

Anno 3, Numero 3

# Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**SAGAS**  
DIPARTIMENTO DI STORIA,  
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA  
ARTE E SPETTACOLO





Contesti d'Arte  
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico  
Sonia Chiodo

Direttore responsabile  
Antonio Pinelli

Redazione  
Martina Nastasi

Impaginazione  
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico  
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,  
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,  
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,  
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,  
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



# Contesti d'arte

## SOMMARIO

6 *Sonia Chiodo*  
Per continuare...

---

### CONTRIBUTI

---

- 10 *Maria Aimé Villano*  
La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*  
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.  
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*  
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.  
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*  
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*  
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata  
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*  
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:  
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*  
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*  
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi  
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino  
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare  
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini  
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione  
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino  
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni  
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migalettu  
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Maria Aimé Villano

## La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona

Grazie a una spettacolare *mise-en-scène*, un esemplare della reliquia della Vera Croce costituisce oggi il punto focale della navata centrale della chiesa di San Francesco a Cortona. Come in una sorta di matrioska, il sacro legno si trova oggi rinchiuso in una tavoletta d'avorio scolpita, integrata in un tabernacolo eseguito tra 1507 e 1608 circa<sup>1</sup> (figg. 1-3) a sua volta inglobato nell'altare in pietra serena realizzato dall'architetto cortonese Mariotto Radi (†1624)<sup>2</sup>. È però molto probabile che in età medievale la reliquia e il suo contenitore fossero custoditi all'interno dell'altar maggiore dentro a una cassetta di ebano segnata da un'iscrizione gotica<sup>3</sup>.

In ogni caso, la posizione di rilievo conferita al sacro legno si spiega sia attraverso il ruolo preponderante giocato da questa classe di reliquie della croce nell'economia devozionale cristiana<sup>4</sup>, sia da quel particolare rapporto che legò simbolicamente l'ordine francescano agli strumenti e ai luoghi del martirio di Cristo. Al riguardo, secondo la *Legenda Maior* Francesco maturò, infatti, la sua conversione ispirato dal Crocifisso dipinto della chiesa di San Damiano e ricevette le stigmate il giorno dell'Esaltazione della Croce<sup>5</sup>. Non è un caso perciò che Luigi IX avesse affidato ai francescani le celebrazioni della Vera Croce presso la Sainte-Chapelle, la chiesa costruita in occasione dell'acquisizione delle reliquie della Passione di Cristo provenienti dal regno latino di Gerusalemme<sup>6</sup>. Come pure è sintomatico che nel 1342 Clemente VI abbia affidato ai Francescani in Terrasanta, ormai sotto dominio musulmano, la custodia del Santo Sepolcro<sup>7</sup>.

Se dunque non desta meraviglia che una tale reliquia si trovi in un santuario francescano, risulta meno scontata la presenza del raro avorio levantino che la contiene, in un'area geogra-

---

<sup>1</sup> Per una recente disamina del manufatto vedi D. SIMONELLI, *Il tempietto reliquiario della Croce Santa: emergenze storico-artistiche*, in *Frate Elia, il primo francescanesimo e l'Oriente*, a cura di G.M. Caliman, Spoleto 2019, pp. 85-98, in part. 87. Nel 1583, il visitatore apostolico Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina, aveva decretato il trasferimento della reliquia presso il pilastro sinistro dell'arco gotico della cappella maggiore (M. FLAMINE, *In margine alla stauroteca bizantina di Cortona*, "La parola del passato: rivista di studi antichi", CCCLXXXV, 2012, pp. 279-307, in part. 284; SIMONELLI, *Il tempietto ... cit.*, p. 98 nota 83).

<sup>2</sup> *Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona ad uso specialmente dei forestieri*, Fuligno 1827, p. 45.

<sup>3</sup> La cassetta lignea si trovava presumibilmente conservata, ancora nel 1909, all'Accademia Etrusca di Cortona. Cfr. FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 284; A. DELLA CELLA, *Cortona Antica*, Cortona 1900, p. 125, e G. MANCINI, *Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, p. 33; F. VENUTI, *De Cruce cortonensi dissertatio*, Liburni 1751, ried. *La Reliquia della Croce Santa. Notizie storiche e critiche sulla Croce cortonese*, Cortona 2004, p. 17 note 10-11.

<sup>4</sup> C. MERCURI, *La vera croce: storia e leggenda dal Golgota a Roma*, Roma-Bari 2014, p. 96.

<sup>5</sup> BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda Maior*, 2:1:3 e 13:3:2.

<sup>6</sup> MERCURI, *La vera croce ... cit.*, pp. 122-124.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



Fig. 1. Cortona, Chiesa di San Francesco, stauroteca eburnea, foto Alinari

fica che non ha avuto diretti rapporti con Bisanzio.

Secondo la tradizione fu lo stesso frate Elia (1180 ca-1253), fondatore della chiesa di San Francesco a Cortona, a portare il sacro legno dall'Oriente, dove si recò nel 1243-1244 al servizio di Federico II con lo scopo di mediare nel conflitto tra l'imperatore bizantino di Nicea Giovanni III Duca Vatatzes e l'imperatore latino di Costantinopoli Baldovino II<sup>8</sup>. Il viaggio di Elia, avvenuto dopo i contrasti con papa Gregorio IX che lo fecero allontanare dall'Ordine e guadagnarsi una scomunica, si inseriva nelle politiche diplomatiche di Federico II in Oriente,

<sup>8</sup> FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 282; S. LEGGIO, *La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona*, "Arte Medievale", n.s. 4, IV, 2014, pp. 9-34, in part. 18-19.



Fig. 2. Cortona, Chiesa di San Francesco, stauroteca eburnea, recto, © Centro studi frate Elia da Cortona.

che culminarono, nel 1244, con il matrimonio di Costanza, figlia di Federico, e Vatatzé<sup>9</sup>.

In merito alle fonti, l'avorio risulta probabilmente presente in San Francesco già dal 1325, quando una norma statutaria del comune di Cortona fa menzione di una reliquia «*omnipotentis Dei*»<sup>10</sup>. È invece del 1411 il primo sicuro riferimento documentario assegnabile alla stau-

<sup>9</sup> G. OSTROGORSKY, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1963, ried. *Storia dell'impero bizantino*, Torino 1968, p. 403.

<sup>10</sup> LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 19.



Fig. 3. Cortona, Chiesa di San Francesco, stauroteca eburnea, verso, © Centro studi frate Elia da Cortona.

roteca, contenuto in un altro statuto comunale<sup>11</sup>. Tuttavia, il fatto che l'elemento metallico che racchiude il sacro legno all'interno della placchetta d'avorio sia da datare, come vedremo, intorno alla metà del XIII secolo e che la sua confezione sia probabilmente veneziana, avvalorano l'idea del suo arrivo in Italia intorno agli anni del viaggio di Elia, rendendo verosimile il racconto tradizionale.

<sup>11</sup> LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 19.

Dal punto di vista storiografico, padre della riscoperta di quest'opera è l'abate Filippo Venuti (1706-1769), fondatore dell'Accademia Etrusca di Cortona, che nel 1751 pubblicò la sua *De Cruce Cortonensi Dissertatio*<sup>12</sup>, un'opera in cui sono proposte per la prima volta l'analisi paleografica e la descrizione delle figure che ornano l'avorio<sup>13</sup>. Venuti, però, non era stato il primo ad ammirare la veneranda reliquia, ed è infatti egli stesso a tramandare l'elenco di personaggi illustri che prima di lui l'avevano contemplata: Luke Wadding<sup>14</sup> (1588-1657), teologo francescano irlandese, Ferdinando Ughelli<sup>15</sup> (1595-1670) monaco cistercense e autore della monumentale *Italia Sacra*, l'erudito francese Charles du Fresne du Cange<sup>16</sup> (1610-1688) e, infine, l'amico di Venuti, l'etruscologo Anton Francesco Gori (1691-1757), uno dei fondatori della Società Colombaria Fiorentina che inserì la stauroteca in un'opera di ampio respiro qual è il *thesaurus* dei dittici consolari ed ecclesiastici<sup>17</sup>. Forse per merito di Gori, le iscrizioni furono copiate e tradotte in latino in un manoscritto della Biblioteca Vallicelliana di Roma negli anni Quaranta del Settecento<sup>18</sup>.

Anche nel XX secolo l'avorio trovò posto negli studi che ormai sono diventati dei classici della materia, come il volume di Anatole Frolov sulle reliquie della Vera Croce<sup>19</sup>, quelli di Kurt Weitzmann e Adolph Goldschmidt sulle sculture eburnee<sup>20</sup> e di Anthony Cutler sul processo produttivo degli avori<sup>21</sup> mentre più recentemente l'opera costituì l'oggetto di studio di Holger Klein<sup>22</sup>, Silvia Leggio<sup>23</sup> e di Marco Flammine<sup>24</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. VENUTI, *De Cruce* ... cit.

<sup>13</sup> LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 9.

<sup>14</sup> L. WADDING, *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, 25 voll., Romae 1731-1886, XI, 1734, pp. 119-121.

<sup>15</sup> F. UGHELLI, *Italia Sacra*, 10 voll., 1717-1722, Venetiis, I, 1717, coll. 624-625.

<sup>16</sup> C. DU CANGE, *Historia Byzantina duplici commentario illustrata*, 2 voll., Lutetiae Parisiorum 1680, II, p. 150.

<sup>17</sup> I.B. PASSERI, A.F. GORI, *Diptycha ecclesiastica anaglypho opere ex ebore sculpta cum observationibus I.B. Passeri et A.F. Gori*, Florentiae 1756, pp. 9-16; A.F. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus inlustratus ac in tres tomos divisus*, 3 voll., Florentiae 1759, III, pp. 129-136. Vedi anche LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 10.

<sup>18</sup> Si tratta del Codice R 26, fol. 283r-v. Vedi S. LAMPROS, Σύμμικτα, "Neos Hellenomnemon: trimeniaion preiodikon syngramma", XVI, 1922, pp. 472-480, in part. 478-479; A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Nebst Addenda zu Band 1 "Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken"*, 2 voll., Wien 2010, II, pp. 331-334 cat. El23, in part. 334; LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 13 fig. 5a-b e p. 29 nota 26. Desidero ringraziare la dottoressa Francesca Floret per avermi aiutato a identificare il manoscritto.

<sup>19</sup> A. FROLOW, *La relique de vraie croix: Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, pp.239-240 cat. nr. 146.

<sup>20</sup> A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.- XIII. Jahrhunderts*, 2 voll., Berlin 1930-1934, II, 1934, pp. 48-49.

<sup>21</sup> A. CUTLER, *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994.

<sup>22</sup> H.A. KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek von Cortona im Kontext*, in *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, a cura di G. Bühl, A. Cutler, A. Effenberger, Wiesbaden 2008, pp. 167-190.

<sup>23</sup> LEGGIO, *La stauroteca* ... cit.

<sup>24</sup> FLAMMINE, *In margine* ... cit., pp. 309-312.



Fig. 4. Liverpool, World Museum, trittico eburneo.

### Caratteri formali

Molte furono le forme delle stauroteche, da quelli cruciformi dotati di piede come la *Crux Vaticana* di Giustino II donata alla città di Roma tra il 565 e il 578<sup>25</sup> o quella più recente di Enrico di Fiandra (ante 1216), conservata nel Tesoro di San Marco a Venezia<sup>26</sup>, alle cassette cesellate con coperchio scorrevole come quella del Tesoro del Duomo di Grado, agli *enkolpia* di uso personale, tipici dei pellegrini<sup>27</sup>.

Silvia Leggio, sulla base della presenza dei fori sui lati superiore e inferiore della tavoletta cortonese, giunge alla convincente conclusione che essa doveva costituire la parte centrale di un trittico, unita agli sportelli laterali grazie a perni non metallici agganciati sopra e sotto, secondo un sistema sperimentato, per esempio, nel trittico eburneo del Liverpool Museum (fig. 4)<sup>28</sup>.

Per quanto riguarda il suo aspetto, quello di Cortona è un avorio di media grandezza, dalle dimensioni pari a 300 mm ca per 145 mm<sup>29</sup>. Il lato frontale mostra una semplice cornice liscia che comprende una serie di sei rettangoli e sei tondi a loro volta incorniciati da una modanatura dentellata. I rettangoli orizzontali superiore e inferiore racchiudono foglie di acanto e tre tondi ciascuno raffiguranti il busto di Cristo benedicente, effigiato con la barba e i capelli lunghi, il libro in mano e l'aureola crucisegnata, affiancato dagli arcangeli Michele e Gabriele. Essi, caratterizzati dalla capigliatura ondulata, sorreggono con la mano destra uno scettro. Lo

<sup>25</sup> V. PACE, *La Crux Vaticana e la Roma 'bizantina'*, in *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II*, Città del Vaticano 2009, pp. 4-7, in part. 4.

<sup>26</sup> D. GABORIT CHOPIN, *Staurotheca d'Henry de Flandes*, in *The treasury of San Marco Venice*, catalogo della mostra, a cura di D. Buckton, Milano 1984, pp. 244-251 cat. 34.

<sup>27</sup> Cfr. B. PITRAKIS, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, Paris 2006.

<sup>28</sup> Leggio, *La stauroteca ... cit.*, pp. 24-25.

<sup>29</sup> KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek ... cit.*, p. 169.

spazio occupato dalle ali costrinse l'artista a disporre i *tituli* ΜΙΧΑΗΛ e ΓΑΒΡΙΗΛ al di fuori dalla circonferenza. Nel registro inferiore, quello con le figure intere, si trovano a destra la Vergine, vestita di un *maphorion* che copre un indumento dalle maniche decorate, e a sinistra san Giovanni Battista, ritratto con lunga barba e fluenti capelli ricci. L'intenzione di raffigurare la *deesis* in quest'area dell'avorio è confermata dalla gestualità dei due santi che si rivolgono al legno, alla cui sommità si trova il busto di Cristo.

In basso a sinistra è raffigurato santo Stefano sbarbato e con i capelli corti, con entrambe le mani in gesto adorante. Infine, in basso a destra si trova san Giovanni Evangelista, dalla fisionomia quasi identica a santo Stefano<sup>30</sup>, che regge con la sinistra il libro chiuso, decorato riccamente con forme che richiamano le coperte in gemme o in avorio. Come di consueto, l'Evangelista è raffigurato sbarbato, in questo caso con un volto leggermente pingue, e con i capelli corti, divisi a ciocche regolari. Tutti e tre i personaggi maschili indossano sandali, mentre nei nimbi sono ancora visibili tracce di doratura. Nella fascia inferiore sono infine raffigurati tre clipei contenenti al centro il busto dell'imperatore Costantino, che reca una croce nella mano destra, mentre indossa una tipica corona gemmata con *perpendoulia* di perle, a sinistra Elena, la cui testa è pure ornata di una corona, mentre a destra è presente Longino, barbato, senza copricapo e senza lancia, recante una croce con la destra, identificabile soltanto grazie all'iscrizione.

Lontana dall'iconografia tardoantica dell'imperatore glabro, come lo ricordiamo dai frammenti monumentali dei Musei Capitolini, quella di Costantino il Grande è una raffigurazione che si presta al confronto con quella di Costantino IX dei mosaici di Santa Sofia di Istanbul (1034-1042) (fig. 5), ma già attestata nel primo quarto del X secolo negli affreschi della Yılanlı Kilise a Göreme (Cappadocia) (fig. 6)<sup>31</sup>. La coincidenza non è ca-



Fig. 5. Istanbul, Santa Sofia, dettaglio del mosaico dell'atrio raffigurante Costantino IX.



Fig. 6. Göreme, Yılanlı Kilise, affresco della chiesa raffigurante Costantino ed Elena.

<sup>30</sup> CUTLER, *The Hand* ... cit., pp. 37, 125.

<sup>31</sup> C. WALTER, *The iconography of Constantine the Great emperor and saint with associated studies*, Leiden 2006, pp. 35 e 47; CUTLER, *The Hand* ... cit., pp. 649-650.



Fig. 7. Londra, British Museum, trittico Wehrner.

suale dal momento che a partire dal superamento della fase iconoclastica, si ebbe a Bisanzio un particolare sviluppo del culto di Costantino ed Elena, che determinò un aumento vertiginoso delle loro raffigurazioni<sup>32</sup>. Il modello iconografico più diffuso fu quello dell'imperatore e di sua madre in piedi al fianco della croce, talvolta accompagnati da angeli, mentre sembrano esigui gli esempi della coppia raffigurata entro clipei, a eccezione della croce argentea del Museo Benaki di Atene, databile tra X e XI secolo<sup>33</sup>. È a ogni modo evidente che la presenza dei due santi in prossimità del legno sacro doveva fungere da 'garanzia di autenticità' della reliquia<sup>34</sup>.

Per quanto riguarda le qualità formali, il trittico Wernher del British Museum di Londra<sup>35</sup>, databile al X secolo, è l'oggetto che presenta il maggior grado di affinità con l'avorio di Cortona, sia per dimensioni e connotati stilistici, sia per la presenza dei clipei e delle cornici a zigzag (fig. 7).

Al di sotto della copertura metallica dell'avorio cortonese, giacciono infine i frammenti lignei, bloccati da quattro dadi metallici, tre dei quali incisi con lettere greche maiuscole che recitano *Phoro*, *Desp* e *Tes* mentre l'ultimo, privo di iscrizioni, potrebbe trattarsi di un'aggiunta successiva<sup>36</sup>. Sul tergo della placchetta, invece, compaiono due iscrizioni, una sul bordo e

<sup>32</sup> N. TETERIATNIKOV, *The True Cross flanked by Constantine and Helena. A Study in the light of the post-iconoclastic re-evaluation of the Cross*, "Δελτιον", XVIII, 1995, pp. 169-188, in part. 169, 172.

<sup>33</sup> TETERIATNIKOV, *The True Cross ... cit.*, pp. 175-176; H.A. KLEIN, *Byzanz, den Westen und das, wahre Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004, p. 130.

<sup>34</sup> TETERIATNIKOV, *The True Cross ... cit.*, p. 182.

<sup>35</sup> Londra, British Museum, inv. 1978,0502.10.

<sup>36</sup> LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 16.

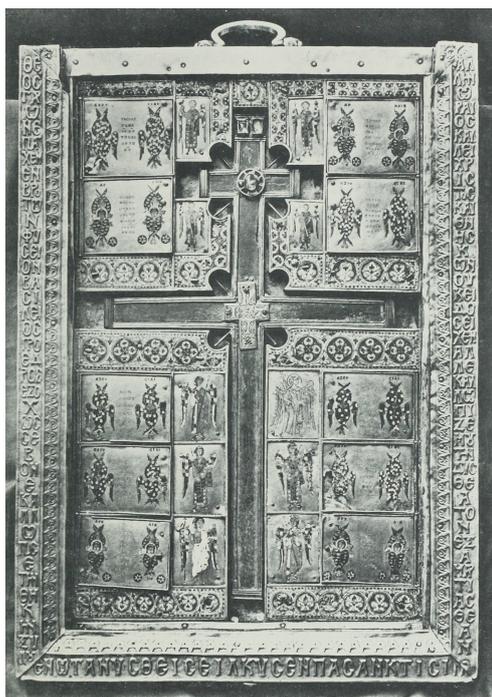


Fig. 8. Limburg an-der-Lahn, Museo diocesano, Stauroteca.

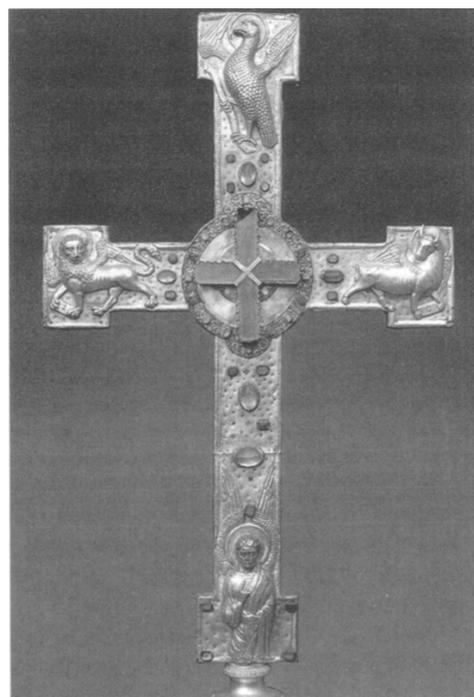


Fig. 9. Veroli, Tesoro del Duomo di Sant'Andrea, Croce processionale, verso.

l'altra a forma di croce nell'area centrale. Sui bordi esterni superiore e inferiore sono visibili numerosi fori, alcuni dei quali contengono ancora residui di chiodi (fig. 3).

La graticola metallica a girali che chiude la reliquia presenta delle caratteristiche estranee al mondo bizantino, dove le stauroteche di questo genere erano fissate attraverso cornici metalliche lisce o listelli incrociati (fig. 8). Angelo Lipinsky, sulla scia di Goldschmidt e di Weitzmann, che la credevano realizzata da un artista della cerchia dell'orafo mosano Hugo d'Oignies<sup>37</sup>, confronta la filigrana con quella della croce processionale di argento del Tesoro di Sant'Erasmus a Veroli (Frosinone) (fig. 9), proveniente dall'abbazia di Casamari, un tempo sotto il protettorato di Federico II<sup>38</sup>. Lipinsky ipotizza infatti che Elia si sarebbe servito di un orafo tedesco al servizio dell'imperatore, forse lo stesso che realizzò la croce laziale a cui lo studioso collega il nome di Dietrich di Boppard, attestato, a sua detta, dalle fonti<sup>39</sup>. Non è però di questo avviso Peter Cornelius Claussen, che considera la figura di Boppard il frutto dell'errata interpretazione delle fonti da parte di Lipinsky<sup>40</sup>. Al di là dell'equivoco, l'idea che il pezzo in filigrana sia stato eseguito da un maestro mitteleuropeo non è del tutto pellegrina,

<sup>37</sup> A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, 2 voll., Berlin 1930-1934, I, 1930, p. 48.

<sup>38</sup> A. LIPINSKY, *Le grandi stauroteche dei secoli X-XI (continuazione)*, "Felix Ravenna", n.s. 3, XCVI, 1967, pp.63-64. Vedi anche LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 29 nota 38.

<sup>39</sup> LIPINSKY, *Le grandi stauroteche ... cit.*, pp.63-64.

<sup>40</sup> P.C. CLAUSSEN, *Goldschmiede des Mittelalters*, "Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", XXXII, 1978, pp. 46-48, in part. 57 nota 49; V. PACE, *La croce santa di Veroli: un capolavoro di oreficeria duecentesca dall'abbazia cistercense di Casamari*, in *Opus Tessellatum*, a cura di K. Corsepius, Hildesheim-Zürich-New York 2004, pp. 197-204, in part. 202 nota 9.

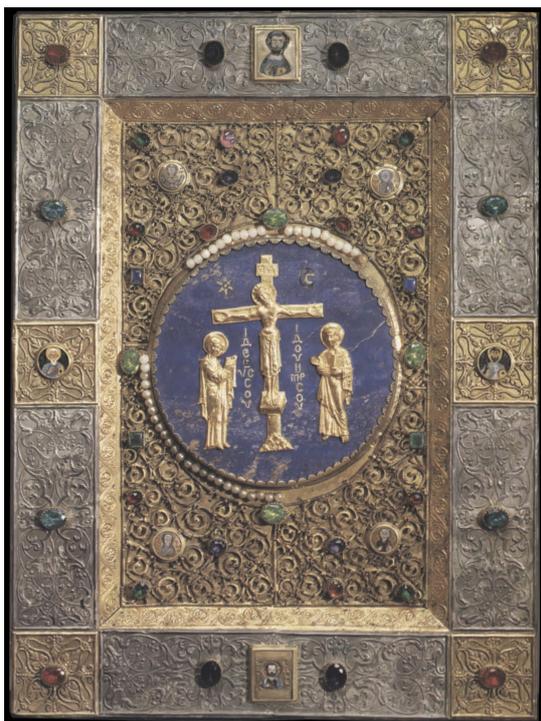


Fig. 10. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, Icona in lapislazzuli e filigrane.



Fig. 11. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, dettaglio del piede un calice.

ma si nutre del fatto che effettivamente l'area renano-mosana detenne il primato nell'esecuzione di questa tecnica per tutto il XII secolo. Si consideri però anche che Venezia divenne presto nuovo centro di produzione<sup>41</sup>, raggiungendo vette di qualità tali che le fonti, a partire dalla fine del XIII secolo, si riferiscono a questa tecnica come *opus veneciarum*<sup>42</sup>.

A partire dagli studi di Hahnloser, Danielle Gaborit Chopin suggerisce che la filigrana cortonese possa provenire da Venezia<sup>43</sup>. Tale intuizione sembra infatti trovare conferma in due opere in filigrana con motivi a girali conservate nella basilica di San Marco e risalenti a una data poco successiva al 1231, anno dell'incendio che danneggiò molti degli oggetti conservati nel tesoro della stessa chiesa. Si tratta dell'icona bizantina dell'XI o XII secolo raffigurante la Crocifissione<sup>44</sup> e dell'anfora in cristallo di rocca con montatura metallica<sup>45</sup> (figg. 10-11). Altre due opere, oggi conservate al Monte Athos ma realizzate a Venezia tra XIII e XIV secolo, vanno ad allargare la serie di confronti (fig. 12)<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> LEGGIO, *La stauroteca* ... cit., p. 15.

<sup>42</sup> Cfr. H.R. HAHNLOSER, *Opus venetum ad filum. I primi lavori di oreficeria e cristalleria veneziana e i loro modelli renani e mosani*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di Id., Firenze 1971, pp. 131-138, in part. 131; D. GABORIT-CHOPIN, *Venetian filigree*, in *The treasury of San Marco* ... cit., pp. 233-236.

<sup>43</sup> H.R. HAHNLOSER, *Introduzione*, in *Il tesoro di San Marco*, a cura di Id., Firenze 1971, pp. XIII-XIX, in part. XIII; GABORIT-CHOPIN, *Venetian filigree* ... cit., p. 235. Cfr. KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek* ... cit., pp. 173-175.

<sup>44</sup> D. GABORIT-CHOPIN, *Icon with lapis lazuli Crucifixion medallion*, in *The treasury of San Marco* ... cit., pp. 258-263, cat. 36, in part. 258.

<sup>45</sup> D. ALCOUFFE, *Rock-crystal vessel*, in *The treasury of San Marco* ... cit., pp. 264-273 cat. 37.

<sup>46</sup> K. LOVERDOU-TSIGARIDA, *Dyptich known as the 'Milutin diptych'*. *Chelendari Monastery* e ID., *Dyptich with*

Malgrado il rapporto ambiguo della Serenissima nei confronti del Sacro Romano Impero, non mancano in Oriente e in Occidente testimonianze documentarie del contatto diretto tra gli orafi lagunari e la corte di Federico II, per la quale furono eseguite una corona e un trono d'oro<sup>47</sup> e presso la quale fu inviato nel 1225 l'orafo veneziano Marino Nadal<sup>48</sup>.

La stauroteca di Cortona, forse in origine la porzione centrale di un tritico, a seguito del suo smembramento può verosimilmente essere stata arricchita a Venezia della graticola metallica a girali. Se è vero che fu frate Elia in persona a portarla da Costantinopoli nel 1243 o 1244, viene spontaneo pensare che il suo viaggio di ritorno sia avvenuto su un'imbarcazione veneziana, dal momento che ancora la città lagunare esercitava il pieno controllo sull'impero Latino di Oriente.

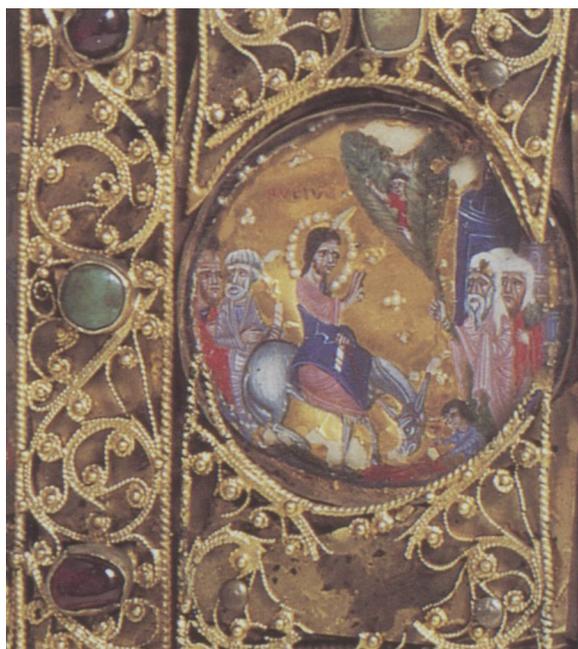


Fig. 12. Monte Athos, Monastero Chelandari, dettaglio del *Dittico Milutin*.

### Le iscrizioni

Sul verso della stauroteca di Cortona compaiono due gruppi di epigrafi ben congeniate (fig. 3) che denotano una meditata pianificazione dell'utilizzo del campo epigrafico<sup>49</sup>. La prima è in prosa e si dispiega lungo la cornice a partire dal lato superiore. Il testo può tradursi come «Stefano, lo *skeuophylax* della Grande Chiesa della Divina Sapienza [ovvero Santa Sofia a Costantinopoli] offre al monastero di Euèmè [*sic*] che lo ha educato»<sup>50</sup>. Stefano potrebbe

*icons. St. Paul's Monastery*, in *Treasures of Mount Athos. B' Edition*, catalogo della mostra, a cura di A. Karakatsanis, pp. 355-358 cat. 9.29 e cat. 9.30, menzionati in LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 29 nota 38.

<sup>47</sup> HAHNLOSER, *Opus ... cit.*, p. 131.

<sup>48</sup> M.L. MEZZACASA, *Sacred Objects by Venetian Goldsmiths (Late 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries): Economics, Seriality, Identity*, in *Typical Venice? The Art of Commodities 13<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> Centuries*, a cura di E. Beaucamp, P. Cordez, Turnhout 2020, pp. 45-66.

<sup>49</sup> Vedi l'analisi paleografica di S. GIORGETTI, *La stauroteca bizantina di Cortona*, in *Frate Elia, il primo francescanesimo e l'Oriente*, a cura di G.M. Caliman, Spoleto 2019, pp. 65-83, in part. 76-83, in cui si avanza l'inverosimile proposta di attribuire le iscrizioni a tre diverse persone, una operante sul *recto* e due sul verso. Sebbene ci siano delle differenze stilistiche tra le iscrizioni frontali e quelle posteriori, non necessariamente imputabili all'intervento di mani diverse, il presunto divario delle due epigrafi sul tergo, attribuito dalla studiosa in virtù delle irregolarità dell'epigrafe a forma di croce, potrebbe essere dovuto al fatto che l'iscrizione centrale, a differenza di quella sulla cornice, non è appoggiata su alcuna linea guida. Vedi LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 22 fig 12, per un inequivocabile confronto paleografico tra le lettere incise sul tergo.

<sup>50</sup> LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 18. Guillou leggendo «Eueme» come forma corrotta di Eufemia identifica il monastero con quello di Santa Eufemia. A. GUILLOU, *Deux ivoires constantinopolitains datés du IX et X siècle*, in *Byzance et les slaves. Études de Civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris [1975], pp. 207-211, in part. 211 nota

quindi essere il committente dell'avorio, ma soltanto di esso, poiché le reliquie della vera croce erano spesso sotto controllo diretto dell'imperatore<sup>51</sup>. La prestigiosa carica di *skeuophylax*, 'custode dei vasi sacri', di nomina imperiale, sembra non essere stata ricoperta da laici tra il X e l'XI secolo<sup>52</sup>. I compiti assegnati a questa figura erano vari: la custodia dei mobili, dei vasi, degli oggetti liturgici e dei libri ma anche la preparazione e l'esecuzione di cerimonie e di canti<sup>53</sup>. Stefano era dunque un personaggio importante della società bizantina<sup>54</sup>, e l'idea non è soltanto confortata dalla preziosità della reliquia o dalla lunga iscrizione – tipica dei più preziosi manufatti<sup>55</sup> –, ma anche dalle dimensioni stesse dell'avorio. Nella Costantinopoli tra il X e l'XI secolo si verificò una significativa diminuzione dell'afflusso di questo materiale, e tale circostanza ebbe un impatto notevole sia nella qualità materica delle opere sia sulle loro dimensioni sensibilmente più ridotte rispetto a quelle prodotte durante la tarda antichità<sup>56</sup>.

La seconda iscrizione che occupa la parte centrale della tavoletta è un epigramma di quattro versi dodecasillabi distribuito sullo spazio a mo' di croce (si tratta quindi di un esemplare del genere dei carmi figurati)<sup>57</sup> il cui testo recita «E un tempo, al potente signore Costantino Cristo dette la croce per la salvezza, e ora Niceforo imperatore in Dio, avendola, mette in fuga le orde di barbari»<sup>58</sup>. La complessità compositiva dell'opera è manifesta. Reliquia, testo e immagine concentrano nella parte mediana della tavoletta il significato di tutta l'opera. Non a caso è proprio in questa area che si trovano sull'asse centrale del *recto* le raffigurazioni di Cristo e dell'imperatore Costantino, e sul *verso* il nome di Cristo, di Costantino e dell'imperatore Niceforo, mentre santi, angeli e il committente sono relegati ai margini<sup>59</sup>. La precisa identifi-

---

9, ma vedi anche l'*Appendice* a cura di G. Ficcardori dell'articolo FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 310, in cui si propone di collegare la parola a un'icona o a una cappella dedicata alla Madonna, in quanto potrebbe trattarsi di una grafia italicista dell'aggettivo *Boni itineris*, ovvero Madonna del Buon Viaggio.

<sup>51</sup> N. OIKONOMIDES, *Holy war and two ivories, in Peace and War in Byzantium: essays in Honor of George T. Dennis*, S. J. Washington D.C. 1995, p. 85; KLEIN, *Byzanz ... cit.*, p. 128. Inoltre è da sottolineare che «Sharing the relic of the True Cross with other rulers was regarded a prerogative of the Byzantine court and a unique way of making a statement about the nature of the imperial authority whose jurisdiction, at least in theory and in accordance with Byzantine political ideology of a universal sovereignty, was extended beyond the Byzantine borders» (S. MERGIALI-SAHAS, *Byzantine Emperors and Holy Relics. Use, and misuse, of sanctity and authority*, "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", LI, 2001, pp. 41-60, in part. 47). Vedi anche RHOBY, *Byzantinische Epigramme ... cit.*

<sup>52</sup> GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*, p. 210.

<sup>53</sup> J. DARROUZÉS, *Recherches sur les Offikia*, Paris 1970, pp. 314-318.

<sup>54</sup> GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*, p. 18: l'autore ipotizza che lo *skeuophylax* Stephanos possa essere identificato con il figlio di Romano Lecapeno.

<sup>55</sup> CUTLER, *The Hand ... cit.*, p. 646. C'è da domandarsi se anche la funzione dell'oggetto non influisse sulla scelta di apporre iscrizioni o meno: in CUTLER, *The Hand ... cit.*, p. 646 viene fatta un'analisi quantitativa delle epigrafi sugli avori raggruppati da A. Goldschmidt e K. Weitzmann, in cui la stauroteca di Cortona viene considerata alla stregua di una tavoletta eburnea. Eppure le epigrafi non erano appannaggio esclusivo degli oggetti più pregiati, dal momento che le troviamo anche nelle più modeste croci-reliquari pettorali bizantine, come quella del Museo Bénaki di Atene del IX-XI secolo (in PITARAKIS, *Les croix-reliquaires ... cit.*, cat. 16).

<sup>56</sup> Per esempio i dittici consolari tardoantichi erano in media 36x12 cm, mentre nel *corpus* di avori medio bizantini non ce n'è uno di tali dimensioni. Cfr. CUTLER, *The Hand ... cit.*, pp. 53-54.

<sup>57</sup> FLAMINE, *In margine ... cit.*, p. 287.

<sup>58</sup> LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 18.

<sup>59</sup> KLEIN, *Die Elfenbein-Staurothek ... cit.*, pp. 176-177.

cazione dell'imperatore menzionato è l'elemento chiave per rintracciare la cronologia della stauroteca. La serie bizantina contempla tre sovrani con questo nome: il Logoteta (802-811), Niceforo II Foca (963-969) e Niceforo III Botaniate (1078-1081). L'estromissione del primo può giustificarsi non solo per motivi stilistici, ma anche perché il suo regno, segnato dalle tormentate vicende iconoclastiche, fu osteggiato dalla comunità monastica alla quale aveva imposto una gravosa tassa, il *focatico*<sup>60</sup>. Un indizio, invece, a favore di Niceforo II Foca è la



Fig. 13. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2, fol. 152r.

menzione dei barbari, dal momento che questo imperatore (e prima generale) è passato alla storia per le sue vittorie nelle guerre ai confini dell'impero, tra cui la riconquista di Creta – che per circa un secolo e mezzo era stata in mani ai musulmani – e di Aleppo. Niceforo Foca, inoltre, è celebre per la sua devozione e per l'impulso dato al monastero della Grande Lavra al Monte Athos<sup>61</sup>. Che l'imperatore attribuisse una particolare importanza alle reliquie della Vera Croce è attestato da una crisobolla perduta del 964, in cui si riporta la donazione alla Grande Lavra di tre reliquie, tra cui un frammento della vera croce<sup>62</sup>. Non solo, a quanto tramanda il manoscritto Skylitztes di Madrid<sup>63</sup>, nel 965 Niceforo Foca assediò con successo la città di Tarso, in mano ai musulmani, e riportò a Costantinopoli come bottino di guerra delle croci d'oro e pietre preziose, probabilmente delle stauroteche, descritte anche dallo storico Leone Diacono<sup>64</sup>. Significativamente, una pagina del manoscritto madrileno raffigura Niceforo mentre offre alla chiesa di Santa Sofia una croce gemmata (fig. 13)<sup>65</sup>. Infine, l'imperatore è raffigurato insieme alla famiglia imperiale nella *protesi* della Piccionaia di Çavuşin in

<sup>60</sup> G. OSTROGORSKY, *Storia dell'impero bizantino*, München 1963, ed. cons. Torino 1968, p. 170.

<sup>61</sup> OSTROGORSKY, *Storia ... cit.*, pp. 249-260.

<sup>62</sup> Vedi D. PAPACHRYSSANTHOU, *Actes du Prôtaton*, Paris 1975, p. 82.

<sup>63</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2.

<sup>64</sup> J. SKYLITZES, *A Synopsis of Byzantine History, 811-1057*, a cura di J. Wortley, Cambridge 2010, p. 259. Cfr. D.F. SULLIVAN, *Siege warfare, Nikephoros II Phokas, relics and personal piety*, in *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, a cura di D. Sullivan, E. Fisher, S. Papaioannou, Leiden-Boston 2012, pp. 394-409, in part. 396.

<sup>65</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Codex Matritensis gr. Vitr. 26-2, f. 152r.

Cappadocia, la sua regione di nascita. In questo dipinto murale sia Niceforo che suo fratello, il generale Leone Foca il Giovane, reggono con la mano sinistra una croce ciascuno, forse in riferimento alle stauroteche riconquistate<sup>66</sup>. L'eloquente richiamo a Costantino, primo imperatore cristiano che vinse la battaglia di Ponte Milvio grazie all'aiuto della Croce, è palese non solo nella stauroteca di Cortona, ma anche nei dipinti di Çavuşin, nei quali egli è raffigurato insieme a Elena a fianco della croce<sup>67</sup>.

Pertanto, anche se Costantinopoli divenne già nell'alto Medioevo la sede di adoratissime reliquie legate alla Passione di Cristo (si pensi alla *translatio* delle reliquie della Santa Croce da Gerusalemme nel 635)<sup>68</sup>, è lecito supporre che il loro culto si sia intensificato durante il regno di Niceforo II<sup>69</sup>. Forse anche la presenza di Longino – il soldato pentito – nell'avorio cortonese si può spigare con il clima militaresco e di riconquista dei terrori islamici che ispirò, peraltro, un'intera parete del santuario di Cavuşin dedicata a santi militari.

In merito alla figura di Niceforo III Botaniate (1078-1081) egli fu un personaggio oscuro della storia bizantina, il cui regno portò il triste segno delle guerre civili. Usurpò il potere con un colpo di stato e diventò, addirittura, alleato dei Turchi che nel frattempo avevano riconquistato l'Asia Minore<sup>70</sup>. Anthony Cutler considera la possibilità di attribuire l'opera cortonese all'età di Botaniate, sulla base di confronti stilistici con il *Codex Coislinianus 79* (Parigi, Biblioteca Nazionale), ipotizzando un'aggiunta delle iscrizioni sul tergo di un secolo successiva alle figure scolpite nel recto<sup>71</sup>. Tuttavia, come giustamente nota Oikonomides, secondo l'ipotesi di Cutler non sarebbe possibile spiegare il fatto che sul recto sia rappresentato santo Stefano, omonimo del committente menzionato nella dedica del tergo<sup>72</sup>. Oikonomides nota peraltro che i caratteri epigrafici interpretati da Cutler come specifici dell'XI secolo sono riscontrabili anche nel X secolo<sup>73</sup>.

Riguardo al sito a cui fu donato l'avorio, l'«Eueme», è stato proposto da André Guillou che si potesse trattare di una forma popolare del nome Eufemia e quindi andrebbe riferito al Monastero di Santa Eufemia di Olibrio a Costantinopoli. Proposta che Oikonomides rifiuta drasticamente per la presenza di san Giovanni evangelista raffigurato sullo stesso piano di santo Stefano: secondo lo studioso se la presenza di santo Stefano è da collegare al committente, allora è possibile che san Giovanni sia da mettere in relazione con il centro di provenienza<sup>74</sup>.

<sup>66</sup> N. THIERRY, *Le culte de la croix*, "Rivista di Studi Bizantini e Slavi" (Miscellanea Agostino Pertusi), I, 1981, 1, pp. 205-228, in part. 223-228; C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Memoire de Byzance*, Paris 1997, pp. 58-67.

<sup>67</sup> THIERRY, *Le culte ... cit.*, p. 227. Cfr. Klein, *Byzanz ... cit.*, pp. 129-130.

<sup>68</sup> MERGIALI-SAHAS, *Byzantine Emperors... cit.*, p. 43-44.

<sup>69</sup> Cfr. SULLIVAN, *Siege ... cit.*, pp. 405-407.

<sup>70</sup> OSTROGORSKY, *Storia ... cit.*, pp. 316-318.

<sup>71</sup> A. CUTLER, *Inscriptions and Iconography on Some Middle Byzantine Ivories I. The Monuments and their Dating*, in *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio*, a cura di G. Cavallo, G. de Gregorio e M. Maniaci, 2 voll., Spoleto 1991, II, pp. 645-663, in part. 658.

<sup>72</sup> OIKONOMIDES, *Holy war ... cit.*, p. 84. Cfr. LEGGIO, *La stauroteca ... cit.*, p. 20 e CUTLER, *The Hand ... cit.* Per André Guillou non c'è dubbio che si tratti di iscrizioni del X secolo: GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*

<sup>73</sup> GUILLOU, *Deux ivoires ... cit.*

<sup>74</sup> OIKONOMIDES, *Holy war ... cit.*, pp. 80-82.

L'intuizione, senz'altro suggestiva, fa i conti però con il fatto che a Costantinopoli erano presenti non meno di trentacinque chiese e monasteri intitolati a san Giovanni<sup>75</sup>.

### Conclusioni

Si è visto come le due iscrizioni sul tergo della stauroteca dimostrino che l'opera cortonese sia stata commissionata dal monaco Stefano, che volle esprimere la sua gratitudine sia verso il monastero di origine, sia verso l'imperatore che lo investì della prestigiosa carica di *skeuphylax* di Santa Sofia a Costantinopoli, probabilmente nel X secolo durante il regno di Niceforo II.

L'idea che la vittoria in battaglia fosse concessa all'imperatore direttamente da Dio attraverso il simbolo della croce, già implicita nella *Vita Costantini* di Eusebio di Cesarea<sup>76</sup>, è chiaramente espressa dalla successione assiale Gesù-Croce-Costantino e ribadita nel tergo dalla posizione delle iscrizioni, in particolare dal carne figurato a forma di Croce. La presenza di Longino, per di più, potrebbe alludere alle vittorie militari dell'imperatore.

Se l'iconografia e le iscrizioni non lasciano ombra di dubbio sul fatto che quest'opera sia nata per assurgere alla funzione di stauroteca, va rimarcato che essa si presenta come un *hapax* tipologico, essendo l'unico esemplare eburneo di reliquiario della croce conosciuto, in netto contrasto con il gusto dell'oro e la policromia tipici degli altri esemplari bizantini<sup>77</sup>. In questo senso risulta clamoroso il confronto con un'altra opera pressoché contemporanea, conservata nel Museo diocesano di Limburg an-der-Lahn (fig. 8). Le epigrafi del manufatto conservato in Germania, affini a quelle di Cortona<sup>78</sup>, indicano due fasi di esecuzione, una prima relativa alle decorazioni che racchiudono direttamente il legno sacro, da attribuire al periodo tra il 945 e il 959, e una seconda associabile alla custodia, incisa sulla cornice esterna, che indica gli anni compresi tra il 963 e il 985<sup>79</sup>. Dal punto di vista tipologico si tratta di un oggetto in linea con la tradizione bizantina, nella cui concezione interviene indefettibilmente la nozione di visibilità intermittente, fondamentale nella liturgia, garantita dalla forma a cassetta o a sportelli. Prende perciò ancora più forza l'idea di Silvia Leggio che l'avorio di Cortona fosse in origine la parte centrale di un trittico, la cui esecuzione potrebbe essere accostata alla bottega che realizzò il trittico Wehrner di Londra; d'altronde, non mancano stauroteche bizantine a forma di trittico, come quella del Museo Diocesano di Monopoli, anche se, come si è detto, nessuna di queste in avorio<sup>80</sup>. Infine, continua a configurarsi come quella più plausibile l'ipotesi dell'arrivo di quest'opera e della veneranda reliquia che contiene intorno alla metà del XIII secolo, dopo un passaggio a Venezia, nel contesto della missione diplomatica di frate Elia in Oriente.

<sup>75</sup> FLAMINE, *In margine* ... cit., p. 290.

<sup>76</sup> MERGIALI-SAHAS, *Byzantine Emperors* ... cit., 2001, p. 49.

<sup>77</sup> A. GRABAR, *Opere bizantine*, in *Il tesoro di San Marco* ... cit., pp. 15-21, in part. 16 e 18-19.

<sup>78</sup> KLEIN, *Byzanz* ... cit., p. 127.

<sup>79</sup> A. GINNASI, *La stauroteca di Limburg an-der-Lahn: devozione e lusso nel mondo bizantino*, "ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LXII, 1, 2009, pp. 97-130, in part. p. 100.

<sup>80</sup> Lipinsky la ritiene un assemblaggio di parti preesistenti: A. LIPINSKY, *Le stauroteche minori*, "Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina", XXI, 1974, pp. 170-194, in part. 188.