Adriano un *supplementum*, redatto forse da Alcuino, che introduceva molti usi locali, tra cui numerose incensazioni.

Nel cristianesimo orientale e nel territorio dei Franchi l'incenso come segno liturgico era in uso molto prima anche a Roma.

Gli inventari chiesastici carolingi contengono numerosi riferimenti ai turiboli. Nell'inventario del tesoro di Centula, redatto nell'831, sono elencati otto incensieri d'argento dorato e un incensiere in rame<sup>90</sup>. *Thymiamaterium* è il termine ecclesiastico romano mentre *turibulum* è un termine gallicano.

Questa liturgia composita, frutto dell'integrazione della liturgia romana e gallicana, si diffuse nel IX secolo prima nella regioni l'oltralpe e successivamente a Roma, dove l'incenso era utilizzato limitatamente di entrata solenne del pontefice e nelle processione verso l'ambone per la lettura del Vangelo.

Grazie alla parole del liturgista Amalario di Metz sappiamo che nell'831 a Roma:

*“Post evangelium non offerunt incensum”*<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Davis Weyer 1986, (p.95).

<sup>91</sup> Cit. in Dictionnaire d'archéologia chretienne e te liturgie 1907, (p.13).

Non si conosceva dunque l'incensazione durante la celebrazione liturgica.

Questa pratica era invece già presente nel rituale gallicano, derivata forse dal rito della dedicazione di origine orientale. La consacrazione dell'altare comprendeva infatti numerose incensazioni sopra e attorno alla mensa<sup>92</sup>, prima della deposizione delle reliquie dietro ai vela, per occultarne la vista ai fedeli.

A Roma la traslazione era simile a una processione di trionfo e le reliquie erano precedute da incensieri fumanti. Nel mosaico dell'arco trionfale di Santa Prassede è rappresentata la città celeste di Apocalisse 21, dove giungono i martiri beneficiari della prima resurrezione.

“Il mosaico fissa così, in una dimensione eternamente iterata e senza tempo, il funerale della traslazione delle reliquie. Il loro passaggio sotto l'arco trionfale si trasforma iconograficamente in un ingresso dei martiri nella Gerusalemme celeste.”<sup>93</sup>

Nella chiesa inferiore di San Clemente a Roma, l'affresco della messa documenta la pratica dell'incensazione delle offerte, introdotta con il Pontificale romano-tedesco. A sinistra della composizione è rappresentata la processione dell'offertorio dove è chiaramente visibile la figura di un diacono che oscilla il turibolo di forma ovoidale mentre nella mano destra tiene una pisside per i grani d'incenso.

Con l'incensazione il turibolo non è più pensato come un oggetto fisso da cui emana un fumo odoroso, le dimensioni e il peso si riducono per permettere una agevole oscillazione e un rapido trasporto all'interno dello spazio sacro. Si evolve anche la forma con l'introduzione del coperchio e l'aumento del numero delle catenelle, necessarie per sollevare il coperchio e dar oscillare il turibolo.

---

<sup>92</sup> Righetti 1959, (p.511).

<sup>93</sup> Piva 2006, (pp.163-164).

### 1.15 L'incenso nella liturgia pasquale

Un'altra occasione liturgica che prevedeva l'uso dell'incenso era data dalle celebrazioni pasquali, che comprendevano i tempi della *depositio crucis et hostiae*, della *elevatio* e della *visitatio sepulchri*<sup>94</sup>.

Durante la liturgia del Venerdì Santo la croce veniva portata dall'altare al sepolcro e poi incensata. Si procedeva quindi alla sigillazione. Prima del mattutino di Pasqua, aperto il sepolcro, si incensava nuovamente il crocifisso e lo riportava sull'altare. La *visitatio* aveva come tratto distintivo lo svolgersi dell'azione presso un sepolcro, elemento scenico indispensabile, che poteva essere mobile o fisso. Anche la sua collocazione all'interno dello spazio sacro non aveva una tradizione costante: poteva infatti trovarsi nel coro, dietro l'altare, nella navata oppure in una cappella o nella cripta.

La costruzione a pianta circolare, nota come Santo Sepolcro, ancora visibile all'inizio della navatella sinistra della basilica di Aquileia è la più antica copia architettonica della Rotonda dell'*Anastasis* giunta fino a noi<sup>95</sup>. Il Patriarcato di Aquileia seguiva una liturgia derivata sostanzialmente dalla tradizione monastica tedesca.

Le tre cerimonie della settimana santa rimasero in uso dall'XI alla fine del XVI secolo quando il rito patriarchino fu sostituito da quello romano. I riti della sepoltura simbolica non furono mai accolti nei Libri ufficiali di Roma. Ne troviamo testimonianza, ad esempio, nella *Regularis Concordia*, redatta dal monaco Ethelwold, vescovo di Winchester tra il 963 e il 984, dove troviamo una descrizione dettagliata del ricorso della visita delle tre Marie al sepolcro vuoto:

“Mentre si canta il terzo Reponsorio, verranno gli altri tre (monaci) tutti coperti dalla dalmatiche; recando in mano i turibolo con l'incenso, a passo a

---

<sup>94</sup> Piva 2006, (pp.141-180).

<sup>95</sup> Poppone 1997.

passo ad imitazione di chi cerca qualcosa, giungono di fronte al luogo dove si trova il sepolcro.”<sup>96</sup>

La placchetta in avorio del Metropolitan Museum<sup>97</sup>, proveniente da Colonia e datata 1140-1160, decorava originariamente un altare o un pulpito. Sono rappresentate qui le pie donne davanti all'angelo annunciante la Resurrezione. Una donna regge un turibolo di forma sferica, possibile riflesso in campo figurativo di una consuetudine liturgica.

---

<sup>96</sup> Allegri 1988, (p.147).

Drumbl 1981.

<sup>97</sup> **Figura 4** p.144 (tratta da [www.metmuseum.com](http://www.metmuseum.com)).

## 1.16 Arabia Felix

L'incenso è una gommoresina ricavata da alcune specie di *Boswellia*, in particolare dalla *Boswellia Carteri*. Estratta mediante incisione la resina dell'incenso ha la forma di lacrime tondeggianti e irregolari generalmente incolori.

Nel primo Libro dei Re<sup>98</sup> si narra che la regina di Siba, sentita la fama di Salomone, si recò a Gerusalemme per metterlo alla prova con degli enigmi:

“Venne in Gerusalemme con ricchezze molto grandi, con cammelli carichi di aromi, d'oro in gran quantità e pietre preziose.”<sup>99</sup>

Saba era uno dei Regni carovanieri della penisola arabica meridionale, caratterizzati da un'economia di commercio su scala internazionale. Questi regni avevano il monopolio della produzione e dell'esportazione di uno dei beni di lusso più ricercati dell'antichità.

Diedero vita a un sistema economico complesso e longevo.

Per primo Erodoto di Alicarnasso<sup>100</sup> individua l'Arabia come luogo di origine dell'incenso (Storie III, 107). Lo storico si riferisce un'antica credenza: gli alberi di incenso, in questa terra che profuma di divina dolcezza, erano custoditi da piccoli sergenti alati di vario colore e solo il fumo dell'incenso era ritenuto in grado di allontanarli.

Il termine Arabia Euolaimon, tradotto dagli autori romani in Arabia Felix, risale forse a Eratostene di Cirene, morto verso il 190 a.C.

---

<sup>98</sup> Redatto verosimilmente nel VI secolo a.C. I due libri dei re fanno parte dei libri storici dell'Antico Testamento.

<sup>99</sup> 1 Re 10 CEI 2008.

<sup>100</sup> 484-425 a.C. E' fra i primi storici a parlare della produzione dell'incenso.

La vita dell'incenso era formata da un reticolo di percorsi. Nel periodo di massimo traffico del commercio carovaniero, tra il 300 a.C. E il IV secolo d.C., la rotta principale portava a Gaza lungo il versante ovest della penisola arabica<sup>101</sup>.

L'incenso non era solo esportato. L'uso locale è attestato dall'elevato numero di incensieri ritrovati in templi, palazzi e abitazioni private. Il British Museum conserva un incensiere bronzeo con figura di stambecco, proveniente da Marib, capitale del regno di Saba, datato al III secolo a.C.

---

<sup>101</sup> Loreto 2012, (pp.137-154).

## 1.17 Il commercio di incenso nel VII-VIII secolo

Il commercio dell'incenso è ben documentato fino alla tarda antichità. Dopo il V secolo il commercio mediterraneo conobbe una fase di forte contrazione. La connettività tra le due sponde del Mediterraneo durante il VII e l'VIII secolo, anche se la conquista araba delle provincie bizantine contribuì ad alterare il sistema degli scambi.

Mc Cormick ritiene che il traffico a lunga distanza non sia mai interrotto ma che si siano modificate le rotte commerciali<sup>102</sup>. Certamente continuò il commercio dei beni di lusso.

Nella *"Historia"* del venerabile Beda<sup>103</sup>, scritta nel 731, si legge:

*"Quaedam preciosa in mea capsella hebeo, id est piperium, oraria et incensa."*<sup>104</sup>

Da dove veniva l'incenso contenuto nella *capsella* del beato Beda? Diversamente dall'olio e da vino, l'incenso non veniva trasportato in anfore. Difficile dunque rinvenire delle tracce archeologiche di questo commercio<sup>105</sup>. Le fonti liturgiche sono chiare quando riferiscono di un uso liturgico dell'incenso nell'Europa carolingia e gli *ordines* romani lo attestano a Roma.

Il franchincenso o olibano era inoltre semplicemente l'incenso più celebre, ricordo dei doni dei re Magi. Generalmente l'incenso utilizzato era un composto di più resine in cui il franchincenso era contenuto in piccole percentuali.

---

<sup>102</sup> Mc Cormick 2008.

<sup>103</sup> Monaco e storico inglese vissuto tra il 672 ed il 735.

<sup>104</sup> Beda, in Ed. King 1962.

<sup>105</sup> Caseau, l'encens au 7 et 8 siècle: un marqueur du commerce en méditerranée?, in [www.accademia.edu](http://www.accademia.edu).

Come sottolinea B. Caseau, solo l'analisi chimica dei residui, delle ceneri che si sono conservate permetterebbe di conoscere la composizione dunque di ricostruire l'origine dell'incenso bruciato nella liturgia del VII e dell'VIII secolo.

## **SECONDO CAPITOLO**

## 2. L'EVOLUZIONE DEL TURIBOLO DAL VI ALL'XII SECOLO

Il termine *thymiamterium*, utilizzato nelle liste dei donativi di Costantino, è la traslitterazione di una parola greca contenuta nella Bibbia dei Settanta, dove indica i turiboli del tempio di Gerusalemme<sup>106</sup>.

È interessante notare l'utilizzo di questa parola, dal sapore biblico, da parte dell'ignoto compilatore delle liste del *Liber Pontificalis* per indicare i turiboli romani.

La parola *thymiamaterium* non individua un tipo di incensiere e il *Liber Pontificalis* non fornisce la descrizione ma solo il materiale di cui sono fatti e il peso. Si trattava probabilmente di oggetti fissi e non mobili, probabilmente simili ai *thymiamateria* etruschi, caratterizzati da una base tripode ed alto fusto alla cui sommità veniva collocata una coppa di forma emisferica. Il termine deriva da *thymiama*, che significa incenso: la parola indica la funzione<sup>107</sup>. Questo termine viene raramente utilizzato negli inventari chiesastici di V e VI secolo, dove si preferiscono dei termini che indicano la forma e non la funzione dell'oggetto. Questo fatto rende difficile, come sottolinea B. Caseau, l'individuazione dell'incensiere negli inventari. La studiosa francese porta come esempio l'inventario della piccola chiesa di Apa Psaius, nel villaggio egiziano di Ibion, che fornisce una lista dettagliata degli oggetti posseduti<sup>108</sup>. Apparentemente non viene nominato l'incensiere e questo in un periodo in cui l'incenso era sicuramente utilizzato nelle cerimonie liturgiche.

Un altro caso interessante è l'inventario di Cirta, in Numidia, che conosciamo grazie a un verbale d'indagine, condotta da Munazio Felice e citato anche da Agostino nel suo "*Contra cresconium*" (3,29,33). Dove si parla di una cassetta d'argento (*capitulatam argenteam*<sup>109</sup>).

---

<sup>106</sup> Caseau 2007, (p.571).

<sup>107</sup> Ibid., (p.571).

<sup>108</sup> Ibid., (p.569).

<sup>109</sup> Cit. da Opere di Sant'Agostino, polemica con i donatisti, Città Nuova 2002, (pp.230-231).

Per B. Caseau:

“Capitulata evokes an object with a small head...censors in the shape of a head are displayed in museum...thus from the intended reference to a head, it is possible to deduce that this object could be an incense burner. Standardised notions of what an incense burner should be, based on medieval models, are misleading.”<sup>110</sup>

La terminologia per la suppellettile religiosa, in questo periodo è fluttuante. Spesso gli oggetti non sono indicati con nomi liturgici, non esistendo ancora dei termini convenzionali fissi. Solo successivamente l'incensiere verrà indicato dalla sua funzione. Fanno eccezione, come abbiamo detto, il *Liber Pontificalis* e più tardi, gli *Oridnes romani*.

---

<sup>110</sup> Caseau 2007, (p.570).

## 2.1 Incensieri copti del Louvre

Il museo del Louvre conserva una interessante collezione di incensieri copti, datati tra il V e il VII secolo, dove è evidente la varietà delle forme.

### Incensiere E11705<sup>111</sup>

In argento, misura 16,2 cm di altezza. La coppa, che poggia su un alto piede, ha la forma di un calice. Il coperchio emisferico presenta una decorazione data da quattro maschere teatrali incise, con la bocca e gli occhi perforati per lasciare fuoriuscire il fumo dell'incenso. Una catenella, lunga 14 cm, a maglie con anello finale serviva per la sospensione dell'oggetto. Non è certo l'uso liturgico di questo oggetto.

Maschere teatrali decorano anche sarcofagi paleocristiani, la loro presenza sull'incensiere fa ipotizzare una datazione intorno al V secolo, sicuramente anteriore al 641 d.C.

### Incensiere AF867<sup>112</sup>

Realizzato in bronzo fuso, misura 20,2 cm di altezza mentre il diametro è di 10 cm. La coppa, a forma di calice, mostra un viso stilizzato con occhi globulari, naso sottile, baffi a raggiera, i lobi sono simili a degli anelli. Il coperchio di forma conica è traforato nella parte superiore, dove si riconosce una testa schematica con berretto appuntito. La forma elegante del calice contrasta con la decorazione sommaria, lontana dall'elegante classicismo dell'esemplare precedente.

### Incensiere su colonne a zampe di animale<sup>113</sup>

In bronzo fuso, questo incensiere misura 27,09 cm di altezza mentre il diametro è di 10,5 cm. La base quadrata poggia su quattro piedini a forma di zampe di animale.

---

<sup>111</sup> **Figura 5** p.145 (tratta da Revue du Louvre 4-1988, p.297).

<sup>112</sup> **Figura 5** p.145 (tratta da Revue du Louvre 4-1988, p.297).

<sup>113</sup> **Figura 6a-b** p.145 (tratta da Revue du Louvre 4-1988, p.297).

Quattro sottili colonne sostengono una cupola su cui poggia una coppa mancante di coperchio. Sulla base di confronti con due incensiere ritrovati nel sito di Bellana, l'esemplare del Louvre viene datato al V secolo.

#### Incensiere E11916<sup>114</sup>

L'incensiere a catenelle, in bronzo fuso, poggia su un piede cilindrico. La coppa emisferica, decorata da saldature, presenta sul bordo tre anelli per le catenelle. Per questo incensiere è stata proposta una datazione tra il VI ed il VIII secolo. Si diffonde l'uso del tipo a catenelle, come vediamo nel famoso mosaico del pannello di Giustiniano a Ravenna.

#### Incensiere E11708<sup>115</sup>

Il museo del Louvre conserva un magnifico esemplare in bronzo fuso, traforato e inciso, datato presumibilmente all'XI secolo. Ha un'altezza di 28 cm mentre il diametro è di 17,8 cm. Il contenitore per le braci ha una forma cilindrica e presenta una decorazione a racemi vegetali, poggia su tre piedi a forma di lepre disposti a intervalli regolari. Il coperchio a forma di cupola è intero. Mentre traforato da un motivo a volute fiorite, in posizione apicale, un'aquila con le ali spiegate tiene nel becco un serpente, simbolo della vittoria del bene. Un lungo manico, oggi mancante, serviva per spostare questo tipo di incensiere molto diffuso in area medio-orientale.

---

<sup>114</sup> **Figura 7** p.146 (tratta da l'art du metal 1992, p.86).

<sup>115</sup> **Figura 8** p.146 (tratta da l'art du metal 1992, p.86).

## 2.2 Gli incensieri siro-palestinesi con scene evangeliche

Si tratta di un tipo particolare di incensiere a tre catenelle diffuso in Occidente dai pellegrini che ritornavano dai *loca sacra*. Ritrovati principalmente in Egitto, ma generalmente attribuiti all'area siro-palestinese, questi piccoli incensieri in bronzo fuso sono il prodotto di un artigianato seriale, probabilmente destinati ad un uso domestico più che liturgico.

La maggior parte degli incensieri presenta una decorazione con un ciclo di cinque o sei scene evangeliche. Le scene più rappresentate sono: Annunciazione, Natività, Battesimo, Magi, Crocifissione e Mirofore.

La sequenza inizia solitamente con l'Annunciazione e termina con la scena delle Pie donne e forma una fascia decorativa senza soluzione di continuità lungo la pancia del contenitore, anche se la forma cilindrica contribuisce a isolare le immagini. In alcuni casi, ad esempio nell'esemplare della collezione copta del Louvre, le scene sono separate da elementi vegetali stilizzati.

Nel piccolo incensiere bronzeo conservato nel convento di San Antonio a Wadi Araba in Egitto e pubblicato da Jules Leroy<sup>116</sup> sono rappresentate nove scene evangeliche<sup>117</sup>. Il piede ad anello presenta sul fondo una decorazione floreale a dieci petali attorniata da un motivo a ghirlanda<sup>118</sup>. Sotto la pancia è ancora ben leggibile una teoria di clipei con busti di personaggi non identificati. Intorno al corpo centrale si riconoscono nove episodi evangelici.

Il ciclo inizia con l'episodio dell'Annunciazione: la Vergine è seduta su un trono alla destra della composizione, la mano sinistra sul seno nel gesto dell'accettazione. La mano destra sembra tenere il fuso, attributo mariano che deriva dai vangeli apocrifi dell'infanzia di Gesù, dove leggiamo che mentre Maria sta filando il velo di porpora

---

<sup>116</sup> Leroy 1976, (pp.381-390).

<sup>117</sup> **Figura 9** p.147 (tratta da Leroy 1976 PL. LXI).

<sup>118</sup> **Figura 10** p.147 (tratta da Leroy 1976 PL. LXI).

per il tempio e l'arcangelo Gabriele appare sopraggiungendo dalla sinistra, la mano destra levata nel gesto della benedizione. Questa iconografia è la più frequente.

La Visitazione è conforme all'iconografia tradizionale: Maria e Elisabetta si abbracciano. La scena della Natività segue soluzione di continuità. Sulla sinistra della composizione Giuseppe è rappresentato seduto, le braccia sulle ginocchia. Maria è distesa, la mano sinistra poggia sul seno. Al centro Gesù, forse avvolto in fasce, giace nella mangiatoia. Sotto un'apertura ovale, che allude forse al santuario costantiniano di Betlemme. In alto, la testa di un bue e di un asino ai lati della stella.

Annunciazione ai pastori: la scena si compone di tre personaggi vestiti con una corta tunica. A sinistra una grande stella a sei punte sembra far indietreggiare un pastore, rappresentato in un gesto di meraviglia. Il secondo pastore guarda verso la stella mentre il terzo pastore arretra leggermente.

Adorazione dei Magi: le tre figure avanzano da sinistra verso il trono con alta spalliera dove è seduta la Vergine di profilo, sulle ginocchia il Bambino nell'atto di tender la mano destra verso i Magi. Il movimento rapido e deciso, resa dal fluttuare delle vesti, è guidato da un angelo in volo, di cui vediamo solo il busto.

Battesimo: al centro della composizione Gesù bambino, immerso nelle acque del Giordano, tra il Battista, posto di profilo, che tende il braccio verso Gesù e due figure angeliche leggermente inclinate verso Gesù. L'angelo più vicino sembra porgergli una tunica. Una colomba, ad ali aperte, discende verticalmente sopra il Salvatore.

Ingresso a Gerusalemme: la scena è separata dalla precedente dal senso inverso del movimento. Gesù avanza verso destra sul dorso di un'asina, seduto in posizione frontale e con le mani sul petto, forse per tenere il Libro. Sulla sinistra della composizione una figura maschile, probabilmente un apostolo, rivolge lo sguardo a Cristo e tiene la mano destra sul petto. Una piccola figura maschile sembra stendere il pallio tra le zampe anteriori dell'animale.

Crocifissione: la scena è ridotta a pochi elementi essenziali, utili alla decodificazione. Cristo, vestito con il *colobium*, è in posizione frontale con la testa eretta e le braccia distese nella posizione della croce. La croce non è rappresentata. I simboli astrali del sole e della luna sono disposti simmetricamente ai lati della croce e garantire il valore universale del sacrificio salvifico. Nella parte inferiore, ai lati del crocifisso, sono rappresentati due personaggi genuflessi, forse due pellegrini.

Alcuni incensieri presentano una iconografia più complessa. Nell'incensiere conservato al Virginia Museum of Fine Arts<sup>119</sup> i due ladroni chiudono ai lati la composizione. Sensibilmente più piccoli rispetto al Cristo nimbato sulla croce, hanno le braccia legate dietro la schiena, una posizione che vediamo anche nell'esemplare del Staatliche Musee di Berlino e in alcune ampolle di Monza<sup>120</sup>. L'incensiere di Berlino<sup>121</sup> presenta una ulteriore variante iconografica con l'introduzione della figura del Longino, a sinistra della croce, nell'atto di trafiggere con la lancia il fianco destro di Cristo e quella di Stefano mentre accosta la spugna. Una scena simile è rappresentata nell'Evangelario siriano di Rabula e nel cofanetto contenente reliquie, proveniente da Gerusalemme, oggi conservato nel Museo Sacro.

Nell'esemplare di Berlino il ciclo si conclude con la scena della crocifissione e non con la Resurrezione.

Pie donne al sepolcro: sotto una volta due donne con il *maphorion* avanzano verso la tomba di Cristo, sulla destra un angelo seduto fa il gesto della parola. L'usura del metallo rende difficile la lettura dell'oggetto che una delle due donne tiene in mano. Si tratta forse di un incensiere a catenelle, frequente nell'iconografia orientale delle mirofore. Il particolare iconografico della volta, che probabilmente allude alla cupola dell'*Anastasis*, come vediamo nel cofanetto reliquiario del Vaticano, non è presente nell'incensiere del Princeton University Art Museum<sup>122</sup> e

---

<sup>119</sup> Weitzmann 1976, rif n°563, (p.626).

<sup>120</sup> Grabar 1958.

<sup>121</sup> Weitzmann 1976, rif n°564, (p.627).

<sup>122</sup> **Figura 11** p.148 (tratta da <http://www.artmuseum.princeton.edu>).

in numerosi altri esemplari dove la tomba di Cristo è rappresentata da un'edicola, con colonne e cupola<sup>123</sup>.

Questa rappresentazione non è fedele al testo evangelico ma fa riferimento all'edificio fatto costruire da Costantino sul luogo della sepoltura e resurrezione di Cristo.

Questo riferimento all'assetto costantiniano è particolarmente importante in quanto serviva a materializzare visivamente il ricordo dei Luoghi Santi e a prolungamento nel tempo. Questo ciclo di immagini è detto “ciclo del pellegrino” per distinguerlo da altri cicli, che descrivono la vita di Gesù e hanno un intento narrativo, che qui è assente. Il focus di questo ciclo sono i *Loca Sancta* visitati e toccati nella Terra Santa, considerati come reliquie per contatto<sup>124</sup>.

Come scrive Vikan:

“This Christological picture cycle may be understood to function amuletticall.”<sup>125</sup>

Il museo del Bargello conserva un turibolo acquistato dai Carrand nel 1847<sup>126</sup>. Inizialmente identificato come un secchiello per l'acqua santa del XI secolo, viene successivamente riconosciuto come turibolo e ricondotto a manifattura siro-palestinese di VI-VII secolo.

Solo nel 1939 viene per la prima volta ipotizzata un'area di provenienza renana e una datazione molto più tarda, XI-XII secolo, attualmente accettata.

---

<sup>123</sup> Vikan 2011, (p.69).

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid., (p.69).

<sup>126</sup> S.v Turibolo in *Arti del medioevo e del rinascimento: omaggio ai Carrand, 1889-1989*, museo del Bargello, 20 marzo 1989 – 25 giugno 1989 Firenze, rif. n°130 (pp.334-335).  
Figura 12 p.148 (tratta da *Arti del medioevo e del rinascimento: omaggio ai Carrand, 1889-1989*, museo del Bargello, 20 marzo 1989 – 25 giugno 1989 Firenze, rif. n°130 (pp.334).

La coppa globulare poggia su un piede ad anello. Come negli esemplari siro-palestinesi la decorazione si svolge senza soluzione di continuità. Le sei scene evangeliche sono: Annunciazione, Visitazione, Incredulità di San Tommaso, Natività, Adorazione dei Magi e Ascensione. La scelta e la successione corrispondono alla tipologia di incensiere siro-palestinese a sei piedi.

Differenze iconografiche e stilistiche suggeriscono una datazione più tarda: la resa dei panneggi, che all'altezza dei fianchi formano delle spirali, conferiscono ai personaggi un effetto volumetrico diverso e una maggiore dinamicità.

### 2.3 Gli incensieri esagonali in argento di VI-VII secolo

Nel 1963 una spedizione clandestina ha scoperto nei pressi del villaggio di Kumluca, l'antica Koridalla di Licia, numerosi oggetti in argento, tra cui un incensiere esagonale. Il tesoro detto di Kumluca (o di Sion) è straordinario non solo per la qualità della decorazione ma anche per il numero e la varietà degli oggetti in argento, molti dei quali presentano dei punzoni che hanno permesso una datazione tra gli anni 550-565<sup>127</sup>. questi oggetti facevano parte dell'arredo liturgico di una chiesa, generalmente identificata con quella del monastero della Hagia Sion.

Al momento del ritrovamento, la maggior parte di questi oggetti era ridotta in frammenti deliberatamente schiacciati e appiattiti, forse per essere meglio trasportati e successivamente fusi per coniare nuova moneta necessaria per pagare l'esercito imperiale.

L'incensiere esagonale è conservato nel Dumbarton Oaks Museum di Washington<sup>128</sup>. Come recita l'iscrizione greca in niello, che corre lungo il bordo, quest'oggetto è stato donato dal vescovo Eutychanos insieme ad altri oggetti liturgici, che si distinguono per la qualità e l'eleganza della decorazione. Sul fondo sono presenti cinque punzoni, scoperti con il restauro del 1983, che ha ricomposto i dieci frammenti schiacciati.

Erika Dodd ipotizzata un'origine imperiale e costantinopolitana di questi punzoni, che dovevano garantire la purezza dell'argento. La decorazione potrebbe essere successiva alla punzonatura e soprattutto eseguita in ateliers lontani da Costantinopoli.

“It is frequently taken for granted that objects with imperial stamps were not only stamped in Costantinople but were also decorated there.”<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Boyd; Mango 1992.

<sup>128</sup> **Figura 13** p.149 (tratta da Boyd; Mango 1992).

<sup>129</sup> Boyd; Mango 1992, (p.58).

“The stamps show that...silver with imperial stamps were purchased in Constantinople by bishop Eutychianos for the church of Sion; some of it, like...the censer, may even have been wholly decorated in Constantinople. Although it was later inscribed to the order of the bishop by his local silversmith...At any rate, the stamps do not tell us where the silver was decorated.”<sup>130</sup>

Per la finezza e l'eleganza dell'esecuzione l'incensiere di Dumbarton Oaks Museum<sup>131</sup> viene generalmente attribuito a un atelier della capitale durante il regno di Giustiniano<sup>132</sup>. Di notevoli dimensioni (15cm x 20cm) questo incensiere era probabilmente privo di catenelle, forse collocato davanti ad un'icona o ad una statua sacra. La coppa esagonale poggia sulle zampe di tre pavoni, fusi separatamente e successivamente fissati alla coda della ruota, realizzata a sbalzo e poi incisa. Lo schema decorativo consiste di tre clipei incorniciati da una corona di alloro, che contengono i busti di Cristo, San Paolo e San Pietro. I nobili volti dei tre personaggi sacri riproducono dei modelli classici. Un motivo a foglia d'acanto, resa con naturalismo e senso plastico, separa i tre clipei.

I corpi, trattati in modo volumetrico, mostrano delle proporzioni eleganti. Le pieghe delle vesti sono prodotte dal leggero movimento del corpo e ne rivelano le forme. I gesti sono composti.

L'incensiere esagonale, conservato nel Metropolitan Museum di New York<sup>133</sup>, conserva ancora le tre catenelle originali. Poggia su una base esagonale che reca sul fondo sei punzoni risalenti al tempo dell'imperatore Maurizio<sup>134</sup>. La decorazione del corpo esagonale mostra una teoria di personaggi sacri inquadrato da archi onorifici

---

<sup>130</sup> Boyd; Mango 1992, (p.63).

<sup>131</sup> Questo magnifico esemplare proviene dal “tesoro di Sion” rinvenuto nel 1963 vicino a Kumluca, l'antica Koriolalla in Licia. Sono del vescovo Eutychianus, come riportato nell'iscrizione a Niello.

<sup>132</sup> (527-565).

Piguet Panayotova 1997, (p.32). Ipotizza una datazione tra il 527-565 e propone di riferire l'oggetto ad una bottega di Costantinopoli

<sup>133</sup> *Censer with six figures in Mirror of the medieval world*, Metropolitan Museum of Art, 1999 rif. N°45, (p.37). proviene dalla chiesa di Nessber, l'antica Mesembria, in Bulgaria.

**Figura 14** p.150 (tratta da <http://www.metmuseum.org>).

<sup>134</sup> (582-602).

con colonnine tortili e capitelli a foglie d'acanto, realizzati con la tecnica a sbalzo dal di dentro e successivamente incise dall'esterno. Le sei figure stanti hanno il ginocchio sinistro leggermente piegato e una leggera curvatura del corpo, quasi a voler creare un movimento nel drappeggio delle vesti. L'elemento architettonico e le figure mostrano delle proporzioni classiche. L'incensiere è stato avvicinato da Dora Piguet Panayotova<sup>135</sup> al calice di Hama<sup>136</sup>, che presenta una decorazione con figure di santi entro arcate. Lo schema compositivo con archi che inquadrano figure sacre è comune a molte suppellettili liturgiche. I calici che formano parte del tesoro ritrovato nel villaggio di Attarouthi, nel nord della Siria<sup>137</sup>, datati tra la fine del VI e inizio VII secolo, sono uno splendido esempio<sup>138</sup>.

I sei lati dell'incensiere in argento, oggi nel British Museum<sup>139</sup>, presentano dei medaglioni con busto di Cristo e santi con classica compostezza. Medaglioni con ritratti di personaggi sacri si ritrovano in tre incensieri circolari in argento, provenienti dai tesori di Attarouthi<sup>140</sup>, datati tra la fine del VI secolo e inizio del VII secolo, nel famoso vaso di Emesa<sup>141</sup>, oggi al Louvre, e alcuni calici.

Alcuni incensieri di V-VII secolo, ritrovati in Siria, hanno la forma simile a un calice come ad esempio l'incensiere conservato nella Malcove Collection University of Toronto<sup>142</sup>.

---

<sup>135</sup> Piguet Panayotova 1997, (p.20).

<sup>136</sup> Il calice è conservato nella Walters Art Gallery di Baltimora. Viene datato tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo, ritrovato nel villaggio di Kurin in Siria, probabilmente sepolto, insieme ad altri oggetti liturgici, durante la conquista araba della Siria.

<sup>137</sup> Liturgical vessels, in *Mirror of medieval world*, Metropolitan Museum of Art, 1999 rif. N°46, (p.37)

<sup>138</sup> Piguet Panayotova 2009, (p.538).

<sup>139</sup> Censer with portrait medallions, in *Age of spirituality: late antique and early Christian art*; a cura di M.E Frazer e K.Weitzmann 1997, rif n°562, (p.625).

<sup>140</sup> Locazione: MET n°1986.3.11; 1986.3.12; 1986.3.13.

<sup>141</sup> Si tratta probabilmente di un vaso liturgico appartenente alle suppellettili dell'antica chiesa di Emesa, datato al VI secolo.

Vase with medallions, in *Age of spirituality: late antique and early Christian art*; a cura di M.E Frazer e K.Weitzmann 1997, rif n°552, (p.615).

<sup>142</sup> Locazione: M.82.407.

**Figura 15** p.151 (tratta da Bissera V. Pentcheva 2010 p.40).

## 2.4 La svolta: un turibolo di epoca carolingia

Una miniatura del sacramentario di Gellone<sup>143</sup>, eseguito verso la fine dell'VIII secolo probabilmente per la diocesi di Meaux, mostra la Vergine vestita di una lunga tunica con una croce nella mano sinistra e un incensiere a forma di calice con tre catenelle e un anello nella mano destra<sup>144</sup>. Il museo di Spalato conserva un incensiere a coppa in argento fuso su piede circolare e con decorazione a niello e dentello<sup>145</sup>. La morfologia di questo incensiere è stata accostata allo stile del calice detto di Tassilone di Baviera, in rame dorato con la figurazione della *Maiestas domini*, donato nel 788 al monastero di Kremsmunster. Il museo Schnutgen di Colonia conserva un turibolo in bronzo fuso con una innovativa forma ovoidale e lunghe catenelle per l'incensazione rituale<sup>146</sup>. Il turibolo è datato dalla Westermann-Angerhausen verso l'800<sup>147</sup>. Si tratta di uno dei rari turiboli di epoca carolingia giunti fino a noi. Il bruciante poggia su tre piedini e mostra una decorazione con motivi a palmette ripetuti nel coperchio ma con una maggiore resa plastica, accentuata dalla lavorazione a traforo. La forma ovoidale è rara nelle suppellettili liturgiche di VIII-IX secolo. La datazione è basata unicamente su confronti stilistici, che portano a riferire il nostro oggetto al milieu artistico di Aquisgrana. In particolare, la studiosa, ha avvicinato il turibolo di Colonia al calice di avorio di San Lovino, conservato nel museo di Deventer<sup>148</sup>. Il calice ha una decorazione interamente vegetale, che ricorda il famoso calice in argento proveniente da Antiochia, oggi al Metropolitan Museum of Art. soprattutto ricorda la forma ovoidale dell'incensiere siriano di VI

---

<sup>143</sup> Paris. Bibliothèque nationale Mss latin 12048.

**Figura 16** p.152 (tratta da <http://www.europeanaregia.eu>).

<sup>144</sup> S.v. Encensoir, in Dictionnaire d'archéologie chrétienne 1922, (pp.22-33).

<sup>145</sup> **Figura 17** p.152 (tratta da *Il mediterraneo e l'arte: da Maometto a Carlo Magno*; a cura di M.Andaloro 2001, (p.228).

<sup>146</sup> Il turibolo misura 10,6cm di altezza e 6,8cm di diametro, mentre le catenelle hanno una lunghezza di 29cm.

<sup>147</sup> Rauchfass, in *Ornamenta ecclesiae*, katalog 1985, rif n°46, (p.210).

**Figura 18** p.153 (tratta da Rauchfass, in *Ornamenta ecclesiae*, katalog 1985, rif n°46, (p.211).

<sup>148</sup> Le calice de Lebuinus, in *Rhin-meuse. Art et civilisation 800-1400. Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles 1972, rif n°A3, (p.164).

**Figura 19** p.153 (tratta da *Le calice de Lebuinus, in Rhin-meuse. Art et civilisation 800-1400. Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles 1972, rif n°A3, (p.164).

secolo della Malcove Collection<sup>149</sup>. I modelli per la forma e la decorazione del turibolo carolingio di Colonia devono essere ricercati, secondo la Westermann-Angerhausen, nell'ambiente artistico e culturale bizantino.

---

<sup>149</sup> Riferimento nota 141.

## 2.5 La legatura del sacramento di Drogone

Il piatto posteriore della legatura del Sacramentario di Drogone<sup>150</sup> costituisce un'importante documento per la storia della liturgia<sup>151</sup>.

Le nove scene liturgiche, disposte su tre registri, mostrano il vescovo di Metz mentre celebra la messa secondo l'uso romano. Nel registro superiore, la placchetta al centro raffigura l'incensamento dell'altare al termine della processione d'entrata. Il vescovo si prostra davanti all'altare, sopra il quale è posto il libro liturgico. Due ceroferai e un turiferario precedono il corteo mentre un secondo turiferario è rappresentato dietro gli accoliti.

I turiboli hanno una forma a coppa, su un piede ad anello e tre catenelle di sospensione.

Nel rilievo centrale del registro inferiore un chierico regge il turibolo mentre il vescovo benedice il calice, a significare verosimilmente l'incensazione delle oblate<sup>152</sup>.

L'iconografia dettagliata delle nove formelle eburnee intende offrire una traduzione visiva dell'introduzione del tiro romano nelle liturgia gallicana<sup>153</sup>. Con la cristianità carolingia le volute profumate dell'incenso avvolgono per la prima volta l'altare e gli oggetti ad esso associati.

L'assenza dell'incenso nella processione d'entrata si spiega probabilmente con il fatto che si intende rappresentare solo le funzioni liturgiche svolte dal vescovo.

---

<sup>150</sup> Il sacramentario venne commissionato dal vescovo di Metz. È datato tra l'844 e l'850.

<sup>151</sup> **Figura 20** p.154 (tratta da Pafums de l'antiquité. La rose et le incense en Méditerranée, Musée Royal de Mariemont 2008, p.349).  
Castelfranchi Vegas 1993, (p.29).  
Piva 2006, (p.196).

<sup>152</sup> La disposizione attuale delle formelle eburnee non corrisponde alla collocazione originale.

<sup>153</sup> Pafums de l'antiquité. La rose et le incense en Méditerranée, Musée Royal de Mariemont 2008, p.347.

## 2.6 Il profumo del Paradiso

Nota è la lettura simbolica del turibolo che Amalario di Metz<sup>154</sup>, dà nel suo *“De ecclesiasticis officiis”*, lettura ripresa qualche secolo dopo da Onorio di Autun<sup>155</sup>. Nel *“Gemma animae”* l’abate scrive:

*“Thuribulum namque significat corpus dominicum; incensum eius divinitatem; ignis Spiritum sanctum”*<sup>156</sup>

Il traforo della superficie del corpo del turibolo non ha solo la funzione di permettere l’ossigenazione della braci e la fuoriuscita del fumo odoroso, ma gioca anche con l’idea della de materializzazione: il fumo immateriale e odoroso sembra trasformare il metallo in aria, traducendo visivamente la metamorfosi dei grani di incenso, trasfigurati dal fuoco, in profumate volute<sup>157</sup>.

Onorio è famoso anche per l’opera *“L’elucidarium”*, redatto tra il 1108 ed il 1111, in forma di dialogo tenta una descrizione della beatitudine paradisiaca, ben consapevole delle parole di San Paolo quando afferma:

*“Le cose che occhio non vide né orecchio udì, né mai entrarono in cuore di uomo, Dio le ha preparate per coloro che lo amano”*<sup>158</sup>.

Nell’*Elucidarium* Onorio: *“porte la sensibilité paradisiaque à son sommet”*<sup>159</sup>.

Colpisce l’importanza attribuita ad Onorio alla dimensione sensoriale nella vita futura. Nei *“Dialogi”*, modello delle successive descrizioni dell’Aldilà, Gregorio

---

<sup>154</sup> Amalario di Metz, teologo e liturgista vissuto tra il 770/80 e l’850 c.a. Terminò la stesura de *“De ecclesiasticis officiis”* nell’830.

Ricordiamo che Amalario sosteneva che la liturgia eucaristica è la reiterazione del dramma della passione.

<sup>155</sup> Onorio di Autun, vissuto tra il 1080 e 1154, è stato un importante teologo e filosofo. Scrisse *“Gemma Animae”* intorno al 1120.

<sup>156</sup> Cit. da Romanico Mediopadano, *strade, città, ecclesiae*; a cura di C.Quintavalle 1983, (p.209).

<sup>157</sup> Bissera V. Pentcheva 2010 p.39).

<sup>158</sup> 1 COR. 2,9 CEI 2008.

<sup>159</sup> Ricklin 2002, (pp.163-176).

Magno aveva già trattato il motivo del “*odor suavitatis*”, cibo spirituale delle anime elette che fa da controparte all’intollerabile fetore infernale<sup>160</sup>.

Il motivo del profumo di straordinaria soavità, che toglie il desiderio della fame e della sete, si ritrova ad esempio nella visione della beatitudine futura narrata da Gregorio di Tours<sup>161</sup>. Come scrive Ricklin:

“De son doux paysage émane l’odeur mythologique d’ambroise et de nectar qui entoure les dieux de la Grèce et de l’Egypte; qui laisse sa marque volatile dans l’Ancient testament; qui se trans forme sous la plume de l’Apotre en *Christi bonus odor* (II Cor., 2,15): qui ferait ressentir son bouquet dans beaucoup de descriptions vissionaires des martyrs et des saint”.

La visione di Onorio di Autun di una vita futura satura di soddisfazioni sensoriali lascerà posto a una spiritualizzazione dell’Aldilà a partire dalla seconda metà del XII secolo.

---

<sup>160</sup> Le *visiones* nella cultura medievale; a cura di Dinzelbacher 1990, n°19 (pp.269-270).

<sup>161</sup> (Morto nel 594). Le *visiones* nella cultura medievale; a cura di Dinzelbacher 1990, n°19 (pp.268).

## **TERZO CAPITOLO**

### 3. LA DECORAZIONE DELL'ALTARE

#### 3.1 Le tovaglie d'altare e i tessuti serici

Il prezioso evangelario di San Bernoardo<sup>162</sup>, commissionato dal vescovo di Hildesheim intorno al 1015, contiene una scena dedicata su due pagine in cui Bernoardo è rappresentato nell'atto di porre il libro sopra l'altare decorato da una lunga tovaglia. Davanti all'altare sono collocati cinque candelieri. Nel codice commissionato dalla badessa Uta<sup>163</sup>, datato intorno al 1025, Sant'Erardo, tradizionale fondatore dell'abbazia di Niedermunster, è rappresentato mentre celebra la messa. L'altare è rivestito da una stoffa serica con motivi di cavalli alati, entro orbicoli.

Sopra l'altare sono riconoscibili i vasi sacri, un piccolo ciborio in oro, il *codex aureus* di Carlo il Calvo. La miniatura documenta l'uso di ornare e onorare l'altare con sontuosi tessuti di seta prodotti nelle celebrate manifatture bizantine e medio orientali. Nota è la fascinazione esercitata sull'Occidente latino da questi tessuti, collocati ai vertici delle gerarchie sontuarie.

Il *Liber Pontificalis* contiene notizie preziose sulla funzionalità e il contesto d'uso di questi manufatti. Dei donativi in tessuti registrati nelle Vitae di Adriano I, Leone III e Pasquale I<sup>164</sup> si deduce che, dal 772 all'824 giungano a Roma ingenti quantità di stoffe pregiate da Bisanzio e da altre località del Mediterraneo orientale<sup>165</sup>.

Nella "Vita di Leone III" è registrata la donazione alla basilica del Salvatore *in circuitu altaris vela rubea sirica*<sup>166</sup>. Papa Pasquale donò all'altare di Santa Maria in Dominica una *vestem de blatin bizantea, hebentem in medio tabulam de chrisoclabo*<sup>167</sup>; sull'altare e attorno ad esso si dispongono preziose *vestes*, luminosi *vela* pendono

---

<sup>162</sup> **Figura 21** p.155 (tratta da web

<sup>163</sup> **Figura 22** p.155 (tratta da web

<sup>164</sup> (817-824).

<sup>165</sup> Andaloro 2002.

<sup>166</sup> Muthesius 1997, (p.125).

<sup>167</sup> Ibid., (p.125).

dall'arco trionfale o absidale, oppure sono collocati tra gli intercolumni lungo le pareti e nelle zone interiori dell'abside.

I *vela*, i *cortinae* e le *vestes* erano ricchi di immagini e di scene sacre, di figure animali, quali grifoni e leoni, "veri e propri organismi e macchine visuali"<sup>168</sup>.

All'interno delle basiliche romane questi tessuti assunsero una dimensione non solo liturgico-decorativa, ad *usum et ornatum ecclesiarum Christi*, ma anche visuale: immagini e scene non assunte dalla pittura monumentale, entrarono nello spazio presbiteriale e dunque nel cono della fruizione tramite le stoffe.

Dell'enorme quantità di manufatti tessili elencati nel *Liber Pontificalis* non rimane quasi nulla. Fra gli esemplari sopravvissuti si annovera un frammento di stoffa con un motivo di cavalli alati, iterato in orizzontale<sup>169</sup>. Questo tessuto, datato all'VIII secolo, rivela una netta influenza dell'arte tessile sassanide. Al periodo qui considerato appartiene anche il famoso frammento di tessuto serico con *rotae*, entro le quali sono rappresentate l'Annunciazione e la Natività.

Nella biografia di Stefano V<sup>170</sup> sono menzionate delle stoffe con motivi di aquile e motivi imperiali:

*"Belothera serica de blanthe bizantea in circuitu.*

*Altoris maioris, duo ex his aquilata et duo de basilici.*<sup>171</sup>"

Il commercio di esportazione serica era una delle fonti più importanti di ricchezza per l'impero bizantino, per questo motivo era regolato da leggi molto severe. Simboli del prestigio e del potere dell'impero d'Oriente, questi tessuti erano utilizzati dallo stato come strumento politico. Diplomatico per suggellare alleanze, contrarre matrimoni o per stipulare dei contratti di pace<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> Andaloro 2002 (p.57).

<sup>169</sup> **Figura 23** p.156 (tratta da Muthesius 1995).

<sup>170</sup> Anni pontificato 885-881.

<sup>171</sup> Muthesius 1997, (p.325).

<sup>172</sup> Ibid. 1992, (pp. 237-248).

Il famoso frammento di tessuto decorato con scene di caccia, proveniente dall'abbazia di Mozac<sup>173</sup>, era probabilmente un dono inviato da Bisanzio a Pipino il Breve, durante le trattative per un'alleanza matrimoniale. In seguito venne donato dal sovrano franco all'abbazia di Mozac dove venne utilizzato per avvolgere le reliquie di San Austremoine nel 764.

Similmente, il tessuto decorato con elefanti entro orbicoli, rinvenuto nel reliquiario di Carlo Magno, venne probabilmente tenuto come dono diplomatico<sup>174</sup>.

Il telo funebre del vescovo Gunther<sup>175</sup> venne probabilmente donato da Costantino X all'imperatore tedesco Enrico IV. Questo lussuoso tessuto, di eccezionale qualità tecnica, viene generalmente attribuito all'epoca di Basilio II<sup>176</sup>. La Munthesius propone una datazione tra il 1018 ed il 1025, anno della morte dell'imperatore<sup>177</sup>.

Su uno sfondo violetto-purpureo con rose stilizzate, si rappresenta il trionfo dell'imperatore a cavallo tra due personificazioni della città, probabilmente Atene e Costantinopoli. Prima di essere utilizzato come sudario, questo tessuto, che faceva parte dell'erario imperiale, fungeva da tenda del paco imperiale all'ippodromo.

Il carattere sacrale di questi tessuti, acquisito con il contatto con le reliquie, ha contribuito a preservarle nei tesori ecclesiastici. Diversi frammenti di questi tessuti che si sono conservati presentano una decorazione a *rotae* con iscritti animali araldici, singoli e a coppie, addossati o affrontati. Si tratta principalmente di leoni, grifoni, aquile, tutte figure simbolo del potere regale. L'enorme prestigio di cui godettero fin dall'VIII secolo si spiega soprattutto con l'immagine del potere e del prestigio che queste stoffe veicolavano. Come scrive Muthesius:

---

<sup>173</sup> **Figura 24** p.156 (tratta da Muthesius 1995).

<sup>174</sup> Muthesius 1992, (p.247).

<sup>175</sup> **Figura 25** p.157 (tratta da Muthesius 1995).

<sup>176</sup> Concina 2002, (p.206).

<sup>177</sup> Muthesius 1997, (p.140).

“The latin west not only sought after Byzantine silk but it gloried in the images of power, authority, piety and splendor that Byzantine silks afforded<sup>178</sup>.”

Lo schema compositivo a *rotae* seriali, impiegato dalla tessitura, venne spesso ripreso, come vedremo, e riproposto nella miniatura e nell’oreficeria e non solo.

---

<sup>178</sup> Muthesius 2008, (p.126).

### 3.2 L'altare e il reliquiario

Il nesso obbligatorio fra l'altare e le reliquie comincia a delinearsi già in epoca paleocristiana.

Nei precedenti capitoli abbiamo visto come l'uso cultuale-liturgico dell'incenso derivi verosimilmente dal primario utilizzo funerario, connesso ai rituali per la traslazione delle reliquie nell'altare o in prossimità di esso, in un *loculus* ricavato nel pavimento oppure nel corpo stesso dell'altare; in questo caso poteva essere realizzata una fimesella che permetteva di intravedere le reliquie<sup>179</sup>. Le disposizioni del secondo concilio di Nicea del 787, potenziarono ulteriormente il culto delle reliquie. Il concilio venne convocato dall'imperatrice Irene, durante il pontificato di Adriano IV; si stabilì che la deposizione delle reliquie era un atto essenziale nel rito di consacrazione dell'altare. L'altare diventava così un "doppio reliquiario"<sup>180</sup> in quanto custode dei santi resti e luogo della reiterazione incruenta del sacrificio salvifico della redenzione, da qui l'assimilazione dell'altare al sepolcro di Cristo, che come tale viene incensato.

In epoca carolingia, un'omelia di Leone III<sup>181</sup> legittimava l'uso di collocare le teca delle reliquie al di sopra dell'altare, ribadito dal vescovo Raterio di Verona:

*"Super altare nihil ponatur nisi capsae et reliquiae."*

Con l'ostensione sopra l'altare il reliquiario diventa oggetto di devozione e presenza tangibile del divino in grado di soddisfare il bisogno di materializzare del sacro propizio del culto delle reliquie.

---

<sup>179</sup> Caillet 2006, (p.185).

<sup>180</sup> Valenti 2012, (p.65).

<sup>181</sup> (847-855).

## **QUARTO CAPITOLO**

## 4. DIVERSE TIPOLOGIE DI TURIBOLO ROMANICO

A partire dal periodo carolingio il turibolo assume una forma sferoidale, la cui ideazione si ispira ad un metodo costruttivo di replica tra coppa e coperchio.

In epoca romanica possiamo distinguere due diverse categorie di turibolo: i turiboli che mantengono una forma globulare e si distinguono per il sistema decorativo e i turiboli di forma architettonica<sup>182</sup>.

### 4.1 I turiboli con decorazione a bacellature

Si tratta di turiboli di forma sferoidale, in lega di rame, conservati in numerosi musei in Italia e all'estero<sup>183</sup>. Le superfici della coppa e del coperchio risultano spartite da sei bacellature aggettanti alternate a sezioni rettangolari incorniciate da un motivo a perline o a cordoncino. Il coperchio termina con una lanterna a sezione circolare o quadrangolare, ottenuta direttamente dalla forma in cera modellata per la fusione.

Nell'esemplare conservato nel museo di arte medievale e moderna di Arezzo<sup>184</sup> è presente una decorazione con motivi fitomorfi e una coppia di volatili affrontati, sormontati da un motivo a volute vegetali cuoriforme. Del Grosso conferma l'attribuzione a manifattura aretina, proposta da Galoppi<sup>185</sup>, ma ne anticipa la datazione alla fine del XII secolo e la prima metà del XIII secolo.

“Il Salmi ritiene l'oggetto di derivazione forse emiliana con echi bizantini.

Non è da escludere invece che questo oggetto sia da collocare nell'ambito di

---

<sup>182</sup> *Il turibolo*, in *Suppellettile ecclesiastica*, Firenze 1988.

<sup>183</sup> Del Grosso 2012, (p.30).

<sup>184</sup> *Ibid.*, (p.65).

<sup>185</sup> Galoppi 1986, (p.60).

una presunta arte fusoria locale del secolo XIII, legata alla documentata fusione di campane.<sup>186</sup>”

Nel turibolo del museo del duomo di Arezzo<sup>187</sup> il coperchio ripete le bacellature triangolari a punta di diamante che decorano la coppa, alternate da figure di santi stanti, visti frontalmente.

L'impronta bizantineggiante che si riscontra in questo oggetto viene spiegata con la presenza di maestranze ravennati che lavorano ad Arezzo, nel cantiere del Duomo Vecchio nell'XI secolo. Si tratterebbe quindi “del perdurare nella arti applicate di influssi che le arti maggiori avevano recepito tempo prima<sup>188</sup>.”

Per i due incensieri conservati nel Victoria and Albert Museum<sup>189</sup> e nel Metropolitan Museum<sup>190</sup> è stata proposta un'attribuzione a bottega dell'Italia settentrionale.

Per l'esemplare londinese la datazione tra il 1210 ed il 1220 è stata ipotizzata sulla base di confronti con i rilievi del portale occidentale del battistero di Parma, commissionato nel 1196.

Il turibolo del Rijksmuseum viene ugualmente riferito a manifattura italiana della fine del XII secolo e inizio XIII secolo<sup>191</sup>. due figure di santo in posizione frontale sono alternate a medaglioni con elementi fitomorfi. Il turibolo è nobilitato da una decorazione a palmette e perline sul piede e alla base della lanterna circolare, sovrapponibile, come vedremo, con quella presente nel turibolo del museo canonico di Verona e nel turibolo della Keir Collection<sup>192</sup>. Figure ieratiche e frontali di personaggi sacri sono riscontrabili ad esempio in alcuni altaroli portabili di XII secolo.

---

<sup>186</sup> Galoppi 1986, (p.60).

<sup>187</sup> Ibid., (p.59).

**Figura 26** p.157 (tratta da *Il cammino del Sacro* 2007 p.40).

<sup>188</sup> Ibid., (p.59).

*Il cammino del sacro* 2007, (p.41).

<sup>189</sup> **Figura 27** p.158 (tratta da <http://www.collections.vam.ac.uk>).

<sup>190</sup> **Figura 28** p.158 (tratta da <http://www.metmuseum.org>).

<sup>191</sup> Kuile 1986, (p.43).

**Figura 29** p.159 (tratta da Kuile 1986, (p.43)).

<sup>192</sup> Turibolo n.117, in *The Keir collection of medieval works of art* 1997, (p.246). Il turibolo è ascritto a manifattura italiana del XIII secolo.

L'esemplare conservato a Feltre<sup>193</sup> viene riferito da Ericani a manifattura dell'Italia settentrionale. L'altare portatile presenta otto figure di apostoli a mezzo busto, incise nella lamina in rame dorato. All'interno erano contenute le reliquie, avvolte nel tessuto, necessarie per la consacrazione della mensa d'altare.

L'uso degli altari portatili sembra essersi intensificato durante il XII e il XIII secolo, in seguito ai grandi pellegrinaggi e ai viaggi in Terra Santa<sup>194</sup>.

In seguito alle decisioni del concilio di Trento<sup>195</sup>, che ne consentiva l'uso al solo pontefice, l'altare di Feltre subì una variazione d'uso e fu trasformato in reliquiario.

Per Ericani l'oggetto mostra decise consonanze con la teoria degli Apostoli dell'abside centrale della Basilica di Summaga, datata al 1211. Lo studioso colloca l'altare "all'interno di una cultura che mescola stilemi di una matrice tedesca e di derivazione ottoniana con la parlata di Bisanzio già filtrata dai mosaici marziani"<sup>196</sup>.

Teorie di figure sacre sono presenti anche nell'antepedio di Santa Maria Assunta a Torcello, attribuito a manifattura orafa toscana o veneta della seconda metà del XIII secolo<sup>197</sup>; nella mitria di San Zeno di Verona, datata al XII-XIII secolo e attribuita al vescovo Adelardo<sup>198</sup>.

---

<sup>193</sup> Ericani 2004, (pp.83-85).

<sup>194</sup> S.v. altare, in Enciclopedia dell'arte medievale, 1991.

<sup>195</sup> (1545-1563).

<sup>196</sup> Oreficeria sacra in Veneto 2004, (p.84).

<sup>197</sup> Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto 2007, (pp.120-121).

<sup>198</sup> Frattaroli 1993, (pp.191-227).

**Figura 30** p.159 (tratta da Frattaroli 1993, p.194).

## 4.2 Turiboli romanici di tipo “architettonico”

L'esemplare più rappresentativo di questa categoria di turiboli romanici, caratterizzati dalla monumentalità dei volumi e dello sviluppo verticale del coperchio, è conservato a Treviri<sup>199</sup>. Il turibolo in bronzo dorato è alto 22 centimetri e ha un diametro di 14,5 centimetri<sup>200</sup>. Si compone di un piede tronco-conico realizzato a sbalzo, lungo il quale corre un'iscrizione che recita:

*“Hec. Tv. Quisq(ue). Videns/Gorbertus sit Pete vivens”*<sup>201</sup>

In sede critica questa iscrizione è stata diversamente interpretata. La Westermann-Angerhausen non ritiene plausibile l'identificazione di Gozbertus con il monaco fonditore, autore di una fontana in bronzo oggi perduta<sup>202</sup>, e propone di leggere il nome di Gozbertus, che compare nell'iscrizione sul piede, come quello del committente dell'opera e non del suo fonditore. Inoltre la studiosa riferisce l'oggetto a una bottega di Colonia della fine del XII secolo<sup>203</sup>.

La coppa presenta una decorazione a girali abitati da quattro atlanti, che sostengono una struttura a pianta centrale, cruciforme e absidata. Ai quattro angoli sono raffigurati quattro personaggi biblici: Aronne con il turibolo, Mosè, Isaia e Geremia.

Il coperchio è decorato da quattro scene veterotestamentarie allusive del sacrificio eucaristico.

A coronamento del coperchio è posto Salomone in trono circondato da quattordici leoni.

---

<sup>199</sup> Il turibolo di Gozberto è conservato al Domschatz di Treviri (inv. n.34).

<sup>200</sup> S.v. Il turibolo di Gorberto, in Enciclopedia dell'arte medievale 1996.

<sup>201</sup> Westermann-Angerhauser 2011, (p.232).

**Figura 31** p.160 (tratta da Westermann-Angerhauser 2011, (p.229).

<sup>202</sup> Schnitzler 1959, (pp.13-14).

<sup>203</sup> La datazione si basa su confronti con reliquiari realizzati a Colonia, come ad esempio il reliquiario di San Eriberto, realizzato tra il 1160 ed il 1170 e con la decorazione di manoscritti miniati prodotti negli *scriptoria* della stessa città.

Per la Westermann-Argerhausen questa “micro-architettura”<sup>204</sup> ha un possibile modello nella produzione bizantina di oggetti liturgici in metallo di forma architettonica<sup>205</sup>, in particolare, sottolinea la Westermann-Argerhausen:

“The Gozbert censer might well have been made in the knowledge of a more contemporary italo-byzantine work like the brule-parfum in the Tesoro di San Marco, dated to the latter half of the twelfth century.”<sup>206</sup>

La strutturazione architettonica del coperchio sembra trovare un riferimento simbolico nelle costruzioni ideali della Città Celeste, vista da Giovanni e descritta in AP. 21, 9-27<sup>207</sup>. A questa visione fa riferimento Teofilo nel capitolo “*De thuribulo ductili*” quando scrive:

“Se uno volesse aggiungere altri ornamenti per costruire un turibolo più prezioso, potrà rappresentare in questo modo l’immagine della città che il profeta vide sulla montagna.”<sup>208</sup>

Gousset ha individuato un gruppo di incensieri romanici, prodotti soprattutto nell’Europa di Teofilo<sup>209</sup>. Si tratta di fusioni a traforo in forma di complesse strutture turrette con immagini di profeti, evangelisti e angeli<sup>210</sup>.

La struttura architettonica, a pianta centrale, del turibolo del Museo diocesano di Bressanone viene diversamente interpretata da Ro Salvarani<sup>211</sup>. Il turibolo, riferito in via ipotetica, a bottega della Lotaringia del XII secolo viene letto come una

---

<sup>204</sup> Westermann-Argerhausen 2011, (p.239).

<sup>205</sup> *Architecture as icon*, Yale University press 2010.

<sup>206</sup> Westermann-Argerhausen 2011, (pp.240-241).

<sup>207</sup> *Ibid.*, (p.241).

Gousset 1982, (pp.81-106).

<sup>208</sup> Teofilo, in *Graphis* 2005, (pp.114-121).

<sup>209</sup> Gousset 1982.

<sup>210</sup> **Figura 32** p.160 (tratta da <http://www.britishmuseum.org>).

**Figura 33** p.161 (tratta da <http://www.metmuseum.org>).

<sup>211</sup> Salvarani 2008, (p.293).

“riproduzione rielaborata del Santo Sepolcro” e veicolo per la diffusione in Occidente dello schema architettonico dell'*Anastasis*.

Verso la fine del XII secolo il programma iconografico di questi turiboli si semplifica: i personaggi biblici, gli angeli e i simboli degli evangelisti tendono a scomparire. La struttura architettonica diventerà elemento decorativo essenziale<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> Gousset 1982, (p.101).

### 4.3 Turiboli sferoidali con decorazione vegetale e zoomorfa

#### 4.3.a Decorazione a motivi vegetali

I turiboli romanici sferoidali possono presentare un sistema ornamentale a volute ed elementi vegetali esteso sull'intera superficie.

Nell'esemplare conservato a Barcellona<sup>213</sup> la coppa emisferica poggia su un piede ad anello e mostra una decorazione di volute contrapposte che reggono un capitello. Il coperchio è costituito da una decorazione a traforo con mascheroni, dalle cui fauci si sviluppano i tralci terminanti in mezze palmette. Sono evidenti le affinità con un turibolo conservato a Bruxelles<sup>214</sup> per il quale è stata proposta una diversa datazione e attribuzione.

Lo stesso tipo di decorazione vegetale, estesa sull'intera superficie del coperchio, si ritrova, sull'esemplare della Keir Collection, riferito a officina tedesca del 1200<sup>215</sup>.

#### 4.3.b Turiboli sferoidali con decorazione a motivi zoomorfi e vegetali

A questo gruppo di turiboli appartiene il famoso turibolo conservato a Lille<sup>216</sup>. Si compone di due emisfere in bronzo traforato e dorato, suddivise in tre lunette tangenti entro le quali trovano posto coppie di animali affrontati (uccelli e quadrupedi) tra tralci vegetali.

In posizione apicale, un gruppo scultoreo composto da tre figure di fanciulli<sup>217</sup> e un angelo assiso su un trono, oggi privo delle ali. La critica<sup>218</sup> ha accostato queste figure

---

<sup>213</sup> **Figura 34** p.161 (tratta da <http://art.mnac.cat>).

Il turibolo è attribuito a officina locale e datato 1220-1250.

<sup>214</sup> Musées Royaux d'art et d'histoire (Bruxelles). Tesori dell'arte mosana: 950-1250, 1973: turibolo n.15 (p.34). Il turibolo è datato al XII secolo e attribuito a bottega mosana.

<sup>215</sup> **Figura 35** p.152 (tratta da Keir Collection 1999, n°115).

La coppa è successiva, risale al XIV secolo.

<sup>216</sup> **Figura 36** p.162 (tratta da <http://www.fine-arts-museum.be>).

*Ornamenta ecclesiae* 1985 (p.46).

<sup>217</sup> Si tratta probabilmente di un riferimento ai tre fanciulli nella fornace del Libro di Daniele (3:1-50).

<sup>218</sup> Cent chefs- d'oeuvres du Musée de Lille 1970, (p.20).

ai quattro evangelisti che reggono l'altare portatile di Stavelot, conservato nei musei reali di Bruxelles e datato tra il 1150 ed il 1160<sup>219</sup>.

Le quattro statuette in bronzo dorato colpiscono per la loro naturale classicità e per la loro grazia del gesto. La morbidezza della resa plastica, il panneggio delle vesti, la naturale gestualità hanno permesso di attribuire l'incensiere di Lille alla medesima officina dell'altare portatile di Stavelot<sup>220</sup>.

Nel museo nazionale di arte catalana di Barcellona<sup>221</sup> si conserva un raffinato incensiere in bronzo fuso, cesellato, con applicazioni di smalti champlevé, assegnato in forma dubitativa a manifatture locali del secondo quarto del XII secolo.

La decorazione con coppie di uccelli addossati entro orbicoli ricorda i tessuti serici "ad rotas". Questo schema decorativo e compositivo ha avuto un'ampia applicazione in ogni tecnica<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> L'altare portatile fu commissionato da Wibaldo, abate dell'abbazia benedettina di Stavelot dal 1130 al 1158, grande mecenate e consigliere dei tre imperatori. Castelfranchi Vegas 1993, (p.64).

<sup>220</sup> **Figura 37** p.163 (tratta da *Le salle aux trésor. Chef-d'oeuvre de l'art roman et mosan. Musées Royaux d'art et d'histoire* 1999, (p.28).  
*Le salle aux trésor. Chef-d'oeuvre de l'art roman et mosan. Musées Royaux d'art et d'histoire* 1999, (p.27).

<sup>221</sup> **Figura 38** p.163 (tratta da <http://art.mnac.cat>).

<sup>222</sup> Ricordiamo, ad esempio, il reliquiario del piede di San Andrea Apostolo datato verso il 980, in oro, avorio e smalti, oggi nel tesoro della Cattedrale di Treviri.

**Figura 39** p.164 (tratta da Hahn 2012, p.6).

L'altare superiore della chiesa di Saint Servin, a Tolosa, consacrata da Urbano II nel 1096, presenta su uno dei due lati laterali una teoria di uccelli affrontati entro un fregio vegetale, sull'altro lato della mensa è scolpito un grifone in posizione araldica entro un medaglione.

Le formelle del Museo di Corrales, parti smembrate di un insieme marmoreo con figurazioni di animali affrontati e animali entro medaglioni.

#### 4.4 La tecnica della cera persa nella fusione del bronzo

Il bronzo è una lega metallica composta principalmente da rame, che conferisce malleabilità, e da stagno oppure zinco, in quantità variabili<sup>223</sup>.

Durante il Medioevo il bronzo conobbe un'estesa diffusione e una molteplicità di applicazioni in campo sia sacro che profano, considerato un materiale nobile. Già nell'Antico Testamento il bronzo è destinato a funzioni sacre. Nel Libro dei Numeri<sup>224</sup> Dio ordina a Mosè di forgiare un serpente in bronzo (o rame)<sup>225</sup>. L'altare dei sacrifici, descritto nell'Esodo, è costruito con legno pregiato d'acacia e rivestito in bronzo:

“Farai l'altare di legno d'acacia, lo rivestirai di rame. Farai i suoi recipienti per raccogliere le ceneri, le sue pale, i suoi vasi per l'aspersione, le sue forchette e i suoi bracieri. Farai di rame tutti questi accessori.”<sup>226</sup>

Il “*De diversis artibus*” di Teofilo è un testo fondamentale per lo studio della produzione di oggetti in bronzo<sup>227</sup>. Pervenutoci in due copie del XII secolo, questo trattato tecnico è strutturato in tre libri dedicati a pittura, vetrata e oreficeria e metallurgia<sup>228</sup>. Nel terzo libro l'omonimo autore descrive in modo dettagliato la realizzazione di un turibolo con la tecnica dello sbalzo; nel paragrafo successivo si sofferma sulla tecnica della fusione, che prevede la colata “a cera persa”. Questa tecnica prevede la plasmatura di un modello, con un'anima di argilla, per ogni oggetto da realizzare. Al termine del processo di

---

<sup>223</sup> S.v. Bronzo, in Enciclopedia medievale 1992 – vol.III.

<sup>224</sup> Libro dei Numeri (21:6-9).

<sup>225</sup> La tradizione cristiana riconobbe nel serpente di bronzo una prefigurazione di Cristo vittorioso sul male.

<sup>226</sup> Esodo 27:1-5.

<sup>227</sup> Nel prologo del codice più antico si legge: “*Theophilus qui et Rugerus*”. Da questa affermazione si è identificato Teofilo con Roger di Helmarshausen, orafo benedettino attivo in Germania verso il 1100. Elisabetta Neri ritiene Teofilo un letterato di cultura bizantina, non un tecnico, giunto in Germania durante il X secolo.

<sup>228</sup> Dopo la valutazione negativa delle “Attività tecniche” nell'alto medioevo; in età carolingia si ha il fiorire di una trattatistica artistica, favorita dalla rivalutazione delle *artes mechanicae*, soprattutto ad opera degli appartenenti alla scuola di San Vitale.

fusione il modello in cera viene distrutto, rendendo così necessaria la plasmatura di un nuovo modello<sup>229</sup>.

Gli oggetti realizzati con questa tecnica possono solo essere parzialmente simili. Terminata la fusione si procede alla rinettatura, ossia alla levigazione delle superfici, alla cesellatura e infine alla doratura, descritte nel brano qui riportato. Teofilo scrive:

“dopo aver fatto questo, per prima cosa, limerai gli sfondi usando diverse lime quadrate, triangolari e rotonde; poi li scaverai e ne rifinerai i bordi con i ceselli e gli atrezzi per incidere; per ultimo indorerai il lavoro.”<sup>230</sup>

Conosciuta già in epoca carolingia, la doratura era utilizzata soprattutto per nobilitare le suppellettili di uso liturgico.

Nel caso di oggetti elaborati le due diverse fasi della modellatura e della fusione vera e propria potevano essere affidate a maestranze diverse, lo scultore ed il fonditore, che godeva di una maggiore considerazione.

Il bronzo venne ampiamente utilizzato in epoca romanica come materiale per la produzione di suppellettile liturgica quali turiboli, reliquiari, altari portatili, croci e basi di croci, candelabri.

Quanto è casualmente sopravvissuto e giunto fino a noi raramente documenta la reale entità della produzione, certamente maggiore e più capillare di quanto non dimostri una documentazione spesso frammentaria ed esigua.

Durante il XII secolo l'area intorno alla Mosa vide nascere una vera e propria "arte mosana" nella produzione orafa e nella lavorazione dei metalli<sup>231</sup>. Il gusto colto, raffinato e classicheggiante di quest'arte è evidente nelle quattro figure

---

<sup>229</sup> In epoca romanica la lega utilizzata era abbondante di stagno, fluidissimo quando liquido. Questo permetteva una maggiore fedeltà al modello in cera.

<sup>230</sup> Teofilo, in Graphis 2005, (p.121).

<sup>231</sup> Castelfranchi Vegas 1993.

degli evangelisti, fuse in bronzo e dorate, che reggono agli angoli l'altare portatile di Stavelot<sup>232</sup>.

Un altro lavoro di oreficeria, fuso in bronzo, è conservato a Lille, Palais des beaux arts. Questo piccolo incensiere, di forma sferoidale, presenta in posizione apicale un gruppo scultoreo rappresentante un angelo, oggi privo delle ali, i tre fanciulli nella fornace, queste figure sono state avvicinate stilisticamente agli evangelisti dell'altare portatile di Stavelot.

Un'altra regione di estremo interesse per la produzione bronzistica medievale corrisponde all'attuale bassa Sassonia.

È possibile affermare che l'attività delle officine di fusione in epoca medievale non era specializzata nella produzione di un solo tipo di prodotti "così un fonditore di campane nel XII secolo produceva anche fonti battesimali ed eseguiva anche complessi lavori come candelabri e acquamamili. Oggetti in bronzo di fattura già raffinata e di piccolo formato uscivano invece anche dalle botteghe di oreficeria."<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> L'altare portatile è oggi conservato a Bruxelles, al musée royal. Viene datato intorno al 1165, fu commissionato da Wibaldo, abate dell'abbazia di Stavelot, grande mecenate e uomo di vasta e raffinata cultura.

**Figura 37** p.163.

<sup>233</sup> S.v. bronzo, in Enciclopedia dell'arte medievale, vol.III (p.769).

# QUINTO CAPITOLO



## 5. IL TURIBOLO IN BRONZO DEL MUSEO CANONICALE DI VERONA

PROVENIENZA: manifattura veronese (?)

UBICAZIONE: museo diocesano Arezzo

MATERIALE: bronzo (16.3 x 9 cm)

DATAZIONE: Sec. XII

Il corpo del turibolo, di forma sferoidale, poggia su una base tronco-conica ornata da un motivo a palmetta e da una sottile perlinatura. Il braciere e il coperchio sono suddivisi in tre lunette superiori e tre lunette inferiori a formare tre ovali.

Le lunette della coppa presentano una decorazione a rilievo formata da un fregio a girali scalanati terminanti con foglie lanceolate e coppie di germogli. Tre gli intersizi delle volute sono inseriti dei motivi acantiformi.

Il coperchio mostra una partitura decorativa a orbicoli contenenti figure di animali affrontati, individuate da Arslan in un cane e in un grifo<sup>234</sup>. Lo spazio tra gli orbicoli ospita un'aquila bicefala ad ali spiegate. Il turibolo culmina con un lanternino o tiburio decorato ad archetti e sormontato da una maglia circolare per l'aggancio delle catenelle. Sul alto esterno delle due emisfere tre occhielli servivano per il fissaggio delle catenelle, attualmente mancanti.

Il nostro esemplare non è citato nell'inventario tardo-ottocentesco redatto da Giuliani. È dunque probabile, come scrive E.M. Guzzo<sup>235</sup>, che sia giunto in biblioteca capitolare solo nel corso del XIX secolo. La presenza sull'oggetto di un frammento di sigillo, forse settecentesco, con l'effigie di san Giorgio, protettore dei canonici veronesi, consentirebbe comunque come sottolinea Guzzo, di ipotizzarne un'origine legata alla cattedrale o al Capitolo veronese. La prima disamina critica si deve

---

<sup>234</sup> Arslan 1939.

<sup>235</sup> Guzzo 2004.

all'Arslam<sup>236</sup> che lo ha collegato alla realizzazione delle porte bronzee di san Zeno, riferendolo a uno dei maestri fonditori del secondo ciclo di formelle.

Il Mellini<sup>237</sup> conferma l'ipotesi attributiva e cronologica di Arslam, riferendo il nostro turibolo allo stile del secondo maestro di san Zeno, stile riconducibile alle modalità fusorie del bacino della Mosa. Anche Guzzo sulla base di "somiglianze significative"<sup>238</sup> tra le decorazioni della coppa e i racemi vegetali della formella dell'Albero di Jesse, ritiene plausibile l'attribuzione del nostro turibolo alla seconda bottega di fonditori di san Zeno<sup>239</sup>, attiva dalla seconda metà del XII secolo.

"Brani del battente di destra come la pianta di vite nell'Ebrezza di Noè", certi panneggi lavorati a sottili filamenti aggettanti fittamente replicati paralleli o concentrici, e soprattutto i racemi vegetali dell'albero di Jesse, suggeriscono somiglianze significative soprattutto con la decorazione della coppa<sup>240</sup>.

Recentemente Andrea del Grosso<sup>241</sup> ha proposto di riferire l'oggetto a una bottega attiva tra l'Umbria e la Toscana, tra la metà del XII e il XIII secolo.

L nostro turibolo non ha riscontri in area veneta, mentre mostra delle indubbie affinità con esemplari conservati in musei toscani e romani.

L'incensiere del museo del Duomo di Arezzo<sup>242</sup> presenta una coppa per le braci del tutto sovrapponibile a quella di Verona. La base circolare, su cui poggia è invece prova dei motivi decorativi a palmetta e della perlinatura. Il coperchio ripete lo schema decorativo a girali vegetali contrapposti della coppa, risolti però a traforo.

---

<sup>236</sup> Arslan 1939 (p.136).

<sup>237</sup> Mellini 1992, (p.73).

<sup>238</sup> Guzzo 2004, (pp.187-188).

<sup>239</sup> **Figura 40** p.164 (tratta da Mellini 1992, p. 164).

Barral i Altet 2008, (p.129): le porte bronzee istoriate di San Zeno sono composte da formelle assemblate su un'anima di legno, eseguita di differenti maestri. La diversità nello stile è stata spiegata con una diversa cronologia

Zuliani 1990, (pp.407-420): ipotizza la presenza di non due ma tre esecutori e vede nel 1178 una data fondamentale, in quanto anno in cui l'abate Gerardo provvide all'ampliamento dell'edificio.

Mende 1983: la studiosa ipotizza invece la presenza di due diverse officine e non di tre esecutori.

<sup>240</sup> Guzzo 2004, (p.188).

<sup>241</sup> Del Grosso 2012, (p.98).

<sup>242</sup> **Figura 41** p.165 (tratta da Il cammino del sacro 2007, p.39).

Centrodi e Romanelli<sup>243</sup> hanno proposto un'attribuzione a manifattura aretina del Duecento, sulla base di confronti tra le volute vegetali del turibolo e gli ornamenti a voluta presenti nei mosaici ritrovati durante gli scavi archeologici del Duomo vecchio.

Evidenti analogie sono presenti anche nel coperchio di un turibolo conservato a Monaco<sup>244</sup> e con quello del turibolo oggi conservato alla Galleria nazionale di arte antica a Roma<sup>245</sup>. Come nell'esemplare di Verona, la emisfera è suddivisa in tre lunette tangenti, all'interno delle quali ritroviamo le tre coppe di animali affrontati dentro medaglioni. Gli interstizi tra i medaglioni presentano della aquile bicipiti mentre lungo il perimetro della base del lanternino sono stati ricavati dei trafori a forma triangolare in alternanza.

Del Grosso conferma la datazione al 1200, proposta da H. Graf<sup>246</sup>.

Un altro confronto importante, ai fini di una collocazione cronologica e geografica del turibolo veronese, è dato dal turibolo della Keir Collection<sup>247</sup>, che presenta nella coppa la stessa decorazione ad orbicoli mentre il coperchio si distingue per le ampie volute terminanti verso l'interno in una foglia d'acanto e per la strutturazione architettonica del finale del coperchio. Questo turibolo viene assegnato a manifattura italiana del XIII secolo<sup>248</sup>.

Ritorniamo ora al turibolo di Verona. Le somiglianze tra i viluppi vegetali dell'Albero di Jesse e la decorazione a racemi contrapposti della coppa del turibolo veronese hanno portato E.M. Guzzo ad ipotizzare un'attribuzione a officina o fonditore legati alla realizzazione dei bronzi di San Zeno. Ritengo possibile avvicinare il disegno

---

<sup>243</sup> S.v. turibolo, in *Arte aurea aretina II* 1986, (p.59) – n-16

Attribuzione e datazione vengono confermati in *Il cammino del Sacro* 2007, (p.40).

<sup>244</sup> Del Grosso 2012, turibolo n.29c (p.93).

<sup>245</sup> **Figura 42** p.165 (tratta da Del Grosso 2012 p.95).

I due turiboli differiscono nelle dimensioni: 17.5 x 11 cm per l'esemplare di Monaco; 16 x 8.8 cm per il turibolo romano. anche la lanterna tronco-conica, con scala nature verticali e trafori geometrici a forma di triangolo e cerchio, è quasi identico. Questo tipo di traforo è presente anche in oggetti di metallo bizantini di X-XI secolo e in numerosi manufatti d'oltralpe.

<sup>246</sup> Del Grosso 2012, (p.93).

<sup>247</sup> **Figura 43** p.166 (tratta da *The Keir Collection* 1999, (p.158).

<sup>248</sup> Turibolo n.117, in *The Keir Collection* 1999, (p.246).

ornamentale di una coppa di turibolo, conservata a Roma<sup>249</sup>, con le volute vegetali scanalate, che decorano alcune formelle delle porte bronzee, attribuite al primo maestro<sup>250</sup>. L'affinità tra queste volute scanalate e la decorazione del candelabro a sette braccia, proveniente dall'abbazia di Klosterneuburg<sup>251</sup> legittima l'attribuzione a officina veronese. Il candelabro di Klosterneuburg, databile verosimilmente entro il 1136<sup>252</sup> è purtroppo privo dell'apparato basamentale, sul quale si concentravano forse le figurazioni. Tutta la superficie del fusto di questo "albero di luce"<sup>253</sup> è coperta da una ornamentazione fitomorfa simile, come abbiamo detto, alle formelle zenoniane.

L'estensione dello stesso tipo di ornato vegetale caratterizza anche un reliquiario in bronzo, oggi al museum fur Kunst und Gewerbe di Amburgo<sup>254</sup>.

Il coronamento architettonico conferisce a questa cassetta-reliquiario una spiccata verticalità. La decorazione a traforo, che potrebbe alludere all'idea di una materia plasmata a forma, lasciava intravedere il tessuto, che verosimilmente avvolgeva le reliquie.

La stessa decorazione a racemi vegetali era intesa come simbolo di rinnovamento e generazione eterna in sintonia con il concetto dell'incorruttibilità del corpo del santo<sup>255</sup>.

Recentemente V. Mende ha avvicinato un'acquamanile bronzeo in forma di centauro<sup>256</sup>.

Alle figure dei battenti bronzei di San Zeno, realizzati dalla prima maestranza attiva nel secondo quarto del XII secolo.

Come scrive M.L. Vescovi:

---

<sup>249</sup> La coppa è conservata nel museo nazionale di Palazzo Venezia a Roma.

**Figura 44** p.166 (tratta da Del Grosso 2012, p.30).

<sup>250</sup> **Figura 45** p.167 (tratta da Mellini 1992, p.182).

<sup>251</sup> **Figura 46** p.168 (tratta da Mende 1983, p.63).

<sup>252</sup> Mellini 1992, (p.63).

<sup>253</sup> Angelucci 2000, (p.53).

<sup>254</sup> **Figura 47** p.168 (tratta da Mende 1983, p.64).

<sup>255</sup> Weinryb 2013, (pp.113-132).

<sup>256</sup> L'acquamanile è conservato nel museo di Vorolinborg.

“Anche se non è possibile stabilire se l’acquamanile sia stato realizzato a Verona, il ritrovamento del manufatto in Danimarca costituisce un’ulteriore prova della grande mobilità di tali categorie di manufatti nel corso del Medioevo”<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Vescovi 2008, (p.525).

## 5.1 Possibili modelli

### 5.1.1 L'aquila bicefala

Il coperchio del turibolo di Verona mostra, nell'interstizio tra i sue medaglioni circolari, un'aquila bicefala ad ali spiegate, raffigurata in posizione frontale, le due teste rivolte di profilo si diramano da un unico collo centrale. La ferinità del volatile è sottolineata dal becco ad uncino, dalle zampe artigliate e filiformi. Le penne delle coda sono disposte a formare un ventaglio.

Questo antico soggetto iconografico<sup>258</sup> sembra comparso nell'occidente medievale per il tramite dei tessuti serici provenienti dalle manifatture islamiche o bizantine<sup>259</sup>, giunti tanto dalla direzione est (Costantinopoli e Medio Oriente) quanto da quella ovest, ossia dalla penisola iberica.

Il frammento del tessuto con aquile bicipiti<sup>260</sup>, ritrovato nella tomba del vescovo Bernardo il Calvo<sup>261</sup> nella cattedrale di Vic, in Catalogna, è ascrivibile a manifattura della dinastia degli Almoravidi<sup>262</sup>. Si tratta della rielaborazione di un tessuto bizantino, giunto forse in Spagna alla fine del X o inizio del XI secolo<sup>263</sup>.

La produzione tessile del califfato spagnolo esercitò una forte influenza su tutto il continente tra il IX ed il XII secolo<sup>264</sup>.

---

<sup>258</sup> Le prime attestazioni dell'aquila bicefala provengono da resti archeologici della civiltà ittita, nel II millennio a.C., nei rilievi di Alaca-Hoyuk a Bogazkoy e diversi sigilli. Questo simbolo sacro venne successivamente ripreso dai Turchi Selgiucidi, durante il XII millennio.

Androudou, in [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

<sup>259</sup> Mihalyi 1994, (pp.147-148).

Ibid., (pp.121-123).

<sup>260</sup> Textile fragment with double-headed eagles 1997, (p.413):

<sup>261</sup> Bernardo il Calvo fu eletto nel 1233 vescovo di Vic (o Vich). Partecipò alla "reconquista" dei regni moreschi musulmani. Il tessuto ritrovato nella sua tomba era probabilmente un bottino di guerra.

Muthesius 1995, (pp.91-93).

<sup>262</sup> (1056-1147).

<sup>263</sup> Muthesius 1997, (p.162).

<sup>264</sup> Il tessuto, in *arti minori* 2000, (pp.356-380).

Figure di aquila bicefala compaiono in un altro tessuto, oggi a Lione<sup>265</sup>, proveniente dalla chiesa di Thuir, nei Pirenei francesi, dove era utilizzato come manto per avvolgere la statua della Vergine<sup>266</sup>.

Senza pretendere di stabilire un collegamento tra queste stoffe islamiche e l'aquila del turibolo di Verona, possiamo però notare delle affinità nelle zampe filiformi e artigliate, nella coda a ventaglio, l'unico collo centrale e il becco ad uncino. Gli esemplari spagnoli presentano tuttavia una stilizzazione piuttosto accentuata nella resa formale del corpo del volatile, una suddivisione della parti anatomiche che diventano partiture decorative, da cui trapela quella tendenza estetica propria dell'arte islamica<sup>267</sup>.

L'aquila veronese mostra una diversa resa plastica lontana dal decorativismo astratto dei tessuti<sup>268</sup>.

J. Leclercq-Marx<sup>269</sup> ha ben evidenziato la complessità dei modi di trasmissione dei soggetti iconografici e l'ambiguità del concetto stesso di "imitazione". Come scrive la studiosa:

"Toute l'imitation implique la réélaboration 'un modèle, et constitue dès lors un oeuvre originale."<sup>270</sup>

Uno dei rari esempi di "traslitterazione" di motivi decorativi tipici dei tessuti è verificabile nella decorazione a bande del fol. 51v del codice di Echternach<sup>271</sup>.

I taccuini di modelli, utilizzati dalle botteghe medievali, potevano contenere anche dei motivi iconografici desunti dai tessuti serici e rielaborati. Una delle prime attestazioni dell'aquila bicefala in Occidente si trova in una pagina frontespizio del

---

<sup>265</sup> Il frammento è conservato nel Musée del tissu et art décoratifs di Lione.

**Figura 48** p.169 (tratta Muthesius 1995).

<sup>266</sup> Fragment of silk with double-headed eagle, in *Qantara Mediterranean Heritage*.

<sup>267</sup> Curatola 2001.

<sup>268</sup> **Figura 49** p.169 (tratta Muthesius 1995).

<sup>269</sup> J.Lequerq Marx 2004, (pp.456-469).

<sup>270</sup> *Ibid.*, (pp.456-469).

<sup>271</sup> Si tratta del *Codex aureus epternancensis*.

Macchiarella 2004, (p.596).

manoscritto miniato “*Recognitiones* de Pseudo Saint Clement”, databile al X secolo<sup>272</sup>.

Si ritrova inoltre in alcune iniziali miniate di XII secolo<sup>273</sup>.

L’aquila compare in un raro pluteo bizantino di X-XI secolo, dove viene resa in un rilievo piuttosto piatto<sup>274</sup>, in capitelli scolpiti, come ad esempio, nel chiostro dell’abbazia di Moissac. È raffigurata, entro medaglioni in un affresco di XII secolo nella chiesa di Saint Hilaire d’Asnières, in una placchetta metallica proveniente dall’abbazia di Emmeram, datata verso il 1175<sup>275</sup>.

Infine ritroviamo l’aquila bicipite nell’antico refettorio delle case dei canonici della cattedrale di Verona, dove si conservano dei lacerti affrescati, giunti fino a noi in uno stato estremamente lacunoso. L’aquila, probabile allusione di potere imperiale, mostra una resa naturalistica degli artigli e del piumaggio, questo ha suggerito una collocazione verso la metà del XIII secolo<sup>276</sup>.

Vorrei ora prendere in considerazione il reliquiario di San Matteo<sup>277</sup>. Questo argento sbalzato e cesellato a forma di pisside non presenta una decorazione con aquila bicefala, il coperchio a terminazione convessa mostra però un animale alato con larga coda, entro clipeo, identificabile con il *senmurv*, leggendaria creatura della tradizione iranica<sup>278</sup>. Il bestiario raffigurato su questo reliquiario mostra la ricezione di soggetti iconografici propri dell’Oriente islamico, conosciuti verosimilmente attraverso i tessuti serici. In particolare, la circolazione del motivo decorativo del *senmurv* avvenne essenzialmente tramite le sete lussuose.

Scrive Riccioni:

---

<sup>272</sup> Hugur 1997, (p.125).

**Figura 50** p.170 (tratta da web).

Questo manoscritto miniato proviene dallo *scriptorium* del Mont Saint Michel.

<sup>273</sup> Si tratta dell’iniziale M del salmo 131 del “*Comment in Psalmos*” di Gilbertus Porretamus, datato intorno al 1150 e conservato nella Biblioteque municipale (ms 0020, t.196 v.).

**Figura 51** p.170 (tratta da web).

<sup>274</sup> The glory of Byzantium 1997, (p.326).

<sup>275</sup> **Figura 52** p.171 (tratta da web).

<sup>276</sup> Ezzellini 2001, (p.150).

<sup>277</sup> **Figura 53** p.171 (tratta da I normanni, popolo d’Europa 1994, p.486).

<sup>278</sup> Riccioni 2012, (p.35-41).

“Considerato che le sete venivano usate per avvolgere le reliquie e che proprio per tale contatto venivano ammantate di un significato sacrale che ne investiva, probabilmente, anche le decorazioni, non pare implausibile che proprio questa funzione abbia determinato la riproduzione del senmurv. L’orafo, forse campano, che eseguì l’animale lo tradusse nelle forme che meglio conosceva.”<sup>279</sup>

Tornando al turibolo di Verona, ritengo possibile ipotizzare anche per l’aquila bicefala un’ispirazione a modelli serici<sup>280</sup>.

L’aquila a due teste non compare solo nel turibolo del museo canoniale; la ritroviamo, sempre in funzione di riempitivo tra i due clipei con figurazioni animali, nel turibolo della galleria nazionale di arte antica<sup>281</sup> e nel turibolo conservato nel Bayerisches National Museum di Monaco<sup>282</sup>. Qui lo stesso sistema decorativo è stato utilizzato sia nella coppa che nel coperchio in modo speculare, mentre il turibolo di Verona mostra, come abbiamo visto, una decorazione a girali vegetali.

Nell’esemplare del museo diocesano di Cortona è raffigurata nell’interstizio di due volute generate da un tralcio scanalato a “V”, all’interno due quadrupedi, forse leoni, con testa frontale e coda avvolgente il corpo dell’animale. Questo schema decorativo è riproposto, senza trafori, nella coppa.

Lo stesso soggetto iconografico viene proposto all’interno di un sistema decorativo diverso nell’incensiere del Rijksmuseum di Amsterdam<sup>283</sup>: un grifo con testa di profilo e un felino con testa rivolta verso lo spettatore sono incorniciati da una

---

<sup>279</sup> Riccioni 2012, (p.35-41).

<sup>280</sup> L’elefante rappresenta, per la sua singolarità, un altro esempio di soggetto iconografico che si è diffuso per il tramite dell’arte serica  
Mihalyi 1997, (p.121).

I pellegrinaggi e l’estensione dei commerci contribuirono a diffondere questi tessuti. Ricordiamo inoltre il ruolo giocato da Venezia nel commercio internazionale già dal IX secolo, quando il monopolio di vendita dei tessuti serici dall’Oriente, che diffonde poi nell’Impero carolingio. Nel 1082, in seguito all’aiuto concesso a Bisanzio nel conflitto contro i Normanni di Roberto il Guiscardo, la città lagunare ottenne dall’imperatore Alessio I Comneno una serie di ampi privilegi in campo commerciale.

Ravagnani 2006, (p.65).

<sup>281</sup> Del Grosso 2012,(p.95).

**Figura 54** p.172 (tratta da Del Grosso 2012, p.95).

<sup>282</sup> **Figura 55** p.172 (tratta da Del Grosso 2012, p.93).

<sup>283</sup> **Figura 56a-b** p.173 (tratta da Ezzellini 2001; Kuile 1986, n°44).

voluta strigilata. La coppa è speculare al coperchio, a proporre la stessa decorazione del turibolo veronese.

Questi turiboli sono caratterizzati da soluzioni decorative diverse, ma appartengono allo stesso tipo con morfologia sferoidale, piede tronco-conico e lanternino apicale, hanno inoltre dei valori dimensionali molto simili: tra i 14-16 centimetri di altezza ed i 9-11 centimetri di diametro. L'incensiere veronese mostra, rispetto al turibolo romano e quello di Monaco, una maggiore eleganza data soprattutto dalle equilibrate proporzioni.

### 5.1.2 Decorazioni con figure di animali entro orbicoli

Il coperchio del nostro turibolo è suddiviso in tre lunette in cui è ripetuta una decorazione a orbicoli con quadrupedi affrontati (forse un leone e un grifone) in posizione araldica. Questo schema decorativo ripetuto sembra riproporre soluzioni di antica tradizione orientale<sup>284</sup>.

Come abbiamo già rilevato precedentemente, la diffusione delle stoffe sassanidi e più tardi bizantine e islamiche, che a quelle si rifacevano, influenzò profondamente la cultura artistica europea. Fin dall'epoca carolingia il motivo inserito in *rotae* fu più volte riprodotto, non solo in campo tessile ma anche in altri settori artistici. Troviamo una documentazione iconografica di questo schema decorativo nell'affresco absidale della chiesa di Santo Stefano a Verona<sup>285</sup>: i grandi motivi circolari, a doppia ghiera perlata e pietre preziose, contengono al loro interno dei leoni accovacciati alternati da aquile frontali con il piumaggio a scaglie<sup>286</sup>. L'affresco

---

<sup>284</sup> Il carattere "tessile" comporta un decoro la cui struttura immaginativa deve essere di tipo ripetitivo.

Frattaroli 1993, (p.191).

<sup>285</sup> **Figura 57** p.173 (tratta da La pittura nel Veneto 2004, n°327).

<sup>286</sup> Davanzo Poli 2004, (p.293-308).

finge un velario<sup>287</sup> costituito da un lussuoso tessuto e ne attesta l'uso nella decorazione della zona absidale<sup>288</sup>.

Un altro velario affrescato è conservato nella parete nord della chiesa di San Michele Arcangelo a Pozzoveggiani<sup>289</sup>. Databili agli inizi del XIII secolo, l'affresco mostra delle aquile araldiche ad ali spiegate entro clipei. Un raffinato tessuto a ruote tangenti è raffigurato nella "Negazione di Pietro" dell'oratorio dei Santi Pietro e Paolo di Mizzola, edificato intorno al 1060<sup>290</sup>.

Riferita a bottega del Nord Italia<sup>291</sup>, il reliquiario "a borsa" di X secolo è traforato da motivi di animali affrontati entro volute vegetali circolari e leoni addossati dentro un ornato geometrico a rombi.

Sempre rimanendo sul territorio veneto, i tessuti più antichi con motivi a *rotae* sono conservati a Treviso e a Padova. Si tratta dello sciamito attribuito al corredo funebre di San Parisio<sup>292</sup> e la stoffa del corredo funerario di Sant'Antonio<sup>293</sup>, databili rispettivamente alla prima metà del secolo XIII e alla seconda metà sempre del XIII secolo<sup>294</sup>. il disegno è costituito da un motivo ad orbicoli tangenti con coppie di pappagalli con dorsi affrontati. Per quanto riguarda l'area di provenienza, si è ipotizzata una provenienza italiana<sup>295</sup>.

Anche se non attinente con il tema, la presenza del "velo di classe"<sup>296</sup> a Verona "conferma l'importanza e l'estensione dei commerci con il mondo orientale (maggior produttore di questa materia ancora rara), passanti per questa area

---

<sup>287</sup> Lequercq Marx 2007, (p.460).

<sup>288</sup> Velenzano 2004, (p.240-248).

<sup>289</sup> La pittura in Veneto 2004, (p.81).

<sup>290</sup> Davanzo de Poli 2004, (p.296).

<sup>291</sup> Reliquiario-borsa ([www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org))

**Figura 58** p.174 (tratta da <http://www.metmuseum.org>).

<sup>292</sup> Presso Tesoro del Duomo, Treviso.

<sup>293</sup> Presso Tesoro della Basilica del Santo, Padova.

<sup>294</sup> Frattaroli 1993.

<sup>295</sup> Delfini Filippi 2001.

<sup>296</sup> È conservato nel Museo Nazionale di Ravenna. Questo tessuto era in origine una "tovaglia d'altare" poi trasformato in ?. l'iconografia di questo prezioso materiale serico mostra una serie di immagini clipeate dei Santi Fermo e Rustico e di vescovi veronesi. Anche se non prodotto localmente appartiene alla cultura veronese.

geografica d'entroterra e lontano dalle coste, ma situata in un crocevia privilegiato dai sistemi viari del tempo, nel punto di collegamento tra l'est ed il nord".<sup>297</sup>

Affinità con i tessuti orientali si riscontrano nei mosaici pavimentali. I lacerti musivi di Sant'Ilario a Fusina, che decoravano un edificio pre-romanico del IX secolo<sup>298</sup>, presentano delle ruote intrecciate con animali araldici quali il senmurv, il cavallo alato, il grifone.

La navata della chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone è decorata da una composizione di cerchi intrecciati e felini affrontati, che ricordano il quadrupede (leone?) del turibolo veronese<sup>299</sup>.

Infine possiamo citare i conci scolpiti con motivi a *rotae* e figurazioni animali nell'abside maggiore del duomo di Verona<sup>300</sup>.

Questo breve excursus intendeva evidenziare l'ampia presenza di questo schema compositivo in area veneta e limitrofa.

Ritorniamo al turibolo del museo canoniale. Analizzando le figurazioni all'interno dell'orbicolo notiamo che si stagliano contro il fondo, plasmate con un fare quasi scultoreo.

Nell'ambito dell'oreficeria veneta ritroviamo una resa plastica dei volumi nella famosa croce processionale datata, grazie all'iscrizione in caratteri latini che si sviluppa sotto le braccia del Cristo<sup>301</sup>, al 1288<sup>302</sup>. La croce mostra dei caratteri stilistici romanico-bizantini, riferibili a modelli diversi. La particolarità di questo oggetto liturgico sta nella dinamica dell'elevazione in cielo del trono della Vergine:

---

<sup>297</sup> Frattaroli 1993, (p.194).

<sup>298</sup> Barral i Altet 2010, (pp.335-336).

<sup>299</sup> **Figura 59** p.174 (tratta da <http://www.medioevo.org>).

<sup>300</sup> **Figura 60** p.175 (tratta da Ettore Napione, Veneto Romanico Jaka Book 2008, p.149).  
Zuliani 2008.

<sup>301</sup> **Figura 61** p.176 (tratta da A.M.Spiazzi 2004, cat. n°68, p.49).

<sup>302</sup> Spiazzi 2004, (pp.140-141).

“All’interno di un impianto statico si innestano ritmi dinamici. In secondo luogo è connotata dal forte plasticismo dei volti e del modellato a sbalzo delle vesti. La Madonna ha la monumentalità della scultura a tutto tondo.”<sup>303</sup>

Le *rotae* del turibolo veronese possono essere avvicinate alla decorazione a traforo del piede della croce di San Atto: figure di leoni, grifoni e aquile a tutto tondo entro clipei con elementi decorativi fitomorfi o girali vegetali. La croce è attribuita dalla Giusti a manifattura veneziana, attiva tra il 1260-1280.

### 5.1.3 Girali vegetali

Il motivo vegetale del braciere del turibolo di Verona è costituito da una coppia di tralci contrapposti, che si avvolgono a formare un cerchio all’interno del quale si trovano una foglia di forma lanceolata e motivi simili a germogli, che spuntano anche lungo il perimetro esterno dei tralci. L’ordinato e regolarissimo tralcio vegetale, l’impaginazione rigorosamente simmetrica si riscontrano nella decorazione dei manoscritti, dove avevano la funzione di esaltare la Parola. Citiamo, ad esempio, due iniziali “V”, appartenenti al prestigioso sacramentario pontificale detto di San Wolfango<sup>304</sup> e al Sacramentario, entrambi conservati nella biblioteca capitolare di Verona<sup>305</sup>.

Ritroviamo nel turibolo veronese, questa misura di sapore classico. Siamo lontani dall’intricato sviluppo vegetale, che ritroviamo, ad esempio, nel famoso candelabro

---

<sup>303</sup> Spiazzi 2004, (pp.140-141).

Croce attribuita ad orafo veneziano per lavorazione e filigrana.

<sup>304</sup> **Figura 62** p.177 (tratta da La pittura nel Veneto, n°245).

Il Sacramentario pontificale detto di San Wolfango è il codice LXXXVII (f.13 v). il manoscritto viene datato durante il regno di Ottone III 8983-996). Prodotto a Regensburg, il manoscritto era forse destinato alla chiesa veronese e in particolare al vescovo Otberto (992-1008).

<sup>305</sup> Canova 2004, (pp.223-244).

Questo secondo Sacramentario, cod. CX, 103, è stato probabilmente realizzato a Verona nell’XI secolo. Viene ripreso l’ornato ottoniano a tralcio.

in rame dorato di Glouchester<sup>306</sup>, dove viene raffigurata la lotta dell'uomo tra il bene ed il male. Qui si intende forse tradurre nella forma plastiche l'idea di armonia e bellezza propria del mono metafisico. I sottili filamenti aggettanti del braciere suggeriscono un riferimento ai filamenti metallici della lavorazione a filigrana, tecnica che le maestranze veneziane ripresero da Bisanzio e che divenne peculiare della riproduzione orafa della città lagunare<sup>307</sup>. La decorazione "a filigrana" della coppa è lontana dalla corposità riconducibile alla tradizione romanica e più vicina allo "stile prezioso" dei codici eseguiti per la basilica di San Marco verso il 1220<sup>308</sup>.

Nella torre abbaziale del monastero di San Zeno, la fascia superiore del ciclo di affreschi è decorata con un sottile fregio acanti forme con palmetta, che forma delle regolari volute<sup>309</sup>.

Gli artisti medievali hanno imitato le forma della filigrana non solo nella decorazione dei codici miniati, ma anche nella lavorazione dei metalli meno mobili<sup>310</sup>.

Per concludere possiamo avvicinare il nostro turibolo alla produzione d'oltralpe, in particolare, a un altare portatile o reliquiario, in forma di semicerchio o lunetta, proveniente forse dal monastero benedettino vicino a Fulda. Datato tra il 1170 ed il 1180 questo reliquiario mostra sul retro dei girali ad andamento simmetrico, lo sviluppo vegetale è fitto ma ordinato e "intelligibile". All'interno due figure di leoni addorsati<sup>311</sup>. Riporto qui altre immagini da manoscritti d'oltralpe<sup>312</sup>.

---

<sup>306</sup> Il candelabro Trivulzio 2000, (p.63).

Il candelabro a un solo cero, detto di Glouchester è conservato al Victoria and Albert museum. Due iscrizioni ne hanno permesso la datazione tra il 1107 ed il 1113. Fu eseguito per l'abbazia benedettina di San Pietro a Glouchester; ricorda i due candelabri argentei di Bernoardo nel duomo di Hildesheim.

<sup>307</sup> Caselli; Merkel 2007.

<sup>308</sup> Toniolo 2001, (pp.67-71).

<sup>309</sup> **Figura 63** p.177 (tratta da Ezzellini, signori della Marca 2001).

<sup>310</sup> *Arti e storia del medioevo* 2003, (p.554).

<sup>311</sup> **Figura 64** p.178 (tratta da *Ornamenta Ecclesiae* 1985, vol.II katalog p.473).

<sup>312</sup> **Figure 65 e 66** p.178 (tratte da *Ornamenta Ecclesiae* 1985, vol.I, p.319 e rif. n°E86).

## 5.2 Una produzione “seriale”: l’uso delle matrici

Nel turibolo veronese le coppie di animali entro medaglioni mostrano una maggiore definizione rispetto a quelle dei due turiboli sopra citati di Roma e Monaco, che risultano più sommarie. Lo sfondo è inoltre privo della decorazione a mezze palmette, presente invece nel nostro oggetto, così come assenti l’ornato e fogliette alternato a intagli triangolari e fila di perline entro cornici modanate sul piede tronco-conico e nella parete terminale del coperchio veronese. Questo ornato si riscontra invece in alcuni turiboli riconducibili al gruppo sferoidale con bacellature, come ad esempio, nell’esemplare della Keir Collection<sup>313</sup> e nel turibolo del Rijksmuseum<sup>314</sup>.

Analoghe espressioni decorative si ritrovano in un altro turibolo, conservato al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia<sup>315</sup>, anch’esso caratterizzato da bacellature aggettanti alternate a sezioni rettangolari con cornici perlineate, che accolgono medaglioni con palmette e coppie di volatili disposti specularmente e con becchi convergenti al centro. Questa iconografia godette, soprattutto nel XII e nel XIII secolo, di una grande fortuna<sup>316</sup>.

Questi turiboli del tipo bacellato sono riferiti a manifattura italiana<sup>317</sup> della fine del XII secolo e del XIII secolo. Per la realizzazione della decorazione ci si è ampiamente serviti di matrici in negativo con le quali imprimere nella cera di fusione le immagini che dovevano risultare a rilievo. Diversi stampi erano utilizzati e diversamente combinati nella produzione di questi oggetti liturgici in bronzo, che H.Westermann-Anherhausen e Del Grosso<sup>318</sup> definiscono “seriale”.

L’esemplare bacellato del museo nazionale del palazzo di Venezia mostra una particolare varietà nella decorazione.

---

<sup>313</sup> **Figura 67** p.179 (tratta da Keir Collection 1999, n°117).

<sup>314</sup> Kuile 1986, (p.43).

**Figura 68** p.179 (tratta da Kuile 1986, p.43).

<sup>315</sup> Del Grosso 2012, (p.80).

**Figura 69** p.180 (tratta da Del Grosso 2012, p.80).

<sup>316</sup> Volatili accostati in numerose patere veneziane.

<sup>317</sup> Kuile 1986, (p.43).

<sup>318</sup> Del Grosso 2012

L'ampio uso di matrici e la varietà della loro combinazione sono da considerarsi tratti distintivi di questa produzione "seriale", nel senso medievale del termine, di oggetti di buona qualità estetica a materiale. Inoltre, sottolinea la Westermann-Anherhausen:

"Italian censer around the years 1200 were made on a high level of quality in a pre-industrial forma of serial production."

Difficile dire se questi stampi erano realizzati dalla bottega che poi li utilizzava o se venivano acquistati, ad esempio dagli orefici; la differenza fondamentale con il metodo "ideale" di fusione, descritto da Teofilo, che presuppone un nuovo modello per ogni processo di fusione<sup>319</sup> è il supporto di matrici riutilizzabili.

Il turibolo di Verona si colloca all'interno di questa produzione seriale di suppellettili liturgica in bronzo, abbondantemente esportata oltralpe, come dimostrano le numerose presenza di questi turiboli nei musei europei. Il nostro esemplare emerge per raffinatezza dell'esecuzione e l'eleganza nella ideazione della proporzioni, forse riconducibile alle botteghe responsabili dei turiboli bacellati con decorazione a fogliette alternate ad aperture triangolari e file di perline, collocabili in un arco cronologico che va dalla metà del XII secolo al XIII secolo.

I due turiboli della Keir Collection e del Rijksmuseum sono particolarmente interessanti per le figure di santi in posizione frontale, avvolti in panneggi ricurvi con lunghe pieghe a linee parallele, da cui fuoriesce una mano benedicente mentre l'altra tiene il rotolo. Queste figure bizantineggianti ricordano nella posizione e nel trattamento delle vesti, il San Giacomo raffigurato nel semicilindro absidale della chiesa di San Michele di Pozzoveggiani<sup>320</sup> e mitria nella basilica di San Zeno, attribuita ad Adelardo e datata metà del XII secolo-metà del XIII secolo<sup>321</sup>.

---

<sup>319</sup> Teofilo, in Graphis 2005, III libro.

<sup>320</sup> **Figura 70** p.180 (tratta da La pittura nel Veneto p.84).

<sup>321</sup> **Figura 71** p.181 (tratta da Ezzellini, signori della Marca 2001, rif n°V.3.2.).

Ezzellini 2001, (p.21: "La matrice principale di questo tessuto è bizantina: mutuata nell'entroterra per il tramite di Venezia, si stempera nelle espressioni pittoriche del '200 con le desinenze tedesche e tardo-ottoniane provenienti dall'area di Ratisbona e Salisburgo").

Matrici uguali potevano però essere utilizzate da diverse botteghe.

Per quanto concerne il turibolo del museo canonico si tratta verosimilmente di un oggetto di oreficeria. La lavorazione del bronzo era infatti di piena pertinenza orafa: durante il Medioevo la distinzione gerarchica tra i metalli nobili e le leghe era attenuata e lo *status* del bronzo era pari a quello dell'oro e dell'argento. Proprio il valore intrinseco di questo materiale ne ha determinato il destino in quanto spesso gli oggetti sono stati rifusi. Poco della produzione romanica in bronzo è giunto fino a noi, deciso dalla casualità degli eventi.

Come abbiamo già accennato, la tecnica della "cera persa" prevedeva la perdita del modello in cera, a questo si ovviava con la realizzazione di stampi refrattari ad alte temperature. L'oggetto era generalmente prodotto con colate multiple in cui le componenti erano prima fuse e poi assemblate e saldate<sup>322</sup>.

Il bronzo era dunque un metallo di piena pertinenza orafa, così come la tecnica della doratura<sup>323</sup>, che conosce un impiego costante in tutto il Medioevo. Tracce di doratura sono visibili all'interno della coppa per la braci del turibolo decorato a girali di Arezzo<sup>324</sup>. Si può ipotizzare e anche per il turibolo di Verona un doratura oggi totalmente perduta.

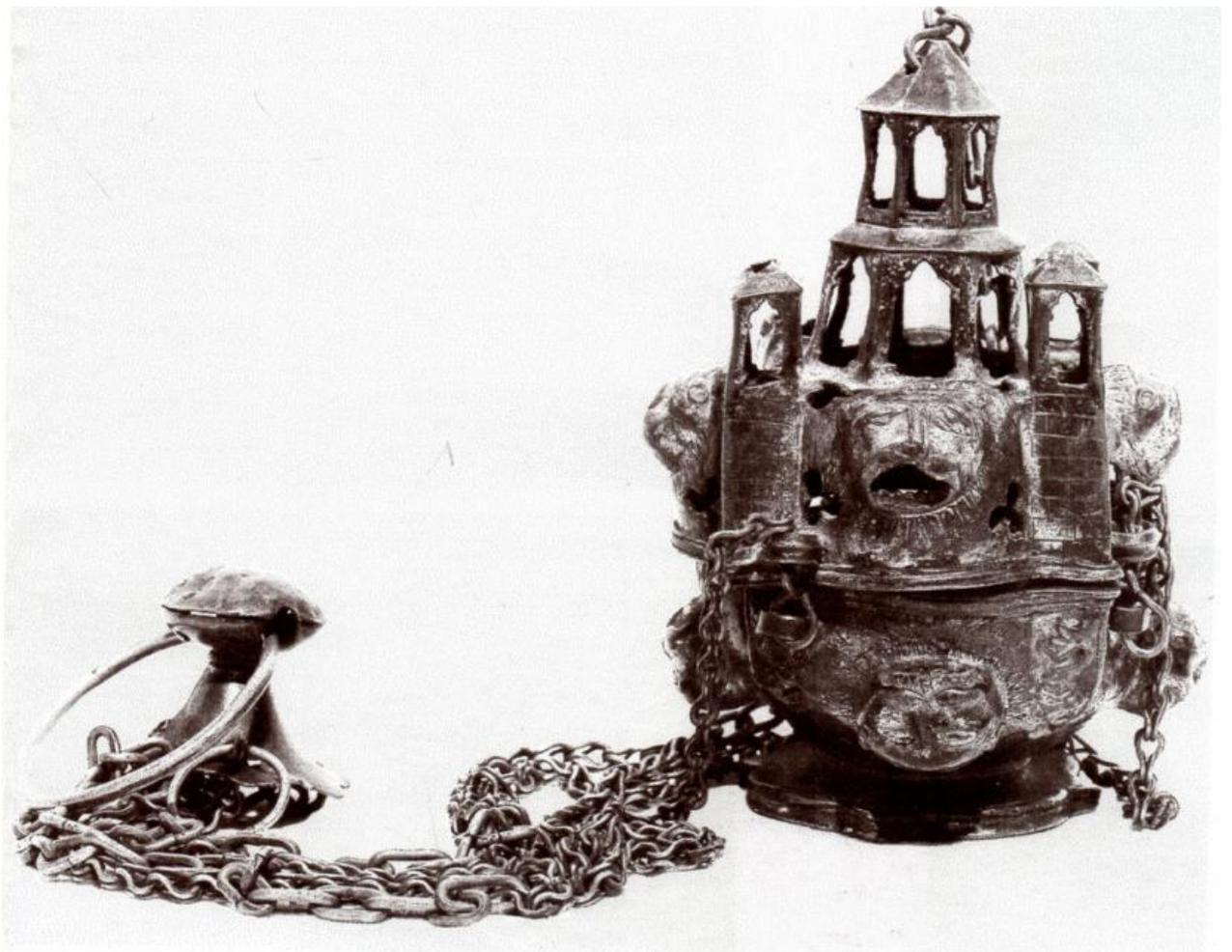
---

<sup>322</sup> Pollio; Pace 2003, (pp.467-478).

<sup>323</sup> Collareta.

<sup>324</sup> Del Grosso, (p.85).

# **SESTO CAPITOLO**



## 6. IL TURIBOLO IN RAME DORATO DEL MUSEO CANONICALE DI VERONA

Il turibolo conservato nel museo canonico risulta proveniente dalla pieve romanica di San Giorgio di Valpolicella, anche se non è ricordato negli inventari ecclesiastici. Nella visita pastorale del Giberti nel 1529, tra gli oggetti liturgici posseduti dalla chiesa di San Giorgio viene segnalata la presenza di “*unum turibulum*”<sup>325</sup>, possibile riferimento al turibolo in rame.

### 6.1 Descrizione

Il turibolo in rame dorato<sup>326</sup> è realizzato a sbalzo, misura 17,5 centimetri di altezza e 11,50 centimetri di diametro. Il corpo del turibolo poggia su un piede liscio a quattro lobi e quattro punte con gradino modanato. La coppa, a forma mistilinea, è caratterizzata da una decorazione con protomi leonine in forte aggetto e foglie d’acanto lavorate a sbalzo e rifinite a cesello. Il coperchio presenta lo stesso schema decorativo utilizzato per la coppa ma risolto in forma speculare e con il traforo della fauci dei leoni per permettere la fuoriuscita del fumo odoroso. Le protomi leonine sono ritmate da quattro torrette, a pianta quadrata, decorate a finti mattoncini con aperture ogivali in corrispondenza delle foglie d’acanto. Al centro del coperchio si innesta una struttura architettonica di forma esagonale, a doppio registro, terminante con una cuspide liscia. Trafori a forma di turibolo sono ricavati tra le torri e i mascheroni leonini. L’impugnatura a campanula polilobata, con terminale sferico leggermente bombato, ha forse subito dei rifacimenti.

---

<sup>325</sup> Malavolta 2004, rif. n°105, (p.188).

<sup>326</sup> Nel corso del XIII secolo il bronzo viene sostituito dal rame nella produzione i suppellettili liturgiche. La maggiore malleabilità ha reso possibile l’utilizzazione della tecnica dello sbalzo: sbalzando dal dietro e cesellando dal davanti è possibile realizzare rilievi del più svariato spessore e oggetti a tutto tondo.  
Castelnuovo; Sergi 2003, (pp.552-553).

## 6.2 Disamina critica

La prima disanima critica di questo manufatto si deve a E. Arslan<sup>327</sup>, che lo ha ricondotto al XIII-XIV secolo. Il turibolo viene definito dallo studioso un oggetto di “qualità artistica notevole”<sup>328</sup>. Anche il Silvestri<sup>329</sup> lo definisce “opera assai bella ed originale” ma ne anticipa la datazione al XIII secolo. L. Magagnato parla di “ulteriore manifestazione del romanico a Verona”<sup>330</sup>. A. Malavolta, inizialmente favorevole all’ipotesi di datazione proposta da E. Arslan<sup>331</sup>, propende successivamente per una collocazione cronologica all’interno del XIII secolo<sup>332</sup>. Per quanto riguarda l’attribuzione, la studiosa propone di riferire il turibolo a orafo veronese. La Malavolta vede nel mascherone leonino dei battenti bronzei di San Zeno il modello delle protomi leonine realizzate a sbalzo, “immediato” scrive la Malavolta “è il riferimento dell’archetipo sanzenate del mascherone eseguito dal primo Maestro”<sup>333</sup>.

Come per il turibolo in bronzo, collegato da E.M. Guzzo<sup>334</sup> alla produzione più tarda delle formelle di San Zeno, anche per questo turibolo in rame l’attribuzione a manifattura veronese si basa sul riferimento ai motivi decorativi e figurati delle porte bronzee. La Malavolta nota però la mancanza del forte espressionismo, che caratterizza invece il portone in bronzo.

Diversi sono, a mio avviso, gli elementi che allontanano il mascherone bronzeo dalla “teoria” di portomi leonine in rame sbalzato, verosimilmente pre-fabbricate, come mi suggerisce H. Westermann-Angerhausen. Innanzitutto il materiale e la tecnica utilizzata. La lettura delle protomi è resa difficile dagli urti che coppa e coperchio hanno sopportato a causa delle oscillazioni rituali del turibolo. Queste teste, a tutto tondo e in forte aggetto, mostrano una diversa resa della criniera, qui realizzata a

---

<sup>327</sup> Arslan 1939.

<sup>328</sup> Ibid., (p.320).

<sup>329</sup> Silvestri 1970, (p.100).

<sup>330</sup> Magagnato 1991, (p.383).

<sup>331</sup> Malavolta 2001, (p.45).

<sup>332</sup> Ibid., 2004, rif. n°105, (p.188).

<sup>333</sup> Ibid., rif. n°105, (p.188).

**Figura 72** p.182 (tratta da Mellini p.139).

<sup>334</sup> Guzzo 2004, (p.188).

raggiera, in modo piuttosto sommario con corti ciuffi nella parte superiore e ciuffi simili a raggi nella parte inferiore della criniera, ottenuta incidendo la superficie del metallo. Siamo lontani dalla folta e alta criniera a ciocche strigliate dal mascherone di San Zeno. La forte stilizzazione lascia inoltre il posto a una resa più naturalistica e volumetrica del modellato.

La proposta di una datazione al XIII secolo è giustificata dalla Malavolta sulla base dell'impronta goticeggiante delle aperture delle quattro torri e della struttura (tiburio) centrale. Scrive la Malavolta:

“E’ evidente che tali elementi coesistono con stilemi riconducibili all’età romanica. Le protomi leonine, rudemente sbalzate e incise per tratti sintetici ed elementari, derivano dai prototipi ben diversamente interpretati in età romanica”<sup>335</sup>.

La studiosa conclude:

“Siamo di fronte a un artefice che coglie, timidamente, le prima novità della cultura gotica, restando però ancora influenzato dai moduli e temi dell’arte romanica fortemente presente in ambito veronese”<sup>336</sup>.

A ragione, credo, la Malavolta parla di sopravvivenza dei modelli romanici individuabili, a mio avviso, nella rigida specularità della partizione decorativa nella coppa e nel coperchio, variate solo dalla presenza dei trafori trilobati, e nei valori dimensionali ancora simili di coppa e coperchio<sup>337</sup>.

Queste caratteristiche sono riscontrabili in alcuni turiboli sferoidali in bronzo precedentemente analizzati, come ad esempio il turibolo conservato nel museo di arte sacra di Arezzo<sup>338</sup>.

---

<sup>335</sup> Malavolta 2004, (p.188).

<sup>336</sup> Ibid., (p.188).

<sup>337</sup> Desidero ringraziare la prof.ssa A.M. Spiazzi per il suggerimento.

<sup>338</sup> Del Grosso 2012, rif. n°28c, (p.92).

**Figura 73** p.182 (tratta da *Il cammino del sacro* 2007).

Ritengo sia possibile parlare di continuazione di modelli romanici nel turibolo in rame dorato, nello stesso tempo assistiamo allo sviluppo in senso architettonico del coronamento apicale, limitato a un semplice lanterino a base circolare o quadrata con scanalature o archetti, che abbiamo incontrato nei turiboli sferoidali in bronzo, considerati nel precedente capitolo, datati XII-XIII secolo.

Nell'esemplare qui considerato questo coronamento architettonico si evolve verso forme più complesse ed articolate.

Mi sembra si possa proporre un confronto con il turibolo, oggi conservato nel Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo<sup>339</sup>, che mostra delle affinità tipologiche con l'esemplare di San Giorgio. La H. Westermann-Angerhausen<sup>340</sup> ha avanzato una datazione all'inizio del XIII secolo e una attribuzione a bottega renana, forse Colonia. Si tratta di un incensiere romanico di tipo architettonico con braciere e coperchio di forma mistilinea su base tronco-conica, con sviluppo verticale del coperchio che mostra una struttura centrale e quattro piccole torri con aperture a traforo.

Un altro turibolo in bronzo, riconducibile al tipo architettonico, è conservato al British Museum e datato all'inizio del XIII secolo. Il corpo sferoidale si struttura architettonicamente mediante una serie di elementi in aggetto che simulano i tetti di un edificio ecclesiastico, possibile allusione alla Gerusalemme futura.

Questi due turiboli in bronzo mostrano forma più robuste e profili meno slanciati rispetto al turibolo veronese, dove è evidente una maggiore linearità costruttiva. Le pareti sono traforate da ampie monofore, che ricordano la straordinaria leggerezza delle architetture gotiche, lo svuotamento dell'involucro murario per innondare di luce l'interno<sup>341</sup>. Più che elementi goticeggianti queste aperture trilobate mi sembrano delle pareti luminescenti dell'architettura gotica<sup>342</sup>.

---

<sup>339</sup> **Figura 74** p.183 (tratta da [www.kunstmarkt.com](http://www.kunstmarkt.com))

<sup>340</sup> Desidero ringraziare la prof.ssa Westermann-Angerhausen.

**Figura 75** p.183 (tratta da [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)).

<sup>341</sup> Castelnovo; Sergi 2003, (pp.685-698).

<sup>342</sup> Cadei 2006, (pp.105-140).

Panofsky 2010.

### 6.3 I turiboli gotici e il grande incensiere della basilica del Santo

Il grande incensiere del tesoro della basilica del Santo<sup>343</sup>, realizzato dall'orefice Filippo Baldi, è citato per la prima volta nell'inventario del 1420-1460<sup>344</sup>. Si tratta di un turibolo a tipologia architettonica caratterizzato dalla complessità dell'ideazione, il gioco dei volumi e dei trafori rendono quasi illeggibile la struttura architettonica del coperchio. Il turibolo poggia su un piede polilobato con alto bordo a doppio ordine di traforo. Il piccolo braciere presenta una decorazione con foglie realizzate a sbalzo e poi incise ed esili racemi con lunghi pampini. Il coperchio, a sezione ottagonale polilobata, è decorato da alte trifore che alleggeriscono il corpo centrale, alternando i pieni ai vuoti, e ne accentuano lo slancio verticale. L'edicola, in posizione apicale, contiene la figura a fusione di Sant'Antonio. Il forte cromatismo degli smalti, utilizzati con grande eleganza e raffinatezza, è un'importante caratteristica di questo incensiere che, come scrive A.M. Spiazzi:

“E' l'unico turibolo che ci sia pervenuto che esalta al massimo grado i valori architettonici gotici in area settentrionale”<sup>345</sup>.

Questa sommaria descrizione dell'incensiere della basilica del Santo ha come unica finalità di evidenziare la lontananza del turibolo veronese da queste ardite soluzioni gotiche.

---

<sup>343</sup> **Figura 76** p.184 (tratta da Oreficeria sacra nel Veneto 2004).

<sup>344</sup> Spiazzi 1995, rif n°27 – tav.XIV, (pp.115-118).

<sup>345</sup> Ibid., rif n°27 – tav.XIV, (pp.115-118).

## 6.4 Il turibolo “a tempietto”

Il turibolo detto “a tempietto” costituisce una delle varianti più diffuse della tipologia architettonica<sup>346</sup>. Ampiamente attestato, soprattutto in area toscana, dal XIV secolo. L'esemplare della collezione Raspini<sup>347</sup>, in rame dorato, si compone di una coppa su piede circolare, con una decorazione a bacellature ed archi rovesciati a rilievo alternati a peducci aggettanti, eseguiti a sbalzo. Il coperchio, di forma esagonale, è scandito in due piani scalati, con trafori a forma di bifore trilobate agli angoli piccole torri decorate a finti mattoncini.

In entrambi questi esemplari è evidente l'abbandono dei valori dimensionali che caratterizzano i turiboli sferoidali romanici, dove coppa e coperchio hanno le stesse dimensioni. Nei due turiboli gotici l'innalzamento del coperchio è ben oltre il doppio della coppa.

Possiamo concludere dicendo che il turibolo di San Giorgio è il frutto di maestranze che se da una parte hanno come punti di riferimento la produzione romanica dall'altro utilizzano alcuni elementi del repertorio decorativo e formale, che caratterizza l'oreficeria gotica.

A ragione Magognato e Malavolta parlano di ulteriore manifestazione del romanico a Verona.

---

<sup>346</sup> Collareta; Capitano 1990.

<sup>347</sup> Sabbadini 2009, (p.24).

**Figura 77** p.184 (tratta da Sabbadini 2009, p.25).

## **SETTIMO CAPITOLO**

## 7. IL BRUCIAPROFUMI DEL TESORO DELLA BASILICA SI SAN MARCO

Il manufatto conservato nel Tesoro della Basilica viene citato per la prima volta nell'inventario redatto nel 1283 come custodia della Reliquia del Preziosissimo Sangue, contenuta in un'ampolla di cristallo di rocca di epoca fatimide.

Nel citato inventario si legge:

*“Ampulla una de christallo in qua est sanguis Salvatris nostri Jesu Christi, ornata auro et una perla desuper et est in quadam ecclesia argenti.”<sup>348</sup>*

A questa data il manufatto marciano aveva la funzione di reliquiario e la forma di “ecclesia argenti”, ma non possediamo altri documenti in grado di fare luce sulla forma e la funzione originarie. Non sono inoltre pervenuti fino a noi manufatti direttamente confrontabili con l'argento marciano, rendendo così difficile ogni tentativo di collocarlo in un preciso contesto storico-artistico.

---

<sup>348</sup> Gallo 1967, (p.273).

## 7.1 Descrizione

Il “reliquiario” marciano presenta una forma a pianta quadrata con quattro esedre aggettanti sormontate da cupole concluse da una terminazione a forma di bulbo appuntito. La cupola centrale, estraibile, è sormontata da una calotta a spicchi, con pigna terminale, impostata su arcatelle. Quattro coperture a vela, di base quadrata si innalzano negli angoli. Le croci apicali sembrano un'aggiunta duecentesca, come il rialzo circolare all'interno, che serviva per fissare l'ampolla di cristallo. Da una testimonianza di Pasini<sup>349</sup> sappiamo che, estratta la cupola centrale, “pel vano calasi giuso la teca di vetro e d'oro” e che ancora alla fine dell'Ottocento quest'ampolla era custodita nell'ecclesia argenti.

Il manufatto, in argento dorato, sbalzato e traforato, ha notevoli dimensioni. L'altezza è di 36 centimetri, la lunghezza di 30 centimetri, il peso è di circa 4 kg. Il corpo polilobato è suddiviso in due registri di pannelli rettangolari separati da fasce decorative lavorate a sbalzo. Nella fascia superiore e inferiore corre un tralcio ondulato terminante con mezze palmette, alternativamente diritte e rovesce, scandito da teste di chiodo lavorate a rosetta. La fascia mediana presenta un motivo a palmetta a cinque lobi con mandorla traforata centrale, entro clipei giustapposti, su fondo a granitura. Questo elemento viene riproposto nella decorazione delle volte piramidali, su un fondo traforato.

Palmette stilizzate polilobate inscritte in un triangolo, in un cerchio o in forma lanceolata, foglie con nervature entro archetti sono ripetuti con la stessa sequenza su tutti i lati dell'oggetto.

I quattordici pannelli del registro inferiore presentano una decorazione figurativa in oro, in forte aggetto sul fondo d'argento fittamente punzonato. Ai lati dell'esedra centrale vediamo un leone passante e un grifone, proseguendo in senso antiorario un leone passante, un putto con la testa infilata in un cesto a due manici, una coppia

---

<sup>349</sup> Cit. in Polacco 2001, (p.319).

un centauro con scudo e mazza, un leone, due grifoni affrontati, un leone, un altro leone, due sirene-arpie musicanti con la coda terminante con una protome di serpente o di drago.

Sui due battenti della “porta” sono rappresentate due figure allegoriche nimbate, identificate da iscrizioni verticali, niellate in greco. Si tratta delle personificazioni delle virtù del coraggio ANAPIAA<sup>350</sup> o ANAPEAA<sup>351</sup> e della virtù dell’Intelligenza o Saggezza pratica HOPONECIC<sup>352</sup> o HOPONHCIC<sup>353</sup>. Il Coraggio è impersonato da un soldato in armatura, lungo mantello fermato sulla spalla destra da una fibula rotonda, elmo e lancia impugnata, scudo a terra. E’ vestito di una corta tunica pieghettata con corazza .

L’Intelligenza è una figura femminile, di profilo, rappresentata nel gesto di indicare con la mano destra la fronte. Ha una lunga tunica e una sopragonna scampanata. Le pieghe del pannello, indicate da poche linee curve, suggeriscono le forme e il senso del movimento. Ai lati due cipressi con tronco biforcuto.

---

<sup>350</sup> Gaborit-Chopin 1986, (p.245).

<sup>351</sup> Grabar 1971, (p.86).

<sup>352</sup> Gaborit-Chopin 1986, (p.245).

<sup>353</sup> Polacco 2001, (p.326).

## 7.2 Funzione originaria

Scorrendo la letteratura scientifica si vede che il manufatto marciano è stato definito un reliquiario, un *artophorion*, una lampada processionale o un bruciaprofumi, con una datazione che oscilla tra il XII e il XIII secolo.

Andrè Grabar<sup>354</sup> per primo ha messo in discussione il carattere religioso dell'architettura imitata dall' "ecclesia argenti ". Lo studioso francese avvicina la forma

di edificio cubico cupolato dell'oggetto marciano all'architettura rappresentata su un piatto persiano di tradizione sasanide, oggi a Berlino, ipotizzando una derivazione delle forme marciane da modelli islamici.

In base a una lettera esclusivamente profana dei soggetti iconografici Grabar ne individua la funzione originaria di bruciaprofumo di uso palatino.

Tesi sostanzialmente ripresa da D.Gaborit Chopin<sup>355</sup> G. Grassi e da Kalavrezou , che parla di contenitore a forma di edificio in miniatura imitante un "garden kiosk or similar structure"<sup>356</sup>.

Per Polacco la pianta quadrata quadrilobata del manufatto marciano non è inconsueta, come ritiene invece Grabar, nel mondo bizantino dove ha una ricchissima valenza simbolica che rimanda ai temi della Redenzione e della Gerusalemme Celeste<sup>357</sup>. Per lo studioso l'oggetto marciano faceva parte in origine dell'arredo liturgico della chiesa orientale, verosimilmente come *artophorion*.

Di lampada liturgica modellata sulla Gerusalemme Celeste parla invece A. Niero<sup>358</sup>.

Ritengo più plausibile e convincente l'ipotesi che considera l'argento marciano un bruciaprofumi di uso profano.

---

<sup>354</sup> Grabar 1951.

<sup>355</sup> Gaborit-Chopin 1986.

<sup>356</sup> Kalavrezou, n.176.

<sup>357</sup> Polacco 1999, doc.13.

<sup>358</sup> Niero A., Per l'iconografia del bruciaprofumo a forma di edificio a cupole, in Studi per Pietro Zampetti; a cura di R.Varese, Ancona 1993, (pp.50-56).

Secondo Grabar il bruciaprofumi marciano si raccorda alla tradizione bizantina, dove, come scrive lo studioso francese, esistono “pezzi di oreficeria la cui forma imitava quella di un edificio a cupola, o a più cupole, usati come lanterne per processione o come *artophora*”<sup>359</sup>.

Come l'esemplare conservato nel tesoro della cattedrale di Aquisgrana<sup>360</sup>, datato X secolo. Esistevano anche manufatti di arte profana come il “*Pentapyrgion*”, un cofanetto con cinque torri fatto realizzare per l'imperatore Teofilo. Le edicole in oreficeria, imitanti architetture ecclesiastiche, erano utilizzate anche come lanterne o incensieri, scrive Grabar:

“Per analogia (e per via delle aperture praticate nella parte superiore) ci pare di poter riconoscere nella edicola di Venezia un'opera profana, anzi un bruciaprofumi di uso palatino.”<sup>361</sup>

La Gaborit-Chopin avvicina l'oggetto marciano a un manufatto bronzeo proveniente dalla collezione Bouvier e conservato nel Museum of Art di Cleveland, ritenuto un turibolo a forma architettonica e datato alla fine del XII o inizio del XIII secolo<sup>362</sup>.

Dalla Gaborit. Nel Kunstgewerbemuseum di Berlino esiste un esemplare del tutto simile, ritenuto un piede di croce a forma di edificio a pianta centrale, datato al terzo quarto del XII secolo e riferito a una bottega della bassa Sassonia, forse di Hildesheim. Si ritiene che sia stato utilizzato anche come turibolo in quanto sono state rinvenute tracce di fuliggine sulle pareti interne.<sup>363</sup>

Diversamente da questi esemplari l'oggetto marciano, scrive la Gaborit-Chopin, ha una vasta superficie a traforo e potrebbe per questo motivo essere stata una lampada liturgica. Dato il carattere profano della decorazione deve essere verosimilmente considerato un bruciaprofumi.

---

<sup>359</sup> Grabar 1951, (p.87).

<sup>360</sup> Reliquary of Saint Anastasios the Persian, in *The glory of Byzantium*, 1997, n°300, (pp.460-461).

<sup>361</sup> Grabar 1951, (p.87).

<sup>362</sup> **Figura 78** p.185 (tratta da <http://www.clevelandmuseumofart.com>).

<sup>363</sup> *Schatze des Galubens* 2010; n.35, (p.83).

Polacco afferma che il nostro oggetto:

“Non ha né le dimensioni, né il peso, né la struttura degli incensieri processionali.”<sup>364</sup>

Sono fortunatamente giunti fino a noi alcuni incensieri bizantini di forma architettonica, come ad esempio l'esemplare di V-VII secolo ritrovato nell'antica Salona. Il contenitore ha una forma esagonale mentre il coperchio piramidale presenta una serie di dodici archetti, la forma architettonica del coperchio, che ricorda le rappresentazioni di ciboria sugli avori, è attestata in Siria e Dalmazia in incensieri dal V all'VIII secolo<sup>365</sup>.

Un altro esemplare proveniente da Mafraq e datato VII-VIII secolo. Si tratta di un braciere in bronzo di forma quadrata, sostenuto da quattro grifoni o aquile con le ali spiegate con figurazioni plastiche agli angoli. Sui lati una teoria di archi a tutto sesto su colonne. Il braciere è di epoca umayyade ma riprende modelli romano-bizantini<sup>366</sup>.

Incensieri liturgici sono spesso raffigurati nell'arte bizantina, in particolare nelle rappresentazioni della *Koimesis*<sup>367</sup> e delle Pie Donne al Sepolcro.

Nella formella in avorio del XII secolo del Museo Nazionale di Ravenna<sup>368</sup> la *Koimesis* è riprodotta secondo un'iconografia consolidata con la Vergine distesa sul letto di morte e due gruppi simmetrici di apostoli ai lati, a destra San Pietro fa oscillare un incensiere con cui compie l'estremo rito di suffragio. Nella Dormizione della Vergine l'incensiere ha sempre la forma di una coppa caliciforme priva di coperchio.

---

<sup>364</sup> Polacco 1999, (p.133).

<sup>365</sup> **Figura 79** p.185 (tratta da web).

<sup>366</sup> **Figura 80** p.186 (tratta da sito web Qantara).

<sup>367</sup> *Koimesis*: termine che appartiene alla tradizione Ortodossa, che indica, la Dormizione della Vergine. Le icone della Dormizione si concentrano soprattutto sulla morte e sulla sepoltura della Madre di Cristo.

<sup>368</sup> **Figura 81** p.186 (tratta da L.Martini, *La collezione degli oggetti in avorio e osso*, Museo Nazionale di Ravenna, Roma 2004, p.25).

Nell'icona del Monte Sinai del XIII secolo<sup>369</sup> vediamo in alto a sinistra una figura con il braccio sinistro sollevato, nella mano destra tiene un incensiere a coppa, lo sguardo verso l'alto a significare verosimilmente il ruolo di mediatrice della Vergine e il movimento ascensionale delle preghiere che salgono come incenso, come recita il salmo 141,2. In un affresco della chiesa della Madonna dei penitenti di Piove di Sacco ritroviamo questo raro particolare iconografico.

Come spiega Maria Evangelatou<sup>370</sup> l'incensiere, simbolo dell'incarnazione, viene associato anche alla Vergine e al suo ruolo nella storia della Salvezza, come leggiamo in Neofito il Recluso:

“Oggi dunque il Santo dei Santi accolse ad abitare una creatura più santa di lui...profumato incenso e incensiere d'oro, per profumare il Santo dei Santi.”<sup>371</sup>

Nell'affresco della Dormizione di Gracanica<sup>372</sup> notiamo un angelo che tiene nella mano destra un particolare tipo di incensiere con lungo manico detto “*Katsion*” o “*Katsi*”<sup>373</sup>, attestato nell'iconografia delle scene funebri dall' XI secolo. In epoca post-bizantina il *Katsion* assumerà una forma architettonica, spesso di ispirazione gotica<sup>374</sup>. L'esemplare dell' Ashmolean Museum di Oxford si compone di una coppa emisferica a cerchi concentrici, da cui si sviluppa una decorazione a traforo con grifoni addorsati e palmetta centrale<sup>375</sup>.

Un “*katsion*” fumante compare anche nello smalto con le Pie Donne al Sepolcro della Pala d'oro.

---

<sup>369</sup> **Figura 82** p.187 (tratta da <http://www.wikimedia.org>).

<sup>370</sup> Evangelatou 2005, (pp.117-132).

<sup>371</sup> Gharib, (pp.280-281).

<sup>372</sup> **Figura 83** p.187 (tratta da <http://wikipedia/meister.von.grakanica>).

<sup>373</sup> Handle of a standing censer (*katzion*), in M.Vassilaki, *Mother of God: representation of Virgin in Byzantine art*, Skira Ed. 2000, n°42, (p.362).

<sup>374</sup> *Katzion*, in *Architecture as icon*, 2010 (p.282).

<sup>375</sup> **Figura 84** p.188 (tratta da Vassilaki 2000, p.360).

Nella miniatura del “*Menologion*” di Basilio II<sup>376</sup> che raffigura la processione delle reliquie di Giovanni Crisostomo nella chiesa dei 12 Apostoli a Costantinopoli l’incensiere ha ancora la forma di una coppa con piede troncoconico e catenelle di sospensione.

Partendo dalle tesi di Grabar Giulia Grassi<sup>377</sup> ipotizza una derivazione del bruciapropoli marciando da modelli islamici. Due incensieri conservati al Cairo e a Washington<sup>378</sup> e un calamaio in ceramica di forma cubica con quattro esedre proveniente da Nishapur e conservato al Metropolitan di New York, mostrano interessanti affinità con il nostro oggetto .

L’incensiere della Freer Gallery di Washington è costituita da un corpo cubico lavorato a traforo con un motivo a intreccio geometrico e un coperchio piatto, cinto da una merlatura, sul quale sono disposte le cinque cupole traforate con elementi vegetali e floreali e figure di aquile apicali. Su uno dei quattro lati è saldato un lungo manico terminante in una protome animale. Poggia su zampe zoomorfe decorate con maschere leonine<sup>379</sup>.

La forma di questo incensiere è rara mentre i temi decorativi sono presenti in molti incensieri copti e bizantini di X secolo, come vediamo nell’esemplare copto del Rogers Fund formato da un corpo cilindrico e coperchio emisferico<sup>380</sup> e nell’esemplare conservato al Louvre<sup>381</sup>.

L’esemplare della Freer Gallery è attribuito all’Egitto dell’VIII-IX secolo , imitante un modello architettonico bizantino “a contemporary building or a church furnishing

---

<sup>376</sup> Menologion of Basil II, in *The Glory of Byzantium* 1997, n°55, (p.100).

Si tratta di un codice liturgico, commissionato dall’imperatore Basilio II (976-1025), che contiene 430 miniature.

**Figura 85** p.188 (tratta da <http://www.wikipedia.com>).

<sup>377</sup> Grassi 1996, (pp.231-246).

<sup>378</sup> Islamic metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington 1985, n°2, (pp.58-61).

<sup>379</sup> Islamic metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington 1985, n°2, (p.59).

Baer, 1983, (p.50).

<sup>380</sup> **Figura 86** p.189 (tratta da <http://www.metmuseum.org>).

<sup>381</sup> **Figura 87** p.189 (tratta da <http://www.metmuseum.org>).

such as a ciborium”<sup>382</sup>; ipotesi non accettata da Eva Baer che riferisce l’oggetto all’Asia centrale e afferma:

“East Iranian Islamic incense burners may well have developed independently from Byzantine prototypes.”<sup>383</sup>

L’ipotesi della Baer viene ripresa da Géza Fehérvári che lo attribuisce a una bottega del Khurasan del IX-X secolo.<sup>384</sup>

Come sottolinea la Grassi, esistono evidenti differenze con l’esemplare marciano ma anche delle affinità nell’estensione del traforo e nella forma delle cupole. Scrive la Grassi:

“Grabar ha, a ragione, collegato le cupole dell’oggetto marciano a modelli islamici chiamando in causa, però a torto, le chiese normanne siciliane”.<sup>385</sup>

La Grassi fa riferimento anche a un incensiere ritrovato casualmente nel 1943 in una regione vicino a Hamrange, insediamento e porto vichinghi. Grazie alle iscrizioni runiche sappiamo che i Vichinghi giunsero sulle coste del Mar Caspio fino all’Asia musulmana detta “Serkland”<sup>386</sup>.

L’oggetto è attribuito al Khurasan e datato IX secolo.<sup>387</sup>

Le notevoli dimensioni, misura 34.5 cm di altezza e 40.8 cm di larghezza totale, ricordano quelle dell’esemplare della Freer Gallery, 31.5 l’altezza e 4.8 centimetri la lunghezza, il peso è circa 4 kg., e quelle del bruciapfumi di San Marco: 36 centimetri l’altezza, 30 centimetri la lunghezza e il peso è di circa 4 kg.

Confronti sono possibili anche con un incensiere bronzeo, acquistato dal Tareq Rajab Museum<sup>388</sup> all’inizio degli anni Novanta, eccezionale per la forma, le

---

<sup>382</sup> Islamic metal work in medieval Islamic art 1985; n°2 (p.59).

<sup>383</sup> Baer 1983, (p.50).

<sup>384</sup> Fehérvári 2008, (pp.127-141).

<sup>385</sup> Grassi 1996, (pp.240-241).

<sup>386</sup> **Figura 88** p.190 (tratta da Adhal 1990, p.341).

<sup>387</sup> Adahl 1990, (pp.334-335).

<sup>388</sup> **Figura 89** p.191 (tratta da Tareq Rajab Museum website).

dimensioni e la qualità del traforo. L'altezza è di 38.5, il contenitore misura 25 centimetri per 25 centimetri, il peso è di 9.47 kg<sup>389</sup>.

Il corpo cubico poggia su zampe zoomorfe, gli angoli sono formati da figure plastiche a forma di lepre. Sul coperchio piatto è disposta una grande cupola centrale con una terminazione simile al "chatri" buddista, agli angoli sono saldate quattro decorazioni plastiche simili a leoni, che ricordano, come vedremo gli incensieri metallici zoomorfi. Géza Fehervari lo riferisce al Khurasan , metà del XII secolo. Il contenitore a forma cubica presenta una decorazione articolata su più registri .La fascia superiore contiene una serie di palmette a cinque lobi che emergono da un motivo a forma di U. Lungo la fascia centrale, più larga, corre un'iscrizione interrotta da clipei con figure nimbate sedute, nel registro inferiore sono raffigurati su ciascun lato animali in corsa.

I due manufatti presentano alcune analogie, in particolare le dimensioni, la suddivisione in registri del corpo cubico , il motivo a palmetta polilobata, la copertura piatta sulla quale poggia la cupola di forma simile alle cupole marciane, il fatto di essere un unicum nel suo genere.

La palmetta a cinque lobi con mandorla centrale caratterizza la produzione del Khurasan ma la ritroviamo anche nell'arte bizantina: ad esempio nel coperchio in argento dell'Hermitage con figure di musicisti e acrobati su fondo punzonato, datato XII secolo<sup>390</sup>, in un piatto di epoca mediobizantina, proveniente da una collezione privata, ritrovato vicino alla città di Pazardjik, in Bulgaria<sup>391</sup>, nella stauroteca di XII secolo conservata al Louvre.

Va detto che l'incensiere di forma cubica lavorato a traforo appartiene alla tradizione bizantina, l'esemplare della Collezione Christian Schmidt di Monaco<sup>392</sup> ha un tetto piramidale ripartito in spicchi , un contenitore di forma cubica con un traforo

---

<sup>389</sup> Fehervari 2008, (p.130).

<sup>390</sup> Géza Fehérvari, 2008, (p.135).

<sup>391</sup> **Figura 90** p.192 (tratta da Ballian 2003, p.48).

<sup>392</sup> **Figura 91** p.192 (tratta da Censer, in Architecture as icon 2010, p. 280).

geometrico a losanghe, datato V-VII secolo<sup>393</sup>. Il bruciaprofumi marciano appartiene a questo tipo di incensieri a pianta quadrata e sviluppo cubico e ne rappresenta, credo una variante particolare.

L'esemplare ritrovato in Svezia attesta l'ampia circuitazione attraverso gli scambi commerciali anche se, nel caso degli esemplari di maggior valore, è verosimile ipotizzare una destinazione come dono diplomatico o dono di nozze.

---

<sup>393</sup> Censer, in *Architecture as icon* 2010, n°53 p. 280).

## 7.3 La decorazione a figure animali del registro inferiore

### 7.3.1 Grifone e leone

L'iconografia del grifone prevede che l'animale mitologico sia rappresentato con il corpo del leone e le ali, il becco e gli occhi penetranti dell'aquila. Nel grifone marciانو, rappresentato in quattro dei quattordici pannelli, le ali sono un prolungamento degli arti anteriori e recano al punto dell'attacco dell'ala al corpo un nastro o una fascia perlata. Le piume delle ali sono rese da una serie di incisioni parallele disposte su tre ordini. La coda disegna un motivo a S e termina con una foglia o una mezza palmetta. Il dorso è percorso da una doppia linea puntinata. Il profilo a goccia degli occhi e l'assenza dei bargigli sono altri elementi caratterizzanti il grifone marciانو. Già Grabar aveva sottolineato lo sforzo di definire plasticamente le forme e il gusto per la decorazione che trasforma i muscoli degli animali in motivi ornamentali<sup>394</sup>. Questa soluzione decorativa si ritrova in avori di epoca fatimide, si veda ad esempio la formella scolpita a bassorilievo con animali e intrecci vegetali del Museo Nazionale di Ravenna<sup>395</sup>. Diversamente dagli avori islamici, dove gli intrecci vegetali coprono per intero la superficie, nell'argento marciانو le figure sembrano fluttuare nel vuoto.

La Grassi<sup>396</sup> avvicina le figure del grifone e del leone marciани ai metalli islamici, in parti- colare alle sculture animalistiche iraniche dell'XI-XII secolo<sup>397</sup>.

L'incensiere di tipo zoomorfo è tra gli oggetti più diffusi e conosciuti della produzione metallistica selgiuchide.

---

<sup>394</sup> Grabar 1971.

<sup>395</sup> **Figura 92** p.193 (tratta da Martini 2004, p.28).

<sup>396</sup> Grassi 1996.

<sup>397</sup> **Figura 93** p.193 (tratta da V.Scerrato, Metalli islamici, Milano 1966, n°29, (p.66).  
V.Scerrato, Metalli islamici, Milano 1966, n°29, (p.66).

Affinità sono riscontrabili nell'impostazione rigida della figura, nel petto arrotondato e aggettante degli animali, nel corpo snello e nel gusto per la decorazione.

### 7.3.2 Centauro e sirene-arpie

La figura del centauro al galoppo, con piccolo scudo rotondo e mazza, viene messo in relazione con avori mediobizantini da Grabar<sup>398</sup> e soprattutto dalla Grassi<sup>399</sup>, che cita come esempio un cofanetto eburneo conservato al Louvre. La studiosa ritiene poco attinenti i confronti proposti dalla Gaborit-Chopin<sup>400</sup> con i centauri delle porte bronzee di Barisano da Trani. Altri esempi accostabili, dal punto di vista iconografico, si trovano in un capitello nella chiesa di San Demetrio a Mistra e in una ceramica rinvenuta a Costantinopoli<sup>401</sup>.

La figura del centauro appare raramente nell'arte islamica. Lo troviamo in una ceramica invetriata attribuita a una bottega di Raqqa, datata all'inizio del XIII secolo<sup>402</sup>. La coda del centauro termina con una protome di drago o di serpente, come nelle sirene ornitomorfe musicanti. Il motivo della terminazione a protome animale appartiene al repertorio decorativo della capitale come vediamo, ad esempio, nello smalto cloisonné dell'XI-XII secolo<sup>403</sup>. Si tratta di una figura composita con testa umana, corpo felino e lunga coda con testa di serpente. Tiene in mano uno strumento musicale.

Nonostante la condanna religiosa creature ibride sono spesso presenti nell'arte bizantina, non solo in contesti profani ma anche in manoscritti religiosi, ad esempio nelle Tavole dei Canoni della Biblioteca Palatina di Parma dove sono rappresentati

---

<sup>398</sup> Grabar 1971.

<sup>399</sup> Grassi 1966, (p.234).

<sup>400</sup> Gaborit-Chopin 1986, (p.251).

<sup>401</sup> **Figura 94** p.194 (tratta da Maguire 2007, p.82).

<sup>402</sup> **Figura 95** p.194 (tratta da The David Collection, islamic art: ceramics.item, n°31).

<sup>403</sup> Catalogue of the Byzantine and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol.II n°200, (pp.216-219).

una sirena che suona la cetra e un centauro chiazato con i cimbali, ai lati di una fontana da giardino<sup>404</sup>.

### 7.3.3. Putto

L'immagine del putto con la testa infilata in un cesto rovesciato viene generalmente messa in relazione con i cofanetti eburnei di X-XI secolo con figure di putti in posizione analoga<sup>405</sup>. L'esemplare più conosciuto proviene dalla cattedrale di Veroli<sup>406</sup>, ora al Victoria and Albert Museum<sup>407</sup>. Questo oggetto di lusso di uso profano, forse un cofanetto nuziale, è decorato con scene mitologiche, figure danzanti, eroti e centauri resi con accentuato senso plastico. Si tratta probabilmente, come scrive Ennio Concina, di una "raccolta eclettica e alla moda di motivi all'antica".<sup>408</sup>

In una miniatura del manoscritto dello Pseudo-Oppiano "*Cynegetica*"<sup>409</sup>, conservato nella Biblioteca Marciana, al centro della composizione un fanciullo si sta infilando in una cesta con due manici laterali tenuta da un altro fanciullo. Sullo sfondo le personificazioni del vento e del fiume, sulla sinistra della composizione Ercole nudo con la chiave in mano sta rubando i buoi di Gerione. Le due personificazioni e il fanciullo nel cesto hanno un carattere mitologico e non trovano riscontro nel testo scritto.<sup>410</sup> K. Weitzmann parla di "decorative quality of the putti which were suitable as filling motifs"<sup>411</sup>. Forse il putto marciano, che per Grabar<sup>412</sup> non trova una spiegazione nel nostro oggetto, ha questa funzione decorativa e intende divertire più che ammonire o edificare.

---

<sup>404</sup> **Figura 96** p.195 (tratta da Kutler-Nesbit 1986, p.173).

<sup>405</sup> Grassi 1996, (p.237).

<sup>406</sup> *The Veroli casket*, in *The Glory of Byzantium* 1997, rif n°153, (pp.230-231).

<sup>407</sup> **Figura 97a** p.196 (tratta da The Warburg Institute, Ikonographic database).

<sup>408</sup> Concina 2002, (p.193).

<sup>409</sup> **Figura 97b** p.196 (tratta da Weitzmann 2003, rif n°138).

<sup>410</sup> Spatharakis 2004.

<sup>411</sup> Weitzmann, (p.122).

<sup>412</sup> Grabar 1971, (p.86-88).

## 7.4 Le personificazioni delle virtù

Polacco<sup>413</sup> ha accostato la Personificazione dell'Intelligenza a una placchetta in oro e smalti cloisonné della corona di Costantino IX Monomaco, ora a Budapest<sup>414</sup>.

La placchetta raffigura la Virtù della Verità, fiancheggiata da due cipressi, nel gesto di indicare la bocca, fonte del discorso verace. Polacco sottolinea la vicinanza iconografica e ipotizza una fonte comune “ forse una partitura figurativa di maggiori dimensioni nello stesso palazzo imperiale.”<sup>415</sup>

Anche per la Grassi la personificazione di Budapest ricorda nella posa e nelle vesti l'Intelligenza marciata.

Dopo il IX secolo le personificazioni delle Virtù appaiono nell'arte bizantina solo accanto all'immagine imperiale<sup>416</sup>, come vediamo nel telo serico di Bamberg, rinvenuto nella sepoltura del vescovo Gunther, che rappresenta una scena di trionfo imperiale. Ai lati dell'imperatore a cavallo due personificazioni di città con lunga tunica trasparente e sopravveste con cintura. Figure allungate e prive di proporzione, fluttuanti sullo sfondo porpora intessuto di piccoli motivi fogliati.

Le due allegorie del bruciaprofumi marciano sembrano “trasgredire” lo schema compositivo con i piedi che escono dalla cornice. Il braccio destro molto lungo appare sproporzionato rispetto alle esili figure.

Nell'allegoria dell'intelligenza, i capelli che incorniciano il volto rotondo e seri, sono indicati mediante sottili linee parallele concentriche, riproposte nella figura femminile, della coppia “galante” e nel centauro. Ritroviamo quest'acconciatura resa con

---

<sup>413</sup> Polacco 2001.

<sup>414</sup> **Figura 98** p.197 (tratta da Kornbluth Photography:truth website).

<sup>415</sup> Polacco 2001, (p.331).

<sup>416</sup> Kalavrezou 1997, (p.251).

semicerchi concentrici in numerosi avori medio bizantini, ad esempio nella figura di Cristo della *Koimesis* del Metropolitan Museum<sup>417</sup>.

Per quanto attiene la raffigurazione della Virtù del Coraggio, la figura del soldato con lancia e scudo a terra trova un riscontro iconografico nel San Teodoro del Trittico ebuneo, oggi all'Hermitage di San Pietroburgo, datato all'inizio del XII secolo e attribuito a un atelier della capitale, identico nella posa e prossimo anche nell'eccessiva lunghezza del braccio che impugna la lancia<sup>418</sup>.

La mano destra ha l'indice staccato dalle altre dita e sollevato, particolare iconografico che ritroviamo nella miniatura di Basilio II e ancora nell'icona dei tre santi militari Giorgio, Teodoro e Demetrio<sup>419</sup>.

---

<sup>417</sup> Icon with the *Koimesis*, in *The Glory of Byzantium* 1997, n°101 (p.154).

<sup>418</sup> *The glory of Byzantium* 1997, n°101.

<sup>419</sup> Grassi 1996, (p.238).

Icon with the Military Saints George, Thodore and Demetrios, in *The Glory of Byzantium* 1997, n°69 (p.122).

## 7.5 Possibile luogo di produzione

Sono state formulate diverse ipotesi in merito al luogo di produzione del bruciaprofumo marciano. Grabar lo attribuisce alle botteghe siciliane o dell'Italia meridionale attorno alla metà del XII secolo e nella prima metà del XIII, in quanto riflette quella fusione di tre culture tipica della produzione artistica del periodo normanno. Occidentale nel gusto della resa plastica, islamica negli elementi decorativi e soprattutto nella copertura a cupole di un profilo estremamente personale, che ricorda le chiese palermitane di San Cataldo e San Giovanni degli Eremiti<sup>420</sup>.

La Gaborit-Chopin<sup>421</sup> riprende le ipotesi di Grabar. Analogie con oggetti liturgici romanici e confronti stilistici con opere dell'Italia meridionale inducono a ritenere l'opera realizzata in Sicilia o la provincia di Bari.

Diversa la posizione di Polacco, che riferisce l'oggetto a botteghe di Costantinopoli, in quanto "deposito di forme architettoniche"<sup>422</sup> servite da prototipo al cofanetto marciano. Corrispondenze iconografiche con la placchetta della corona di Costantino IX confermano l'attribuzione costantinopolitana.

Kalavrezou<sup>423</sup> riconosce la difficoltà di inquadrare da un punto di vista artistico un esemplare unico nel suo genere come il bruciaprofumi marciano. Secondo lo studioso confronti con manufatti dell'Italia meridionale non escludono un'origine bizantina, inoltre la presenza delle due Personificazioni, dal IX secolo associate all'immagine dell'imperatore, lo avvicina alla corte di Costantinopoli anche se la mancanza di oggetti profani, prodotti nella capitale, rende impossibile un confronto.

---

<sup>420</sup> Grabar 1971.

<sup>421</sup> Gaborit-Chopin 1986.

<sup>422</sup> Polacco 2001, (p.325).

<sup>423</sup> Kalavrezou 1997.

Il significato, la funzione, l'origine e le fonti stilistiche del manufatto marciano continuano a sollevare stimolanti interrogativi. Si tratta sicuramente di un oggetto complesso, che parla un linguaggio impregnato di influenze diverse, si devono dunque ipotizzare una pluralità di riferimenti. Confronti con opere bizantine, come vedremo inducono a ritenere il bruciapfumi marciano un prodotto di atelier costantinopolitano.

## 7.6 *L'Ecclesia argenti* e il tesoro della Basilica di San Marco

Tra gli oggetti che compongono il tesoro di San Marco si trova un manufatto in argento, parzialmente dorato, variamente definito nei cataloghi come lampada processionale, *artphorion*, reliquiario, bruciaprofumo.

Questo oggetto appare per la prima volta citato nell'inventario del 1283<sup>424</sup> come custodia della reliquia del preziosissimo sangue, contenuto in un'ampolla di cristallo di Rocca decorata da un fregio intagliato ad alto rilievo<sup>425</sup>:

*"Ampulla una de cristallo in qua est sanguis salvatris nostri Jesu Christi, ornata auro et una perla desuper et est in quadam ecclesia argenti"*<sup>426</sup>.

Questo prezioso manufatto appartiene dunque al cuore storico del tesoro di San Marco, realtà non statica ma in continua evoluzione. Il primo nucleo del tesoro giunge nelle città lagunare subito dopo la presa di Costantinopoli nel 1204.

Dall'elenco delle prime reliquie fa parte anche la reliquia del preziosissimo sangue, scampata probabilmente al successivo incendio del 1231<sup>427</sup>. Del nucleo fondativo del tesoro marciano solo un esiguo numero di reliquie, tre o cinque a seconda delle fonti<sup>428</sup>, si salvano.

La Gaborit-Chopin<sup>429</sup> ipotizza che solo dopo l'incendio del 1231 il manufatto in argento sia stato utilizzato come contenitore della sacra reliquia. La caduta del Regno Latino d'Oriente, nel 1261, divenne però una nuova occasione per inviare a

---

<sup>424</sup> Gallo 1967, (p.19).

<sup>425</sup> Hahnloser 1971, rif n°128, (p.116-118).  
Alcouffe 1986, (pp.215-216).

L'ampolla viene attribuita a manifattura fatimide dell'inizio del XI secolo, oggi è inserita in una montatura in oro di manifattura veneziana del XIII secolo. I cristalli di Rocca di epoca fatimide vennero svenduti a migliaia durante la crisi economica tra il 1061 ed il 1069. Molti finirono nei tesori ecclesiastici, dove vennero ammirati per la raffinatezza dell'intaglio e la trasparenza del materiale, che divenne simbolo della natura divina di Cristo.

Il tesoro di San Marco conserva nove manufatti islamici in cristallo di Rocca.

<sup>426</sup> Gallo 1967, (p.273).

<sup>427</sup> Ibid., (p.14: "Fatto giorno, aperte le porte fu ritrovata l'ampolla de cristallo del vero sangue del Signor, con una cartolina legata nel collo nella qual era scritto *Sangius Christi*, la qual era tra quelli carboni rimasta integra et a fatto illesa").

<sup>428</sup> Romanelli 1998, (pp.171-184).

<sup>429</sup> Gabbri-Chopin 1986, rif n°33, (pp.245-251).

Venezia un grosso quantitativo di reliquie e di oggetti preziosi, prelevati soprattutto dal convento di Pantocratore, dove risiedeva il governatore veneziano a Costantinopoli e dai luoghi sotto il diretto controllo dei veneziani. È dunque verosimile, come sostiene Romanelli<sup>430</sup>, che un flusso continuo di oggetti sacri e oggetti preziosi si sia verificato anche negli anni tra il 1204 ed il 1261.

Nel bassorilievo posto all'ingresso delle stanze del tesoro e datato intorno alla metà del XIII secolo<sup>431</sup> vengono rappresentate le reliquie sfuggite.

All'incendio del 1231, tra queste compare anche la reliquia del preziosissimo sangue nella precedente montatura, prima di essere inserita nell'“*ecclesia argenti*”<sup>432</sup>.

---

<sup>430</sup> Romanelli 1998, (p.179).

<sup>431</sup> **Figura 99** p.197 (tratta da Hahn 2012, p.174).

<sup>432</sup> Romanelli 1998, (p.180).

## 7.7 Considerazioni conclusive in relazione del tesoro di San Marco

Questo oggetto di lusso è unico nel suo genere e singolare nella sua unicità. Della ricca e variegata produzione di oggetti non liturgici di lusso, pari in quantità e qualità alla produzione artistica di carattere sacro, poco è rimasto. Non essendo pervenuti fino a noi manufatti direttamente confrontabili con l'argento marciano una teoria incontrovertibile è a tutt'oggi impossibile da formulare, la sua funzione originaria, le sue fonti stilistiche, il suo contesto culturale continuano a suscitare interessanti interrogativi<sup>433</sup>.

Determinanti particolari suggeriscono comunque degli utili accostamenti.

S.Trahoulia<sup>434</sup> per prima ha avvicinato la personificazione marciana della *Phronesis* alle due personificazioni rappresentate nel famoso telo del vescovo Gunther, oggi nel duomo di Bamberg. L'imperatore a cavallo, in abiti cerimoniali, viene generalmente interpretato come una scena di trionfo di Basilio II<sup>435</sup> incoronato da due personificazioni di città<sup>436</sup> vestite di una lunga tunica trasparente e corta sopravveste, similmente alla *Phronesis* dell'argento marciano<sup>437</sup>.

Per A.Muthesius<sup>438</sup> la datazione all'inizio dell'XI secolo è supportata da confronti stilistici con i mosaici di Hosios Loukas. La studiosa vede delle affinità nel trattamento a "V" delle pieghe delle vesti combinate con altre pieghe di forma

---

<sup>433</sup> Esemplicative queste frasi: *Incense burner* 2010, p.160: "Doubts remain about whether this finely made object, most likely a miniature church, was initially used as a censer, a processional lantern, or an artophorion. Its place of origin is also uncertain. Since its artisan(s) was (were) influenced by both byzantine and western art in the choice of form, figures, and ornament, some scholars believe it was produced in Venice, while others argue for southern Italy, and yet others find links to Constantinople".

<sup>434</sup> Trahoulia 2008, (p.33).

<sup>435</sup> Muthesius 1997, (pp.102-103).

<sup>436</sup> Walker 2012, (p.54).

La morte nel 1065 di Basilio II costituirebbe un *terminus ante quem* per il nostro tessuto.

<sup>437</sup> **Figura 25** p.157 (tratta da Walker 2012, p.55).

Sono state avanzate diverse datazioni per il telo di Bamberg; ad esempio Stephenson (2001) interpreta l'imperatore a cavallo come Giovanni I Zimisces, basileus dal 969 al 976.

<sup>438</sup> Muthesius 1997, (pp.102-103).

tubolare. Le pieghe delle vesti nel mosaico dell'*Anastasis*<sup>439</sup> mostrano una certa affinità anche con il delicato pannello delle tuniche della *Phronesis*<sup>440</sup>.

La Gaborit-Chopin ha proposto dei confronti tra la raffigurazione del centauro nel registro inferiore dell'argento marciano e figure di centauri e guerrieri con mazze e scudi rotondi rappresentati nelle cattedrali di Trani Rapallo del 1175 e 1179<sup>441</sup>.

Per Polacco<sup>442</sup> questi riferimenti della Gaborit-Chopin non mostrano particolari affinità con il centauro marciano. La Grassi<sup>443</sup> individua dei legami con cofanetti eburnei bizantini, in particolare con un cofanetto oggi al Louvre<sup>444</sup>. Da un punto di vista iconografico il centauro marciano può essere avvicinato, credo, al centauro con braccio teso e scudo circolare nella mano sinistra rappresentato in un cofanetto della chiesa di San Demetrio a Mistra<sup>445</sup> e in un contenitore in ceramica, rinvenuto a Costantinopoli, oggi conservato al Bode Museum di Berlino<sup>446</sup>: il centauro che combatte con il serpente mostra una minore attinenza con l'esemplare marciano anche per la spada nella mano destra.

Il riquadro con il centauro nella posizione del galoppo ricorda, credo, le rappresentazioni di caccia miniate nel Codice Marciano Greco, che contiene i quattro libri della *Cynegetica* dello Pseudo-Oppiano. Le miniature risalgono probabilmente al regno di Basilio II<sup>447</sup>.

Si riscontrano delle analogie nella posizione di profilo e nell'empio ritmo del galoppo, nel corpo teso verso l'azione con lo sguardo fisso sull'animale pronto al balzo, qui rappresentato da un leone nel riquadro successivo<sup>448</sup>. Troviamo delle affinità nella massa tondeggiante della testa e del petto, nelle criniera a ciuffi che

---

<sup>439</sup> **Figura 100** p.198 (tratta da *Il tesoro di San Marco* 1986, p.247).

<sup>440</sup> **Figura 101** p.198 (tratta da *Il tesoro di San Marco* 1986, p.250).

<sup>441</sup> Gaborit-Chopin 1986, (p.251).

La studiosa opta per una collocazione occidentale del nostro manufatto, riferendolo a una bottega italo-meridionale oppure veneziana.

**Figura 102** p.198 (tratta da Grassi p.243).

<sup>442</sup> Polacco 2001, (p.334).

<sup>443</sup> Grassi 1996, (p.232).

<sup>444</sup> **Figura 103** p.199 (tratta da Grassi p.244).

<sup>445</sup> **Figura 104** p.199 (tratta da Maguire 2007, p.20).

<sup>446</sup> Riferimento figura 94 p. (tratta da Maguire 2007, p.82).

<sup>447</sup> Weitzmann 2004, (pp.93-96).

**Figura 105** p.200 (tratta da Spatharakis 2005, p.240).

<sup>448</sup> Si veda figura precedente 105 (p.200).

circonda il muso liscio dell'animale quasi si trattasse di un collare, simile è anche la serpentina arcuata della coda, che nell'argento marciano termina non in un ciuffo ma in un elemento decorativo a mezza palmetta.

Un leone in una posizione simile si ritrova anche nel famoso cofanetto in avorio, prodotto forse a Costantinopoli e datato al X-XI secolo<sup>449</sup>, anche se il leone del tesoro della cattedrale di Troyes mostra una maggiore resa naturalistica del corpo dell'animale<sup>450</sup>. Il leone del registro inferiore del bruciaprofumo ricorda maggiormente le stoffe bizantine come ad esempio, il tessuto con scene di caccia conservato a Lione<sup>451</sup>. Affine non solo per la posizione ma per il forte decorativismo.

Ci sono differenze fondamentali tra Bisanzio e l'Occidente nel modo in cui le immagini di animali ibridi, reali o fantastici sono utilizzate. Gli animali del registro inferiore, grifoni, leoni, arpie e un centauro, sono ereditati dall'antichità pagana. Siamo lontani dalle invenzioni della fantasia dell'occidente latino e del loro utilizzo in funzione simbolica. Come scrive H.Maguire:

“In the west it was possible for some representations of animals to function in a primarily symbolic way, but in medieval significance, so that they became talismans rather than Christian metaphors”<sup>452</sup>.

La figura del putto con la testa infilata in un cesto mostra affinità con una miniatura del *Cynegetica*<sup>453</sup>.

Per Grabar quest'immagine sembra non trovare una spiegazione nell'argento marciano<sup>454</sup>.

---

<sup>449</sup> *Casket with emperors and hunters*, (p.204).

<sup>450</sup> **Figura 106** p.200 (tratta da Walker 2012).

<sup>451</sup> Il tessuto serico venne probabilmente donato a San Calimino, fondatore dell'Abbazia di Mozac, da Pipino il Breve nel 764, ricevuto come dono dall'imperatore Costantino V nel 756-757. Muthesius 1997, (pp.68-69).

Martini-Reber 1992, (P.197). Martini-Reber ha invece avvicinato questo tessuto al telo di Gunther di Bamberg, posticipandone la datazione all'XI secolo

<sup>452</sup> Maguire 2007, (p.160).

<sup>453</sup> Spatharakis 2004.

<sup>454</sup> Grabar 1968, (pp.282-284).

Ritengo più che simbolo del “*masculorum concubitores*”<sup>455</sup>, inserito all’interno di una lettura allegorica degli elementi figurativi del primo registro<sup>456</sup>; il putto possa piuttosto intendersi come motivo decorativo, introdotto più per divertire che per ammonire.

Nel tesoro della basilica è conservato uno splendido vaso di vetro, verosimilmente un prodotto del “rinascimento macedone”<sup>457</sup>. Le figure all’interno dei medaglioni provengono dalla mitologia classica. Questo oggetto di lusso rivela il gusto estetico bizantino nel X-XI secolo. Le immagini sembrano non essere organizzate in una sequenza narrativa e sono probabilmente ispirate a diversi modelli, senza un reale rapporto tra loro. Come scrive Kalavrezou:

“The choice of figures of different types suggests that the compositional scheme is usual rather than thematic. Its arrangement does not follow a single narrative; rather, it seeks to present an air of antique through citation of a great past”<sup>458</sup>.

Le immagini nei medaglioni sono state messe in relazione con la decorazione del cofanetto eburneo di Veroli<sup>459</sup>, che presenta anche la stessa tipica cornice a rosette<sup>460</sup>.

Similmente, nelle *Cynegetica* dello Pseudo-Oppiano, al soggetto mitologico, vengono accostate delle figure di putti, che non hanno attinenza con il testo<sup>461</sup>, come appunto il putto nel cesto. Scrive Maguire:

---

<sup>455</sup> Niero 1993, (p.51: si riferisce alla Lettera di San Paolo ai Corinzi, capitolo 6,9-10).

<sup>456</sup> Mi riferisco qui all’interpretazione di Polacco (2001, p.334), quando afferma che le immagini degli animali rispondono alle tradizionali figurazioni di vizi, riscontrabili in molti programmi decorativi di luoghi di culto medievali. Per quanto concerne il leone e il grifone rivolti verso le due personificazioni delle virtù, essi hanno una sicura valenza positiva. Quest’iconografia andrebbe dunque interpretata, per Polacco, come “apposizione delle virtù ai vizi per giungere alla salvezza”.

<sup>457</sup> Vaso di vetro dorato e dipinto 1986, (pp.189-191).

**Figura 107** p.201 (tratta da Il tesoro di San Marco 1986, (p.190).

<sup>458</sup> Kalavrezou 1997, (p.221).

<sup>459</sup> Ibid., (pp.220-221).

<sup>460</sup> *The Veroli casket* 1997, (pp.230-231).

“Not only are the mythological images in byzantine ivory invariably unidentified indeed, the byzantine artists often seem to have delighted in playing with and confusing the iconographic categories, just as they like to create hybrid birds and beasts”<sup>462</sup>

Il putto nel cesto potrebbe avere nel bruciaprofumo marciano un valore di “intrattenimento”. La partitura decorativa del registro inferiore potrebbe inoltre avere diversi modelli, non collegati tra loro da un intento narrativo. Questa lettura si allontana dai tentativi di individuare una chiave interpretativa unitaria<sup>463</sup>.

Studi recenti<sup>464</sup> si sono focalizzati su questo punto. Per la Trahoulia, struttura e decorazione del bruciaprofumi sono la tradizione plastica e visiva del genere letterario dei romanzi cavallereschi bizantini<sup>465</sup>, dove ritroviamo la descrizione di padiglioni all’interno di giardini lussureggianti e profumati e raffigurazioni delle personificazioni di virtù<sup>466</sup>.

M.Angar parte dall’ipotesi di Grabar<sup>467</sup> e vede nei romanzi bizantini delle sorprendenti affinità con l’iconografia e la morfologia del bruciaprofumi marciano<sup>468</sup>.

Infine la suddivisione in riquadri del registro inferiore ricorda non solo i cofanetti eburnei<sup>469</sup>, ma ritengo sia possibile stabilire un confronto con un tessuto, oggi al

---

<sup>461</sup> Si tratta qui delle raffigurazioni della decima fatica di Ercole.

<sup>462</sup> Maguire 2007, (pp.162-163).

<sup>463</sup> Ad esempio Niero 1993.

<sup>464</sup> Trahoulia 2008; Angar 8PP.137-163).

<sup>465</sup> Ibid., (p.33).

<sup>466</sup> Alcuni esempi di romanzo bizantino citati dalle studiose sono: “Ismine e Ismina”, di epoca comnena, scritto da Eustazio Macrembolita; “Libistro e Rodamne”; “Callimaco e Crisorroe”, prodotti di corte del XIV secolo.

<sup>467</sup> Grabar 1971. Lo studioso, per primo, interpreta la microarchitettura marciana come riproduzione di un palazzo o di un padiglione di giardino.

<sup>468</sup> La studiosa scrive: “Für die Mikroarchitektur von San Marco ist vor allem die Beschreibung eines Badehauses in den Versen 291-354 hinsichtlich der auffälligen floralen und vegetabilen ornamentierungen der à-jour gearbeiteten Kuppeln von grossem Interesse”, in Angar p.153).

<sup>469</sup> Come sottolineato da A.Grabar (1971) e Grassi (1996).

Metropolitan Museum di New York<sup>470</sup>, datato al X-XI secolo e riferito, in via dubitativa, a manifattura di Ghazni. Il tessuto, in seta e cotone, è decorato da leoni stampati all'interno di riquadri incorniciati da un motivo a perline. I leoni, in posizione araldica, con coda a "S" e motivi decorativi a mezza palmetta, che ricordano le incisioni sul corpo dei leoni e dei grifoni marziani, sono stati accostati, dal punto di vista stilistico, alla ceramica invetriata prodotta a Ghazni<sup>471</sup>.

Anche se nel bruciaprofumo di San Marco è assente la moltiplicazione dello stesso motivo in registri successivi, ritengo possibile ipotizzare anche un modello tessile per i riquadri con leoni del registro inferiore. Un forte decorativismo nella resa del corpo degli animali si riscontra anche nella placchetta circolare in smalto e oro, collocata alla base della pala d'oro, interpretata come "apoteosi di Alessandro"<sup>472</sup>. Le due figure di grifoni<sup>473</sup> mostrano un trattamento decorativo del corpo simile a quello dei grifoni marziani<sup>474</sup>, come vediamo anche in numerosi tessuti bizantini con scene di caccia<sup>475</sup>.

Concludendo, ritengo plausibile pensare a una pluralità di riferimenti iconografici e stilistici presi a modello e appartenenti a diverse sfere artistiche, oggi difficilmente rintracciabili. Va comunque ricordato che nel XII secolo lo sviluppo dell'economia di mercato e la proliferazione di piccoli centri politici portarono all'ampia distribuzione di prodotti. Motivi islamici divennero parte del generale vocabolario

---

<sup>470</sup> **Figura 108** p.201 (tratta da <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/31.106.64>).

<sup>471</sup> Capitale della dinastia che regnò dal X al XII secolo nell'attuale Afghanistan.

Fontana 2004, (pp.935-951). Fontana riporta invece un'attribuzione all'Egitto fatimide di X secolo.

<sup>472</sup> Apoteosi di Alessandro 1965, (p.66).

Concina 2002, (p.249).

Questa placchetta appartiene al gruppo di cinque smalti profani, eseguito forse a Costantinopoli su modelli islamici o persiani.

<sup>473</sup> Il grifone è il protagonista dell'iconografia dell'"Ascensione" di Alessandro Magno in quanto animale psicopompo. Nella tradizione iconografica cristiana è un simbolico riferimento cristologico, essendo composto dall'aquila e dal leone, a indicare la doppia natura di Cristo.

<sup>474</sup> **Figura 109** p.202 (tratta da web s.v Apoteosi di Alessandro Magno).

<sup>475</sup> **Figura 110** p.202 (tratta da Walker 2012).

decorativo dell'arte bizantina<sup>476</sup>, la "shared culture of objects", di cui parla Oleg Grabar<sup>477</sup> non riguarda più solo l'ambiente di corte.

---

<sup>476</sup> Ballian; Drandaki 2003, (pp.47-80).

<sup>477</sup> Grabar 1997, (pp.116-129).

## CONCLUSIONI

Questa tesi si è focalizzata nel capitolo iniziale sull'uso cristiano dell'incenso. Sono stati individuati due momenti fondamentali, il primo momento è legato all'introduzione dell'incenso nel contesto liturgico, nel corso del IV secolo, a seguito della traslazione delle reliquie in prossimità dell'altare e come continuazione di un uso funerario, attestato già dal II secolo d.C. dalle parole di Tertulliano.

Il secondo momento consiste nel passaggio dall'incenso onorifico all'incensazione dell'altare. Gli *Ordines Romani* documentano l'uso dell'incenso come parte dell'apparato d'onore riservato al Libro dei Vangeli e alla comparsa di personalità importanti.

Nel corso del XI secolo, sotto l'influenza della liturgia gallicana, debitrice della liturgia orientale, la Chiesa di Roma introduce l'incensazione dell'altare, simbolo del corpo di Cristo e del sacrificio redentore.

Nel secondo capitolo l'attenzione si è focalizzata sugli aspetti stilistico-formali degli incensieri di VI-IX secolo: forma e decorazione hanno mostrato una stretta connessione con il calice eucaristico e con il tema della Passione di Cristo.

L'incenso è da sempre evocatore del divino, di luoghi alti e paradisiaci in opposizione agli odori della corruzione e del disfacimento, sia morale che fisico. La stessa carne dei beati era intesa come un frammento di paradiso emanante fragranze celestiali.

Con l'introduzione dell'incensazione rituale nel corso del VIII-IX secolo la forma del turibolo si modifica: nell'VIII secolo, come abbiamo visto in una miniatura del Sacramentario di Gellone, il turibolo ha ancora una forma a coppa emisferica baccellata e corte catenelle con anello. Le nuove esigenze liturgiche determinano, all'inizio del IX secolo, l'abbandono del braciere portatile privo di coperchio a favore di una struttura composta da una coppa e un coperchio traforato con lunghe catenelle, documentato dal turibolo di epoca carolingia conservato a Colonia.

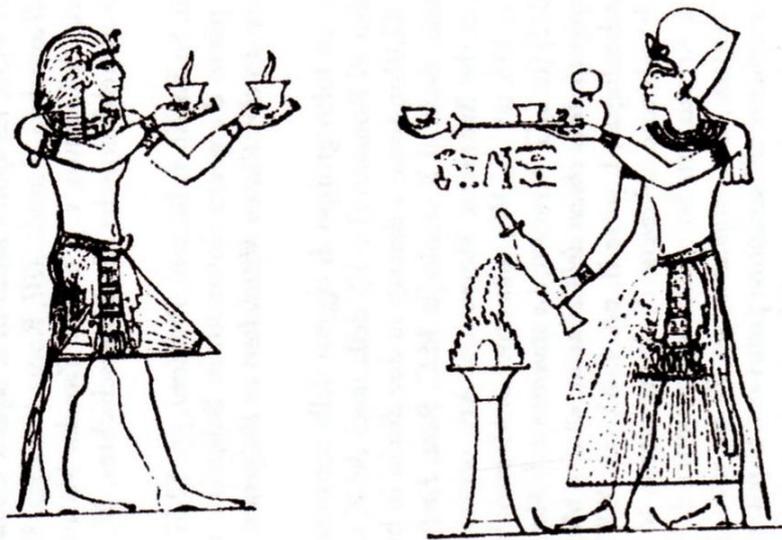
La seconda parte della presente tesi è stata dedicata all'analisi dei due turiboli conservati nel Museo Canonico di Verona. Per il turibolo sferoidale bronzeo è stato possibile approdare ad un ragionevole inquadramento all'interno di una produzione di tipo "seriale" e di qualità, ad opera di una bottega orafa che si è servita di stampi in metallo durante la fusione a "cera persa". Questo oggetto sembra così aver perso quell'autoreferenzialità derivante dall'attribuzione a un Maestro, collegato con la realizzazione delle porte bronzee di San Zeno. Diversi per materiale, tecnica di esecuzione e periodo di realizzazione, i due turiboli del Museo Canonico di Verona, oggi esposti in due teche distinte e separate, hanno rivelato un sostrato romanico comune, evidente, nel turibolo in rame, nei valori dimensionali simili di coppa e coperchio e nella rigida specularità della partizione decorativa. Si è nello stesso tempo messo in evidenza la struttura architettonica e "ascensionale" del coperchio, che avvicina questo esemplare in rame alla tipologia di epoca gotica.

Per quanto concerne l'attribuzione del turibolo bronzeo sono state da me proposti alcuni confronti con manufatti di area veneta, che ritengo comunque insufficienti per poter riferire con un certo fondamento l'oggetto a orafo veneto. Ritengo invece maggiormente significativo l'utilizzo, nella decorazione della base del lanternino e del piede, di uno stampo con motivo a fogliette d'acanto entro una cornice con perline e modanature, del tutto simile allo stampo utilizzato per la decorazione di alcuni incensieri baccellati, riferiti dalla critica a produzione dell'Italia settentrionale o centrale.

Nella parte finale della tesi l'approfondimento si è focalizzato sull'"*ecclesia argenti*", conservata nel Tesoro di San Marco. Si è qui ritenuto maggiormente plausibile l'ipotesi di Grabar, che per primo ha sostenuto trattarsi di un bruciaprofumo di uso palatino. L'analisi della decorazione e del registro inferiore ha mostrato interessanti affinità con alcuni cofanetti eburnei mediobizantini e con illustrazioni contenute nel "*Cynegetica*" dello Pseudo-Oppiano, conservato nella Biblioteca Nazionale

Marciana. Affinità che suggeriscono, credo, una attribuzione ad un atelier di Costantinopoli.

# **REPERTORIO ILLUSTRATIVO**



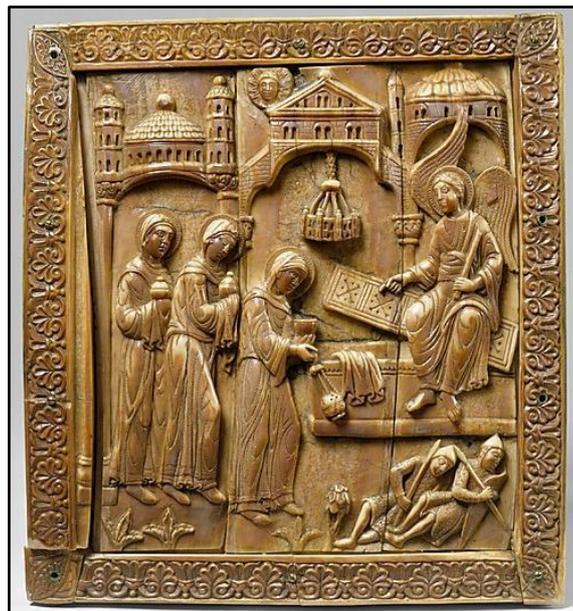
**Figura 1 . Il re egizio mentre offre incenso alla divinità.**



**Figura 2. Placchetta d Treviri.**



**Figura 3.** Pisside eburnea, Metropolitan Museum, New York.



**Figura 4.** Placchetta d'avorio, British Museum, Londra.

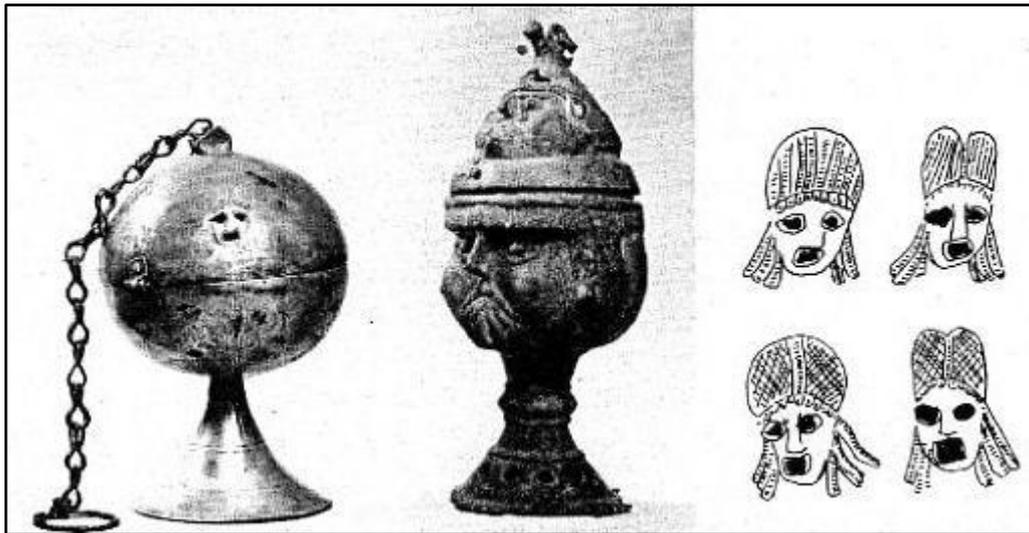


Figura 5. Incensieri copti, Louvre, Parigi.

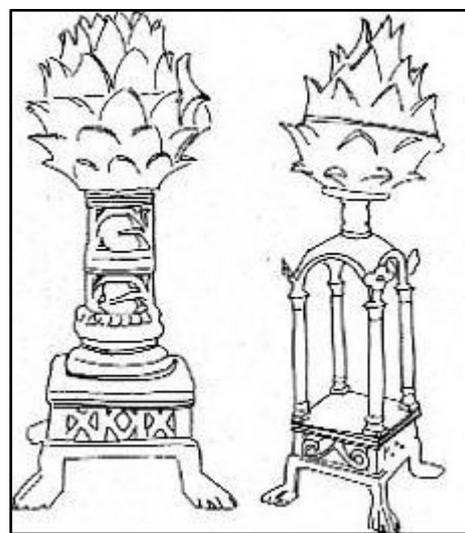
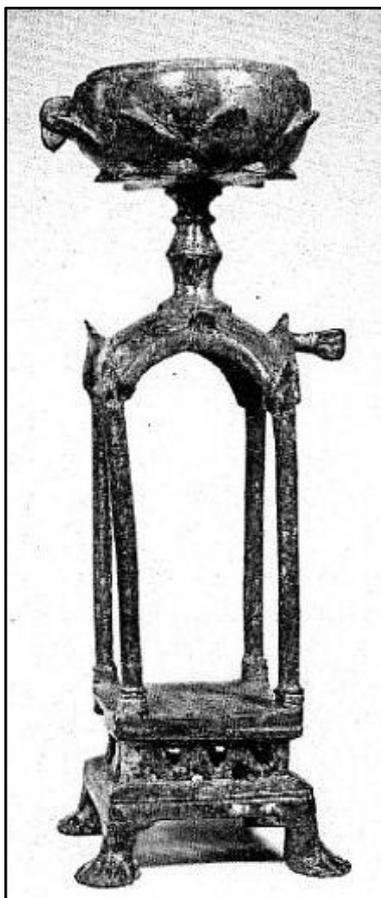


Figure 6a-b. Incensieri copti.



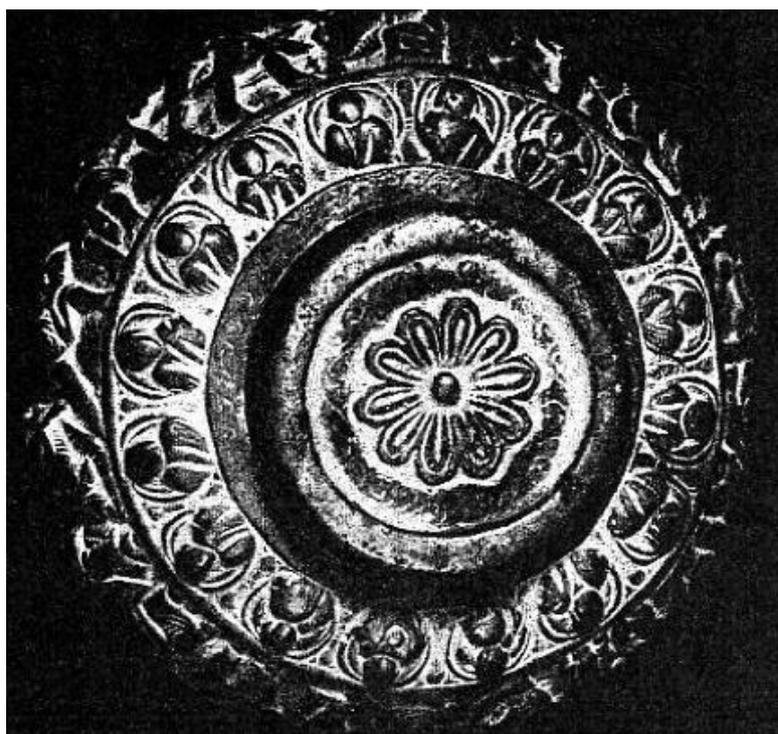
**Figura 7.** Incensiere copti, Louvre, Parigi.



**Figura 8.** Incensiere copti, Louvre, Parigi.



**Figura 9.** Incensiere con scene evangeliche.



**Figura 10.** Incensiere con scene evangeliche.



**Figura 11.** Incensiere con scene testamentarie. Princeton University.



**Figura 12.** Incensiere con scene evangeliche, Museo del Bargello, Firenze.



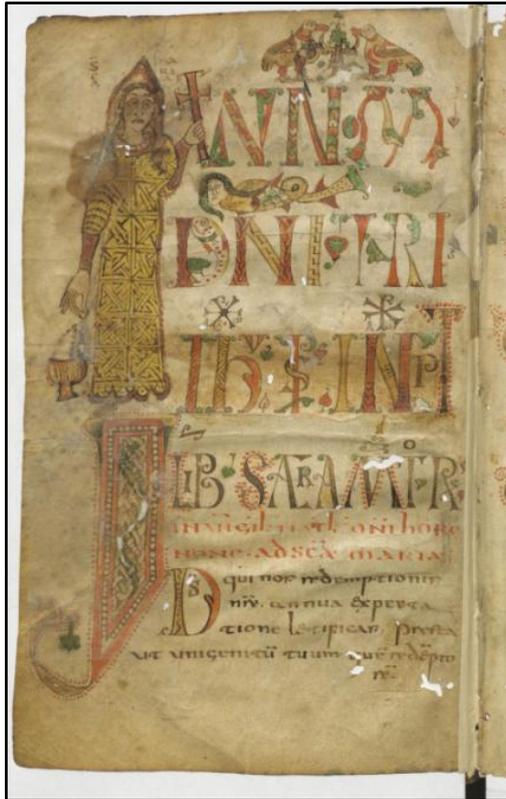
**Figura 13.** Incensiere esagonale con pavoni, Washington.



**Figura 14.** Incensiere esagonale in argento.



**Figura 15.** Turibolo bronzo, Malcove Collection, Toronto.



**Figura 16.** Sacramentario di Gellone,



**Figura 17.** Incensiere. Museo dei monumenti archeologici croati, Spalato.



**Figura 18.** Turibolo carolingio, Colonia.



**Figura 19.** Calice *Lebuinus*.



**Figura 20.** Sacramentario di Drogo, legatura posteriore.



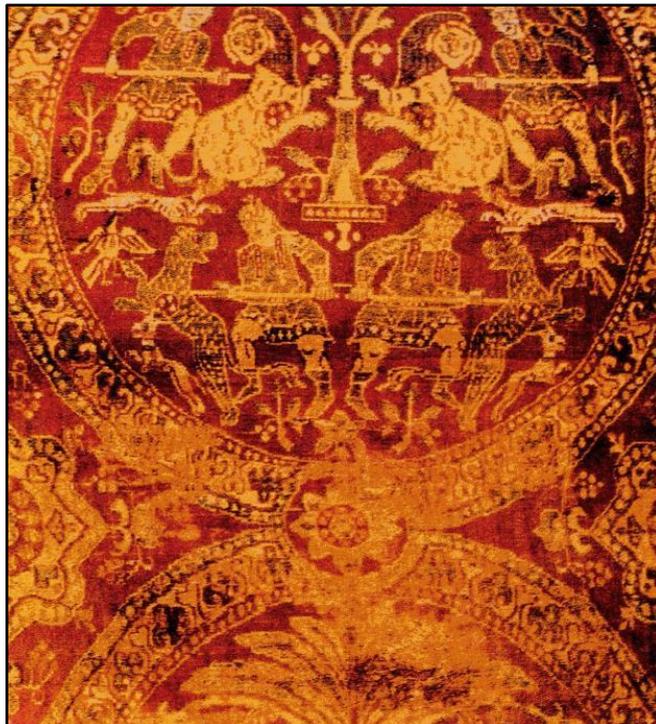
**Figura 21.** Evangelario San Bernoardo. Hildesheim, Dommuseum.



**Figura 22.** La messa di Sant'Erardo, codice Uta. Regensburg, Bayerische Staatsbibliothek.



**Figura 23.** Tessuto bizantino con figure di Pegaso alato, Museo Sacro del Vaticano, Roma.



**Figura 24.** Scena di caccia, Museo Sacro del Vaticano, Roma.



**Figura 25.** Telo funebre del vescovo Gunther, Bamberg.



**Figura 26.** Turibolo. Museo Diocesano, Arezzo.



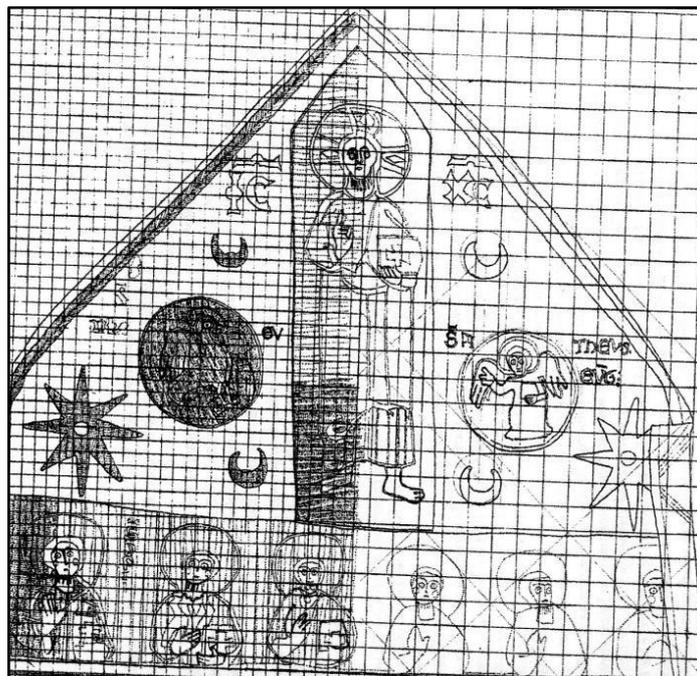
**Figura 27.** Turibolo. Victoria and Albert Museum, Londra.



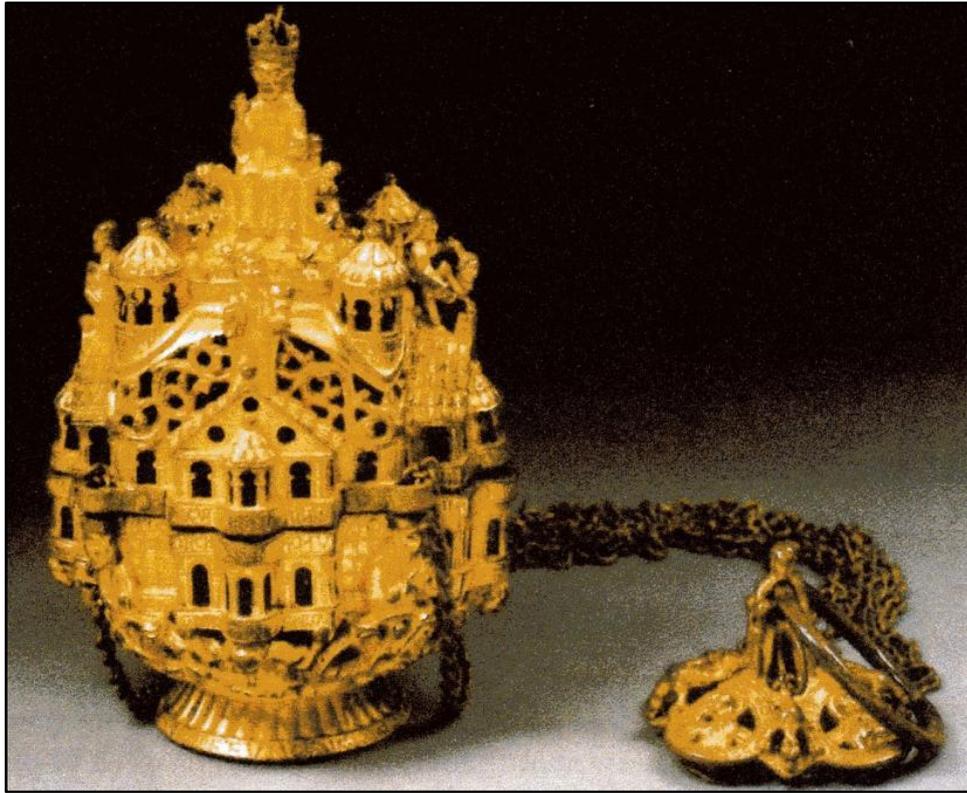
**Figura 28.** Turibolo. Metropolitan Museum, New York.



**Figura 29.** Turibolo. Rijkmuseum.



**Figura 30.** Rilievo grafico-strutturale delle mitria di Adelardo. Basilica di San Zeno, Verona.



**Figura 31.** Turibolo di Gozberto. Tesoro del Duomo di Treviri.



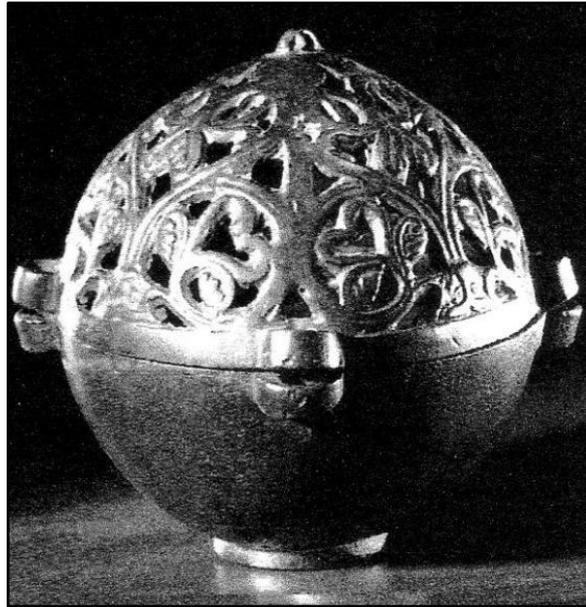
**Figura 32.** Turibolo. British Museum, Londra.



**Figura 33.** Turibolo. Metropolitan Museum, New York.



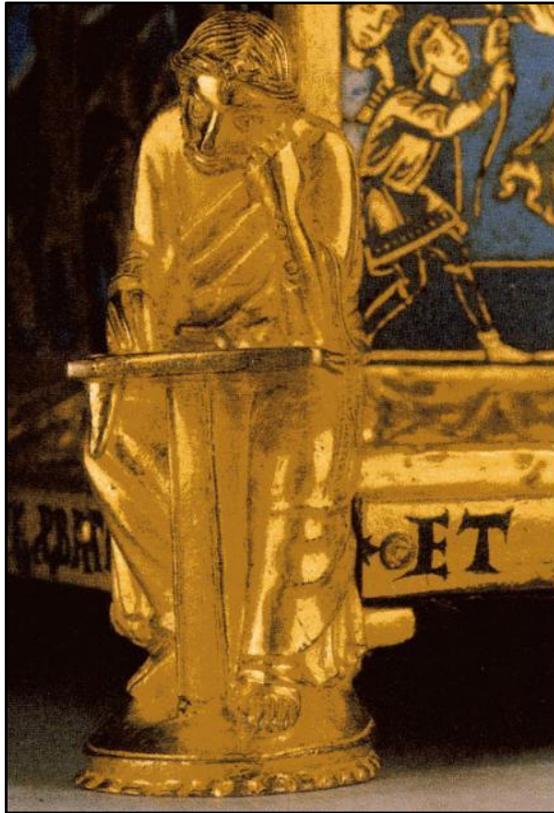
**Figura 34.** Turibolo. Museo Nazionale di Arte Catalana, Barcellona.



**Figura 35.** Turibolo. Keir Collection.



**Figura 36.** Incensiere dei tre ebrei sopra la fornace. Palais des Beaux Arts, Lille.



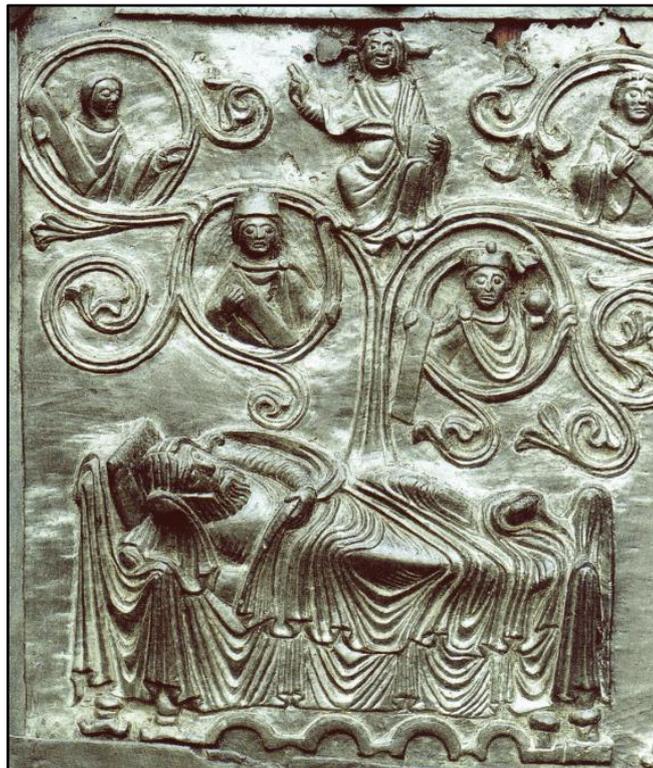
**Figura 37.** Particolare, altare portatile di Stavelot.



**Figura 38.** Incensiere. Museo Nazionale di Arte Catalana, Barcellona.



**Figura 39.** Particolare, reliquiario San Andrea. Tesoro Cattedrale di Treviri.



**Figura 40.** Particolare, l'Albero di Jesse.



**Figura 41.** Incensiere aretino. Museo Diocesano di Arezzo.



**Figura 42.** Turibolo. Galleria Nazionale di Arte Antica. Roma



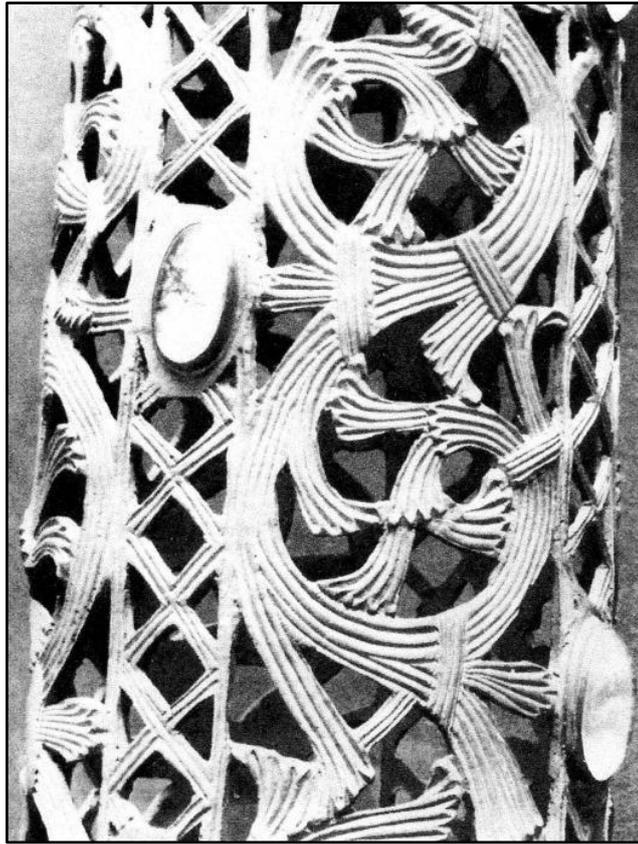
**Figura 43.** Turibolo. Keir Collection.



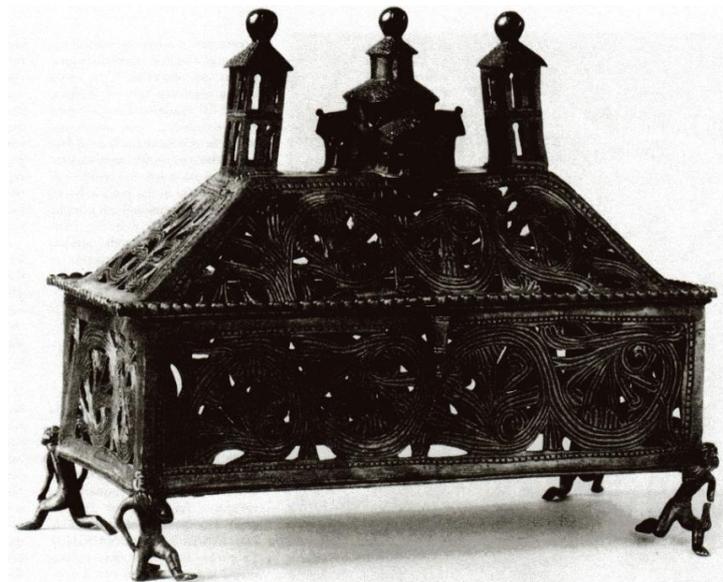
**Figura 44.** Coppa di turibolo. Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Roma.



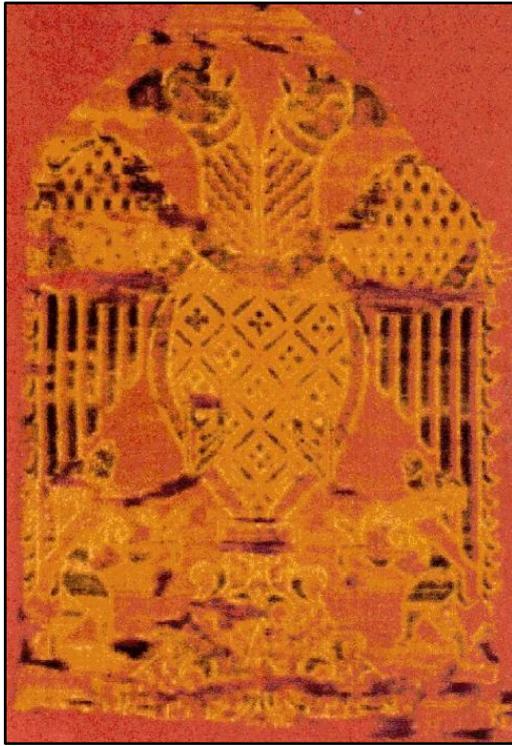
**Figura 45.** Formella con figure di re. Porte bronzee San Zeno, Verona.



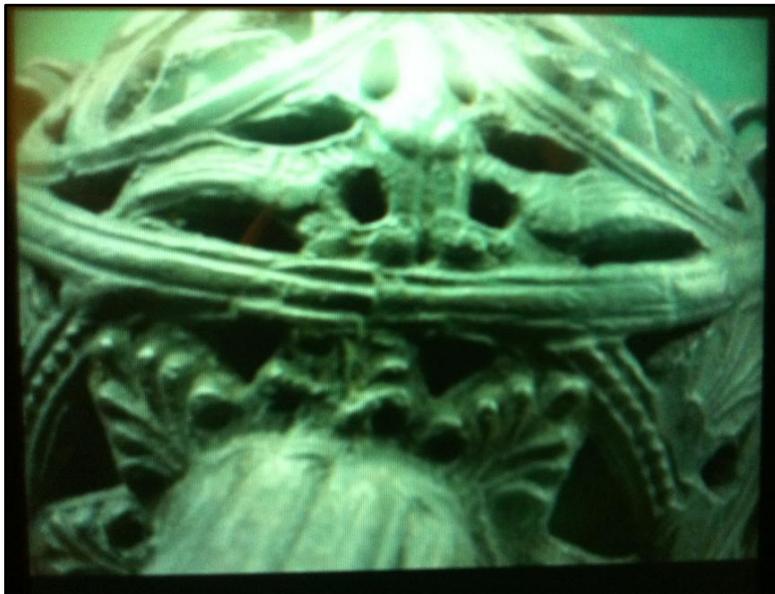
**Figura 46.** Particolare candelabro.



**Figura 47.** Reliquiario bronzo. Museum für Kunst und Gewerbe, Amburgo.



**Figura 48.** Frammento seta con aquile bicefale. Museo dei Tessuti e delle Arti decorative. Lione.



**Figura 49.** Particolare aquila, turibolo bronzo, Museo Canoniale, Verona.



Figura 50. Particolare, San Michele e il demone. Codice di Echternach.



Figura 51. Particolare aquila bicefala. Gilbertus Porretanus.



**Figura 52.** Particolare, placchetta metallica dall'abbazia di Emmeram.



**Figura 53.** Reliquiario di San Matteo, Roma.



**Figura 54.** Turibolo, Galleria Nazionale di Arte Antica, Roma.



**Figura 55.** Turibolo Bayerisches Nationalmuseum, Monaco.



**Figura 56a-b.** Turibolo di Verona - Turibolo Rijksmuseum, Amatedam.



**Figura 57.** Aquile e leoni clipeati con motivi di pietre preziose, affresco frammentario. Chiesa di S. Stefano, Verona.



**Figura 58.** Reliquiario, Metropolitan Museum of New York.



**Figura 59.** Mosaico pavimentale, abbazia San Benedetto, Polirone.



**Figura 60.** Particolare, abside maggiore, Duomo di Verona.



**Figura 61.** Croce processionale, Museo Diocesano, Padova.



**Figura 62.** Iniziale V miniata, Sacramentario pontificale di San Wolfgang. Biblioteca Capitolare, Verona.



**Figura 63.** Fregio, torre abbaziale del monastero di San Zeno, Verona.



Figura 64. Particolare del reliquiario di Fulda.

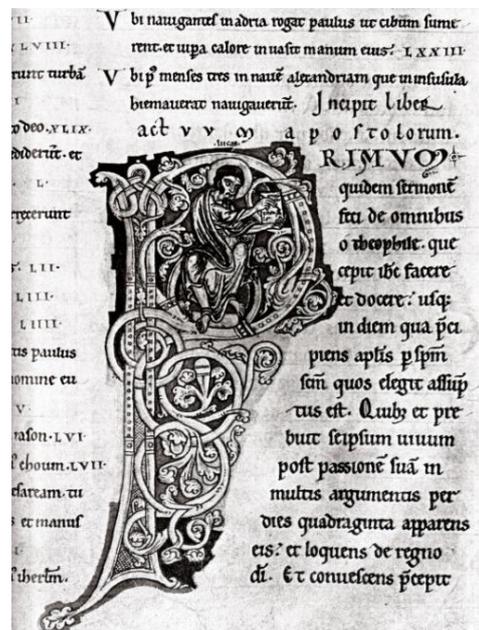


Figure 65 e 66. Esempi di manoscritti d'oltralpe.



**Figura 67.** Turibolo, Keir Collection.



**Figura 68.** Turibolo, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma.



**Figura 69.** Turibolo con baccellature, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Roma.



**Figura 70.** San Giacomo, Basilica di San Michele, Pozzoveggiani, Padova.



**Figura 71.** Mitria, Basilica di San Zeno, Verona.



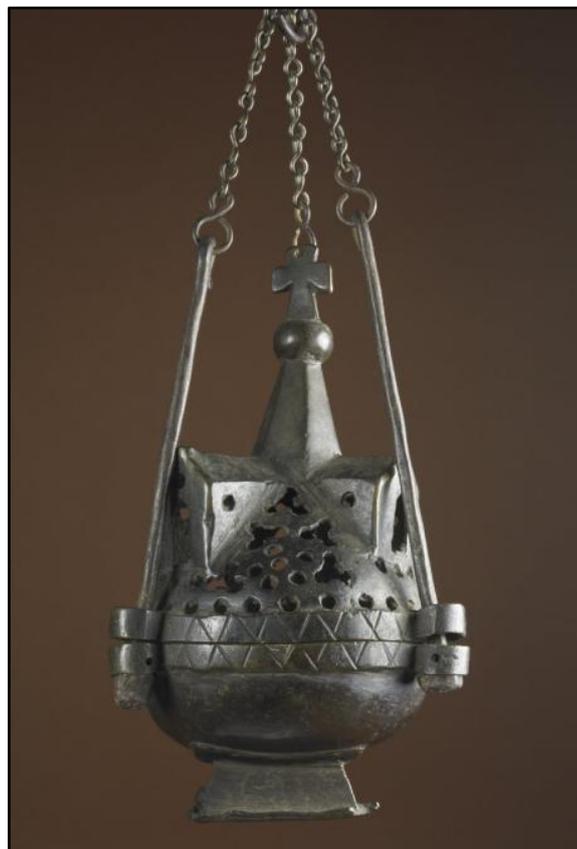
**Figura 72.** Particolare, mascherone leonino, battente bronzo San Zeno, Verona.



**Figura 73.** Turibolo aretino, Museo Diocesano, Arezzo.



**Figura 74.** Turibolo. Museum fur Kunst und Gewerbe, Amburgo.



**Figura 75.** Incensiere bronzo, British Museum, Londra.



**Figura 76.** Grande incensiere. Tesoro della Basilica del Santo, Padova.



**Figura 77.** Turibolo a "tempietto", Firenze.



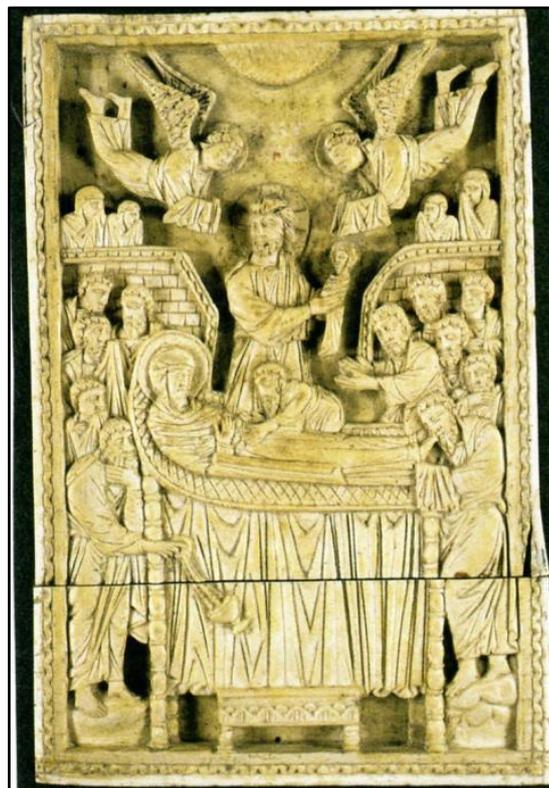
**Figura 78.** Piede di croce, forse incensiere, Cleveland Museum.



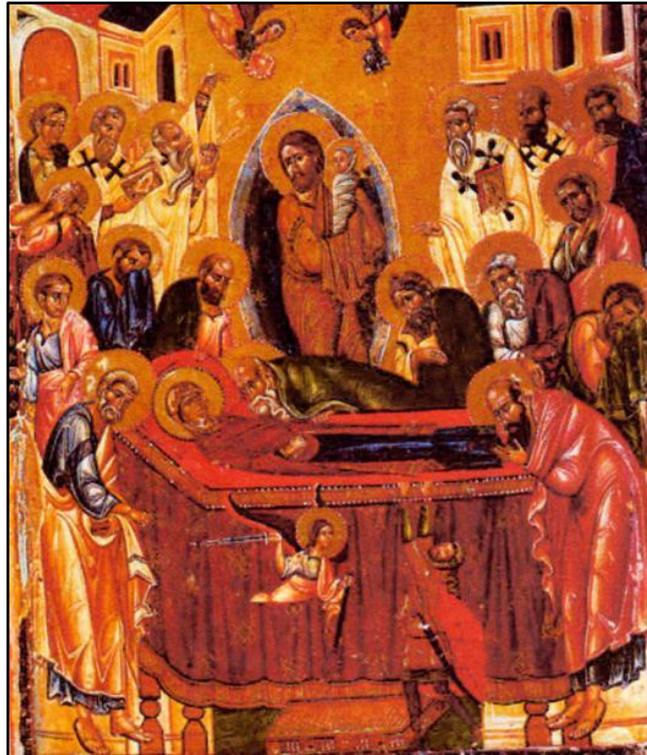
**Figura 79.** Incensiere, antica Solona (Crozia).



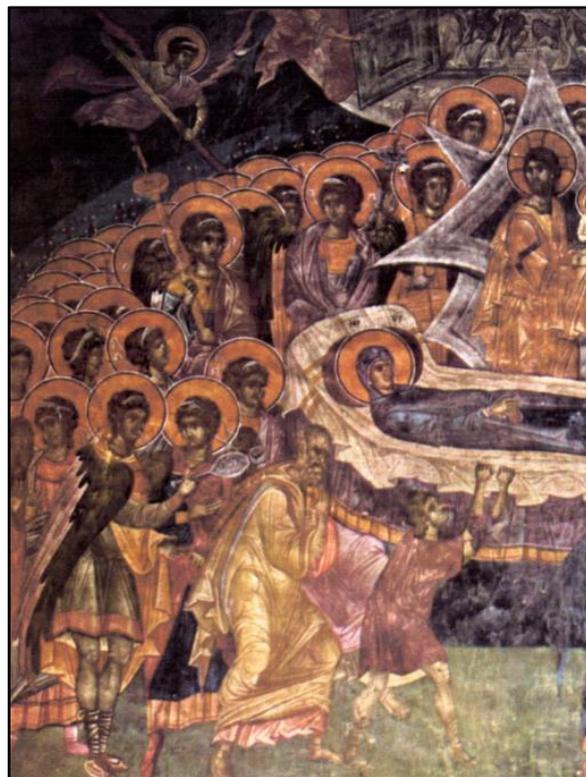
**Figura 80.** Incensiere islamico, Mafraq.



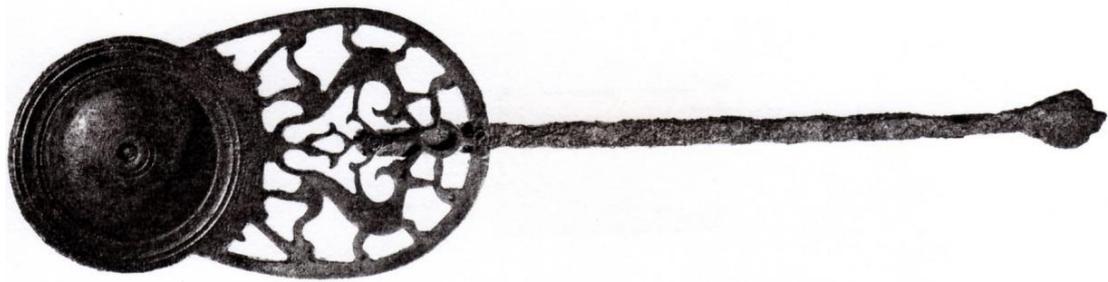
**Figura 81.** Icona della *Koimesis*, Ravenna



**Figura 82.** Icona del Monte Sinai.



**Figura 83.** Affresco della "Dormizione", Gracanica.



**Figura 84.** *Katsion*, Ashmolean Museum, Oxford.



**Figura 85.** *Menologion*: la traslazione delle reliquie di Giovanni Crisostomo nella Chiesa dei Santi Apostoli.



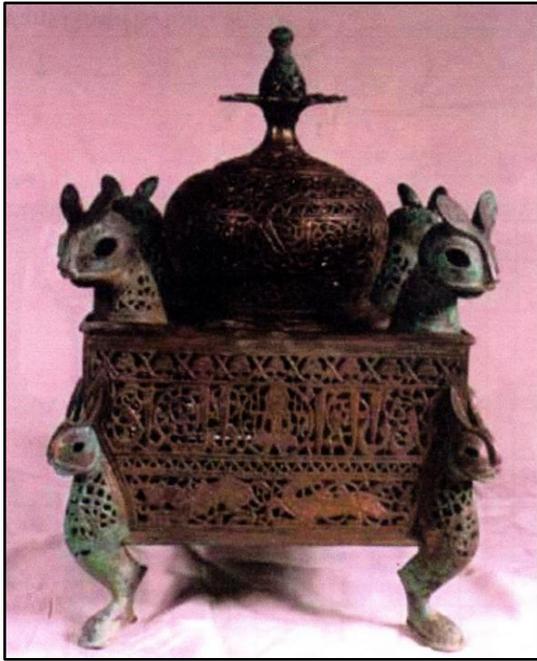
**Figura 86.** Incensiere copto, Roger Fund.



**Figura 87.** Incensiere copto, Louvre.



**Figura 88.** Incensiere islamico, Hamrange.



**Figura 89.** Incensiere bronzo islamico, Tareq Rajab Museum.



**Figura 90.** Piatto di epoca medio bizantina, Collezione privata.



**Figura 91.** Incensiere bizantino, Collezione Christian Schmidt, Monaco.



**Figura 92.** Avorio islamico, Ravenna.



**Figura 93.** Incensiere islamico a forma di leone.



**Figura 94.** Ceramica bizantina con centauro, Costantinopoli.



**Figura 95.** Ceramica islamica con centauro, Raqqa.

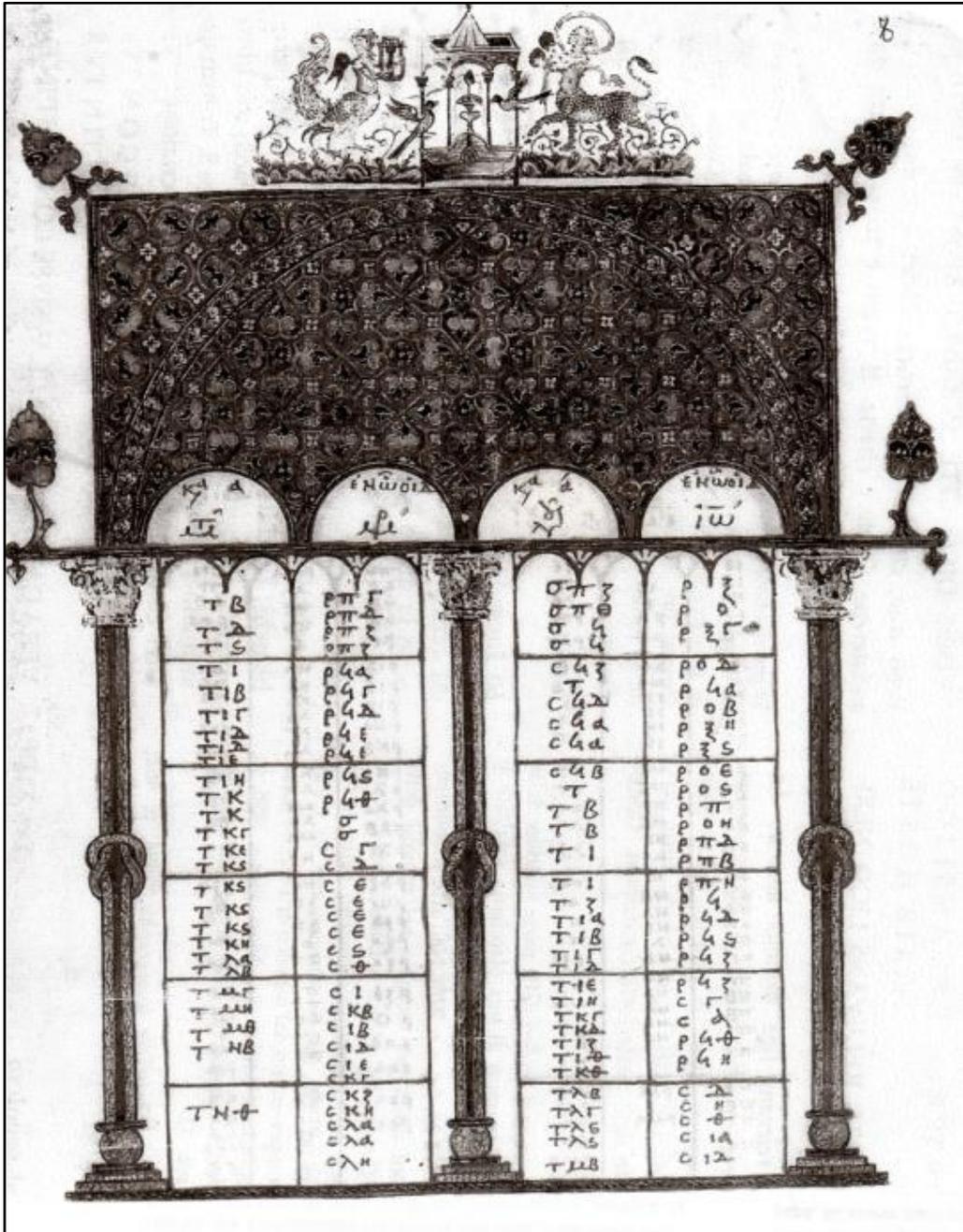
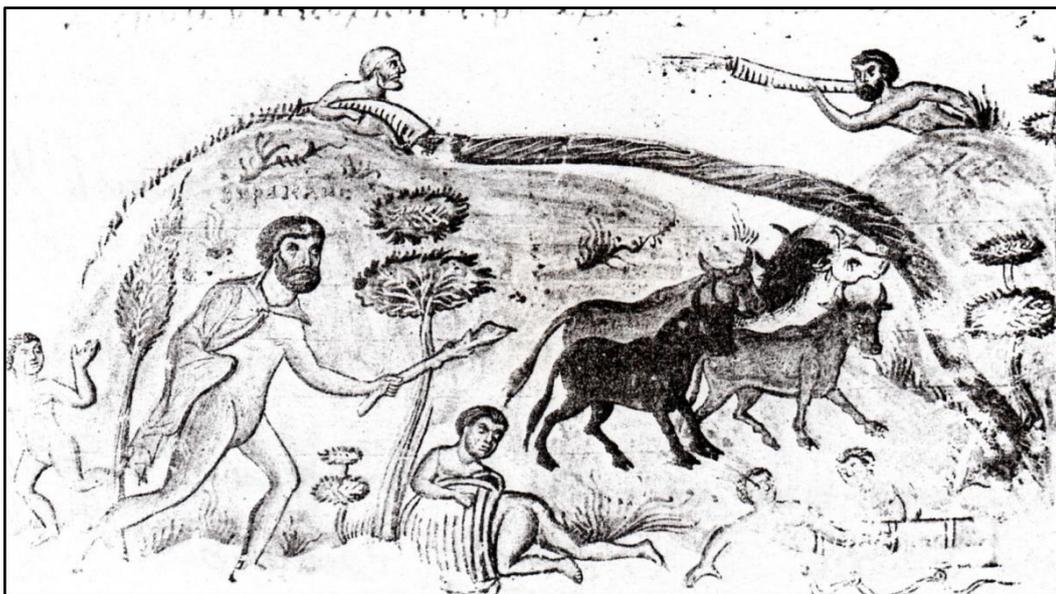


Figura 96. Tavola dei Canonici, Biblioteca Palatina di Parma.



**Figura 97a.** cofanetto di Veroli, Victoria and Albert Museum.



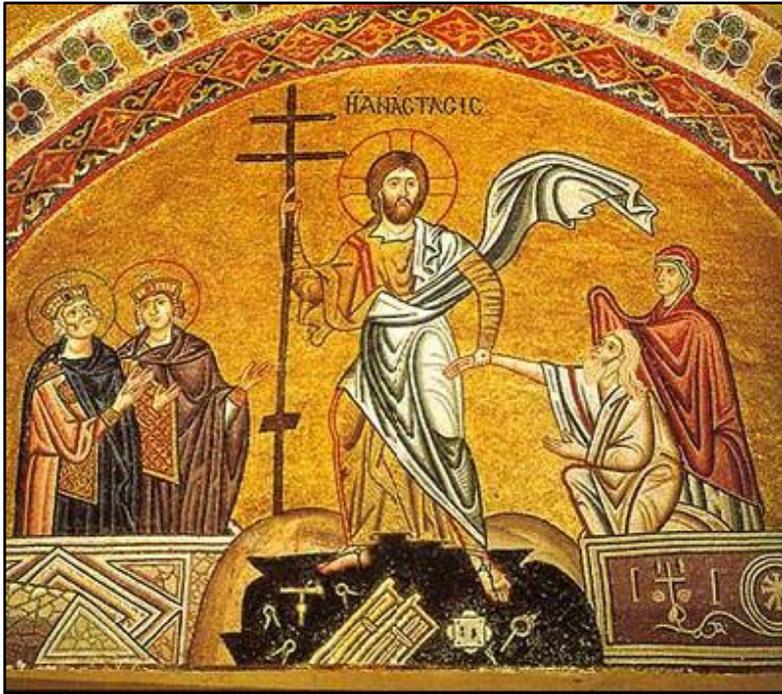
**Figura 97b.** *Cynegetica*, Ercole ruba i buoi di Gerione.



**Figura 98.** La “Verità”, particolare della corona di Costantino IX Monomaco, Budapest.



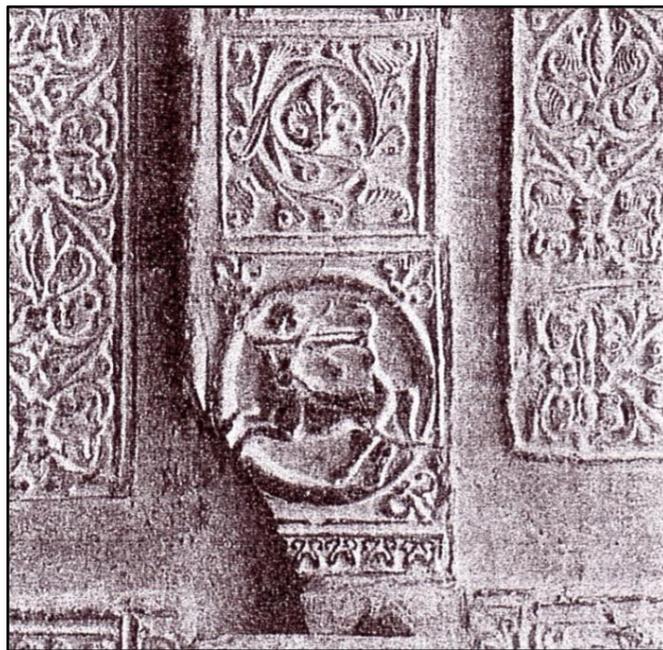
**Figura 99.** Pannello marmoreo, Basilica di San Marco, Venezia.



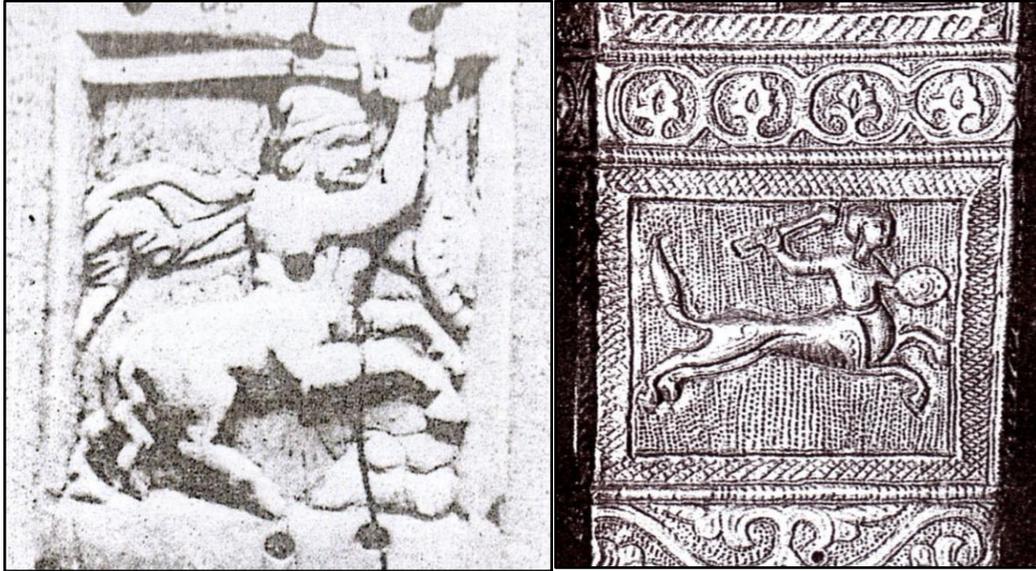
**Figura 100.** *Anastasis*, Hosios Loukas.



**Figura 101.** Particolare del bruciapropomo di San Marco, Venezia.



**Figura 102.** Il centauro di Trani.



**Figura 103a.** Centauro del Louvre.

**Figura 103b.** Centauro del bruciapropium di San Marco, Venezia.



**Figura 104.** Centauro di San Demetrio di Mistra.



Figura 105. *Cynegetica*, Pseudo-Oppiano.

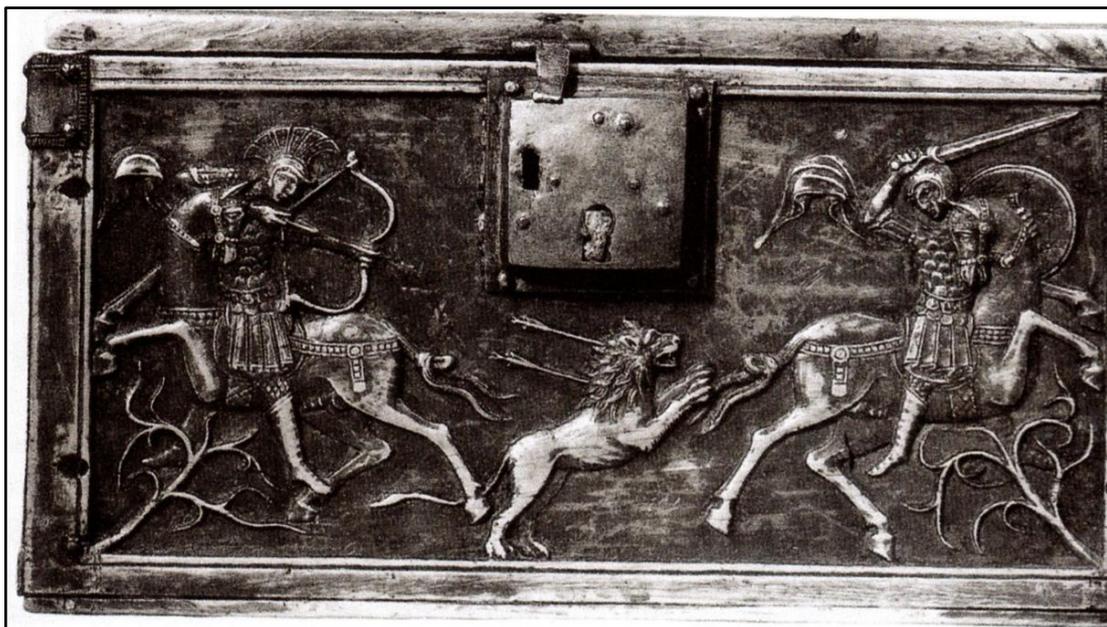


Figura 106. Cofanetto di Troyes.



**Figura 107.** Vaso in vetro del Tesoro di San Marco, Venezia.



**Figura 108.** Tessuto islamico, Metropolitan Museum of Art, New York.



**Figura 109.** Placchetta dell'Apoteosi di Alessandro Magno, Pala d'Oro, Venezia.



**Figura 110.** Tessuto bizantino con scena di caccia.

## BIBLIOGRAFIA

### STUDI

AGA-OGLU M.

*About a type of Islamic incenser burner*, in *Art Bulletin* 27, (pp.28-45)

1945

AGNOLI F.

*Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*

2007

ALCOUFFE D.

*La glittica islamica*, in *Il tesoro di San Marco*

Milano 1986

AMARELLI F.

*Politica e partecipazione nelle città dell'impero romano*

2005

ANDALORO M.

*Immagine e immagini nel Liber Pontificalis da Adriano I a Pasquale I*, in *"Atti del colloquio internazionale Il Liber Pontificalis e la storia materiale"*

Roma 2002 – 21/22 Febbraio

ANDROUDIS P.

*Les premières apparitions attestées de l'aigle bicephale dans l'art roman d'occident (XI-XII siècles). Origines et symbolique*, in [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

ANGELUCCI S.

*Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*

2000

ARSLAN E.

*L'architettura romanica veronese*

Verona 1939

ASHBROOK HARVEY S.

*Scenting salvation ancient Christianity and the olfactory imagination*

University of California Press 2006

ATCHLEY

*A history of the use of incense*

Londra 1909

ATTRIDGE H.

*Making scents of Paul: the background and sense of 2Cor 2: 14-17 in Early Christianity culture*

2003

BALLIAN A. – DRANDAKI A.

*A Middle Byzantine silver treasure*, (pp.47-80).

Benaki museum 2003

BARRAL I ALTET X.

*Contro l'arte romanica?*

2008

BARRAL I ALTET X.

*Le décor du pavement au Moyen Age. Les mosaïques de France et d'Italie, (pp.335-336).*

Ecole française de Roma 2010

BAUS K.

Storia della chiesa, vol.II

BISSERA V. PENTCHEVA

*The sensual icon. Space, ritual and the senses in Byzantium*

The Pennsylvania state university Press 2010

BOESPLUG F.

*Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*

2008

BOYD S.A – MANGO M.

*Ecclesiastical silver plate in sixth-century Byzantium; a cura di Boyd - Mango*

Dumbarton Oaks 1992

BROWN P.

*Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*

2002

CADEI A.

*Le cattedrali all'origine del gotico*, in *L'arte medievale nel contesto: 300-1300*; a cura di A.Cadei, P.Piva.

2006

CAILLET J.P.

*L'arredo d'altare*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300*, a cura di Paolo Piva

2006

CANOVA G.M.

*La miniatura*, in *La pittura nel Veneto*

2004

CASEAU B.

*Incense and fragrances: from house to church, a study of the introduction of incense, in the early byzantine churches*, in *Denkschriften*, (pp.75-93).

2007

CASEAU B.

*Objects in churches: the testimony of inventories. In Objects in context, Objects in use: material spatiality in late antiquity*

2007

CASELLI L.

*Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*; a cura di F.Flores d'Arcais

Milano 2004

CASTELFRANCHI VEGAS L.

*L'arte medievale in Italia e nell'Occidente europeo*

1993

CASTELFRANCHI VEGAS L.

*L'arte ottoniana intorno al Mille*

2002

CASTELNUOVO E. – SERGI G.

*Arti e storia nel medioevo. Tempi, spazi e istruzioni*; a cura di E.Castelnuovo e G.Sergi

Torino 2002

CASTELNUOVO E. – SERGI G.

*Lo sbalzo e il cesello*, in *Arti e storia nel Medioevo, vol.II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*

2003

CLEMENTE DI ALESSANDRIA

*Gli Stromati*, in Edizioni Paoline

2006

COARELLI F.

*Palatium: il Palatino dalle origini all'impero*

Roma 2012

COLLARETA M.

*Oreficeria sacra italiana*; a cura di M.Collareta, A.Capitano

S.P.E.S. 1990

COLLARETA M.

*Oreficeria e tecniche orafe*, in *Arti e storia nel medioevo*

2003

CONCINA E.

*Le arti di Bisanzio V-XV secoli*

2002

CORONEO R.

*Le formelle marmoree di Sorrento*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam* – a cura di Quintavalle, (pp.489-498)

2007

CURATOLA G.

*Le arti nell'Islam*

2001

CUTLER A.

*Sacred and profane: the locus of the political in Middle Byzantine art*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio* di Iacobini A. e Zanini E., (pp.315-338)

Roma 1995

CUTLER A. – NESBITT J.

*L'arte bizantina*

2004

DAVANZO POLI

*Stoffe e pittura: dalle origini al secolo XIII*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*.

2004

DE BLAAUW S.

*Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*

Biblioteca apostolica Vaticana 1994

DEL GROSSO A.

*Chi ama brucia. Turiboli toscani del Medioevo*

2012

DEL GROSSO A.

*Bronzi medievali in Toscana: una prospettiva, un polittico*, n°6

Pisa 2012

DELFINI FILIPPI G.

*Telo da parato*, in EZZELLINI *Signori ella Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*.  
Catalogo a cura di C.Bertelli e G.Marcaella

Bassano del Grappa 2001

DI GIOVANBATTISTA F.

*Il giorno dell'espiazione nella Lettera agli Ebrei*

Roma 2000

DRUMBL J.

*Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*

1981

EGERIA

*Diario di viaggio*, in ed.Paoline

1999

ERICANI G.

*Altarolo portatile*, in *Oreficeria sacra in Veneto, secoli VI-XV*, a cura di Anna Maria Spiazzi, (pp.83-85).

Cittadella 2004

ERNST A.M.

*Martha from the margins, The authority of Martha in early Christian tradition*, Brill  
2009, (p. 158, nota 27)

BERTELLI C. – MARCARELLA G.

*Ezzellini, Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II.* Catalogo a cura di C.Bertelli e G.Marcarella

Bassano del Grappa 2001

FONTANA M.V.

*A note of some illustrated pages from Codex Aureus Epternacensis 1030 A.D. c.a., in The Nuremberg Germanisches National Museum, in La Persia e Bisanzio.* Roma 14-18 Ottobre 2002

Roma 2004

FRATTAROLI P.

*I tessili medievali nell'entroterra Veneto dalla metà del XIII secolo alla metà del XIV secolo, in Tessuti nel Veneto, Venezia e la terraferma.*

Verona 1993

GABORIT-CHOPIN

*Lampada o bruciaprofumi a forma di edificio a cupola, in Il tesoro di San Marco*

Milano 1986

GALOPPI

*Turibolo, in Arte aurea aretina – II, oreficeria aretina attraverso i secoli, catalogo della mostra di Arezzo*

Firenze 1986

GALLO R.

*Il tesoro di San Marco e la sua storia*

Venezia-Roma 1967

GEERTMAN H.

*Hic fecit basilicam studi sul Liber Pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma da Sailvestro a Silverio*

2004

GIULIANO A.

*Scritti minori, (p.21)*

2001

GIUSTI A.

*Croce di San Atto, in L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300); a cura di A.Tartuferi – n°47*

2004

GOLITZIN A.

*Et introibo ad altare Dei: the mystagogy of Dionysius Areopagita, with special reference to its predecessors in the Christian tradition*

Meleton 1994

GOUSSET M.T.

*Un aspect du symbolism des encensoirs romans: la Jérusalem Céleste, in Cahiers archeologiques fin de l'antiquité et moyen age, n.30*

Picard 1982

GRABAR O.

*The shared culture of objects, in Byzantine court culture from 829 to 1024; a cura di H.Magiure*

Washington 1997

GUZZO E.M.

*Turibolo*, in *Oreficeria sacra in Veneto*, vol.I, secoli VI-XV; a cura di Anna Maria Spiazzi

2004

HAHN C.

*Strange beauty. Issue in the making and meaning of reliquaries, 400-1204.*

The Pennsylvania State University Press 2012

HAHNLOSER H.R.

*Il reliquiario del sangue miracoloso*, in *Il tesoro di San Marco: 2, il tesoro e il museo*

Firenze 1971

HARAN M.

*Temples and temple-service, in Ancient Israel: an inquiry into biblical cult*

1985

HEGER P.

*The development of the incense cult in Israel*

Berlino 1997

HOLUM V. – VIKAN G.

*The Trier ivory Adeventus ceremonial and the relics of St. Stephan*, in *DO Papers 33*

1979

KALAVREZOU I.

*Luxury objects, in The glory of Byzantium*

1997

KITZINGER E.

*Arte alto medievale*

2005

KUTLER A. – NESBITT J.

*L'arte bizantina e il suo pubblico. Da Basilio II alla fine dell'impero.*

Torino 1986

LEQUERQ MARX J.

*L'imitation des tissus orientaux dans l'art du haut moyen age; témoignages et problématiques, in Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam, a cura di Quintavalle – Atti del colloquio di Parma 2004*

Parma 2007

LEROT J.

*L'encensoir "syrien" du couvent de saint Antoine dans le desert de la mer rouge, in Bulletin de l'institut francais d'archeologie orientale tome 76*

1976

MACCHIARELLA G.

*Sull'iconografia dei simboli del potere tra Bisanzio, la Persia e l'Islam, in Convegno internazionale "La Persia e Bisanzio – Roma 14-18 Ottobre 2002*

Roma 2004

MAGAGNATO L.

*Arte e civiltà a Verona*

Verona 1991

MARTINI-REBER M.

*Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques francaises*

Parigi 1992

MALAVOLTA A.

*Turibolo*, in Ezzellini signori della marca nel cuore dell'impero di Federico II.  
Catalogo

2001

MALAVOLTA A.

*Turibolo*, in Oreficeria sacra in Veneto, vol.I sec. VI-XV; a cura di Anna Maria Spiazzi

2004

MELLINI G.L.

*I maestri dei bronzi di San Zeno*

1992

MENDE U.

*Die Bronzeturen des Mittelalters*

Monaco 1983

MIHALYI M.

*L'aquila*, in *La seta e la sua via* (pp.147-148)

Roma 1994

MIHALYI M.

*Medioevo e seta*, in *La seta e la sua via* (pp.121-123)

Roma 1994

MUNIER B.

*Storia dei profumi. Dagli dei dell'Olimpo al cyber-profumo*

Bari 2006

MUTHESIUS A.

*Silk diplomacy, in Byzantine diplomacy*

Variorum 1992

MUTHESIUS A.

*Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*

1995

MUTHESIUS A.

*Byzantine silk wearing, AD 400 to AD 1200, (p.125-325)*

Vienna 1997

MUTHESIUS A.

*Studies in Byzantine Islamic and near east silk weaving*

2008

NERI E.

*De campanis fundendis: la produzione di campane nel Medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche, vita e pensiero*

Milano 2006

NIELSEN K.

*Incense in Ancient Israel*

Leiden 1986

ORSI P.

*Incensiere bizantino della Sicilia, in Byzantinische Zeitschrift, vol.V*

1986

PANOFSKY

*Architettura gotica e filosofia scolastica*

Milano 2010

PIGUET PANAYOTOVA D.

*Three hexagonal censer*, in 23<sup>rd</sup> annual byzantine studies conference, 26-28 Settembre 1997

University of Wisconsin-Madison 1997

PIGUET PANAYOTOVA D.

*The Attarouthi chalices*, in Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte

Monaco 2009

PIVA P.

*Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia*, in L'arte Medievale nel contesto: 300-1300, funzioni, iconografia, tecniche.

POLLIO G. - PACE V.

*Bronzo e arti fusorie*, in Arti e storia nel medioevo, vol.III

2003

POPPONE

*L'età d'oro del patriarcato di Aquileia*

Museo civico del patriarcato 1997

PSEUDO-DIONIGI L'AREOPAGITA

*La Gerarchia Ecclesiastica*, in ed. Città Nuova

2002

QUINTAVALLE A.C

*Romanico padano, romanico europeo*; a cura di A.C. Quintavalle

Università di Parma 1982

QUINTAVALLE A.C

*Romanico medio padano, strada, città, ecclesia*; a cura di Arturo Carlo Quintavalle

Parma 1983

RAVEGNANI G.

*Bisanzio e Venezia*

2006

RICCIONI S.

*Sul bestiario del reliquiario di San Matteo: Montecassino, Roma e la riforma tra Occidente cristiano e Oriente islamico*, in *Conosco un ottimo storico dell'arte*. Per Enrico Castelnuovo – scritti di allievi e amici pisani.

Pisa 2012

RICKLIN S.J.

*Le Goute du paradis, les cinq sens et l'Au-delà*, in *Micrologus*, ed. del Galluzzo

Firenze 2002

RIGHETTI M.

*Storia liturgica*, vol. IV, (p. 394)

Milano 1998

ROMANELLI G.

*La storia del tesoro tra Bisanzio e Venezia, in La basilica di San Marco: arte e simbologia*

Studium 1998

SABBADINI C.

*Turibolo*, in *Oreficerie toscane medievali e rinascimentali nella collezione Raspini*

Firenze 2009

SABETTA A.

*Teologia fondamentale*, vol.IV, (p.25)

Città nuova 2004

SALMERI G.

*Dell'uso dell'incenso in epoca romana*, in *Profumi d'Arabia*

1997

SALVARANI R.

*Turibolo in Matilde di Canossa, il papato, l'impero, storia, arte*

2008

SALVARANI R.

*La fontana del Santo Sepolcro nel medioevo: spazio, liturgia, architettura*

2008

SAULONERS W.B.R.

*The Aachen reliquary of Eustathius Maleinus, 969-970, DOP 36, (PP.211-219)*

1982

SCELCKLE K.H.

*Seconda Lettera ai Corinzi*

Roma 1990

SCHNITZLER H.

*Rheinische Schatzkammer, II, Die Romanik*

Dusseldorf 1959

SHALEM A.

*From royal caskets to relics containers: two ivory caskets from Burgos and Madrid,*  
in *Muqarnas* vol.XII, (pp.24-38).

1995

SILVESTRI G.

*La valpolicella*

1970

SPATHARAKIS I.

*The illustrations of Cynegetica*

Leiden 2004

SPIAZZI A.M.

*Il grande incensiere*, in *Basilica del Santo. Oreficeria*; a cura di M.Collareta, G.Mariani Canova, A.M.Spiazzì

1995

SPIAZZI A.M.

*Croce processionale*, in *Oreficeria sacra in Veneto. Secoli VI-XV*: a cura di Anna Maria Spiazzì – n°68

2004

SQUILLACE G.

*Il profumo nel mondo antico con la prima traduzione italiana del "Sugli odori" di Teofrasto*

Firenze 2010

STEPHENSON P.

*Images of the bulgar-slayer*, in *Byzantine and modern Greek studies*, n.25

2001

TEOFILO

*Sulle arti diverse*, in *Graphis*

2005

TONIOLO F.

*La miniatura a Verona al tempo di Ezzellino III*, in *Ezzellini: signori della marca nel cuore dell'impero di Federico III*

2001

TRAHOULIA N.

*The Scent of an emperor*

2008

VALENTI D.

*Le immagini multiple dell'altare: dagli antepedia ai politici*

Padova 2012

VALENZANO G.

*Il problema del doppio ambulatorio di Santo Stefano a Verona*, in *Medioevo, arte lombarda – Atti del convegno internazionale di studi, parma 26-29 Settembre 2001* (pp.240-248).

Parma 2004

VESCOVI M.L.

*Acquamabile*, in *Matilde e il tesoro di Canossa: tra castelli, monasteri e città*

2008

WALKER A.

*The emperor and the world. Exotic elements and the imaging of Middle Byzantine imperial power, ninth to thirteenth centuries C.E.*

Cambridge University Press 2012

WEINRYB I.

*Materiality, maker and ornament in the Middle Ages*, vol. 52 – n.2

2013

WEITZMANN K.

*Greek mythology in Byzantine art*

Princeton 1951/2003

WEITZMANN K.

*Censer with new testament scenes in age of spirituality: late antique and early Christian art*; a cura di Weitzmann.

New York 1976

WEITZMANN K.

*Age of spirituality, Late Antique and early Christian art*

New York 1979

WELMANS T.

*L'arte monumentale bizantina*

Milano 2006

WESTERMANN-ANGERHAUSER H.

*Incense in the space between heaven and earth*, in *Acta ad archeologiam et atrium historiam pertinent*, vol. XXIV

2011

ZAGARI F.

*Il metallo nel medioevo. Tecniche, strutture, manufatti*

2005

ZULIANI F.

*Le porte bronzee di San Zeno a Verona, in Le porte di bronzo dall'Antichità al secolo XIII – vol. I*

1990

ZULIANI F.

*San Zeno a Castelletto di Brenzone, in Veneto romanico*

2008

**Articoli:**

*Dictionaire de archéologie Chretienne et de liturgie; a cura di F.Cabrol e H.Legercq*

Parigi 1907

Apoteosi di Alessandro, in *Il tesoro di San Marco, 1 la Pala d'oro*

Firenze 1965

*Cent chefs - d'oeuvres du Musée de Lille*

Lille 1970

*Tesori dell'arte mosana: 950-1250, catalogo a cura di J. Miller / Palazzo Venezia 8 Novembre - 2 Gennaio 1974*

Roma 1974

*Weihrauchfass*, in *Ornamenta ecclesiae – Kunst und Künstler der romanik*

Kolm 1985

*Vaso di vetro dorato e dipinto*, in *Il Tesoro di San Marco*

1986

*Arte aurea aretina II – Oreficeria aretina attraverso i secoli*

Arezzo 1986

*Il turibolo in Suppellettile ecclesiastica*

Firenze 1988

L'art du metal au debut de l'art Chretienne: Musée du Louvre, Catalogue du  
Department des antiquités égyptiennes

1994

I Normanni popolo d'Europa, 1030-1200

1994

*Il reliquiario di San Matteo*, in *I Normanni: popolo d'Europa 1030-1200*; a cura di  
Mario d'Onofrio – n.325

1994

*The Keir Collection of Medieval works of art*, Sotheby's, (p.246).

New York 1997

*Textile fragment with double-headed eagles, in The glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era A.D. 843-1261, n°270*

New York 1997

*Double headed eagle, in The glory of Byzantium n.220*

New York 1997

*La salle aux trésors. Chef-d'oeuvre de l'art roman et mosan. Musées Royaux d'art et d'histoire (p.27)*

Bruxelles 1999

*Il tessuto, in Arti minori, vol.24, a cura di C.Piglione, (pp.356-380)*

2000

*Studia patristica, vol.XXXIV*

2001

*Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti. Vol.II*

2003

*Lions, dragons and other beasts. Aquamamalia of the Middle Ages. Vessels for church and table*

The Samuel H.Kress Foundation - New York 2006

*Bibbia ebraica interlineare. Esodo*

Edizioni San Paolo 2007

*Il cammino del sacro. Un viaggio nell'arte orafa delle chiese monumentali di Arezzo*

2007

*Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto; a cura di L.Caselli e E.Merkel*

2007

Bibbia CEI

2008

Der heilige Schatz, in Dom zu Hallberstadt

2008

*Parfums de l'antiquité: la rose et l'encens en méditerranée*

2008

*Architecture as icon*

Yale University Press 2010

*Incense burner*, in *Architecture as icon. Perception and representation of architecture in Byzantine art*

Princeton University Art museum 2010

*Treasures of heaven: saints, relics and devotion in Medieval Europe*

British Museum Press 2011

*Strange beauty*, (p.6)

Pennsylvania State University Press 2012

## **FONTI**

Vangelo di Matteo (28,1).

Vangelo di Luca (24,1)

Vangelo di Marco (16,1-6)

Ovidio *Fasti*. Cap V376

Origene. Contro Celso IV-V

RATERIO DA VERONA

*Synodica ad presbyteros*, in PL, 136, col. 559

## SITOGRAFIA

- <http://collections.vam.ac.uk/item/O141178/censer-unknown/>
- <http://www.academia.edu>
- <http://www.metmuseum.org>
- <http://www.camcris.altervista.org/policarlo.html>
- <http://www.victoriandalbertmuseum.org>
- <http://www.britishmuseum.com>
- <http://clevelandart.org>
- <http://www.louvre.fr>
- <http://www.mnac.cat>
- <http://www.art.thewalter.org>
- <http://www.minube.it>
- <http://www.fine-arts-museum.be>
- <http://www.europeanaregia.eu>
- <http://www.mv.vatican.va>
- <http://www.museenkoeln.de>