

Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La croce stauroteca del monastero di Santa Chiara nel Museo di Arte Sacra di San Gimignano: proposte iconografiche e stilistiche

*Once belonging to the (suppressed) Monastero di Santa Chiara of San Gimignano, but today conserved in the Museo di Arte Sacra of that city, is a reliquary cross, decorated with silver leaf and embellished with figures of translucent enamel, that was produced in Siena in the last quarter of the Trecento. Although the object offers many aspects to consider, despite numerous lacunae, it has been almost completely ignored in studies of fourteenth-century Sienese metalwork. This essay attempts to provide a deeper understanding of the cross, beginning with its provenance: the convent of Clarissan nuns of San Gimignano, which was the home of such precious works as Coppo di Marcovaldo's Crucifix and Memmo di Filipuccio's Madonna and Child with Saints, both in the Pinacoteca Civica. The Clarissan convent, founded in the 1260s, was in close proximity to friars' convent in San Gimignano, which oversaw the nuns' spiritual care and notably was the residence of Fra Giovanni de' Cauli, the presumed author of the *Meditationes Vitae Christi*, a fundamental text for the development of late medieval iconography. Documentary, iconographic, and stylistic analyses of the cross are followed by a reconstruction of its function and a study of the art historical context of its production.*

Oggetto di questo studio è una croce stauroteca in rame dorato (44 x 22 cm), smalti traslucidi (rosa, giallo, verde a fondo blu) e opachi (rosso) su lamine d'argento, conservata nel Museo di Arte Sacra di San Gimignano e proveniente dal monastero di Santa Chiara¹. Il monastero – ridotto a conservatorio femminile nel 1786 dal Granduca Pietro Leopoldo – fu fondato *extra moenia* nel settimo decennio del XIII secolo per volontà di un cittadino sangimignanese e costituisce una filiazione del monastero damianita di Castelfiorentino, una delle prime comunità femminili francescane della Val d'Elsa. L'importanza che questo convento ebbe, almeno fino al XV secolo, è ben testimoniata da alcune opere superstiti del patrimonio, oggi in gran parte disperso, come il *Crocifisso* (circa 1261) del fiorentino Coppo di Marcovaldo e il dossale con la *Madonna e il Bambino fra otto santi* del secondo decennio del Trecento del senese Memmo di Filippuccio, oggi entrambi conservati nella locale Pinacoteca Civica². La cura spirituale delle clarisse di San Gimignano fu affidata ai frati minori del vicino convento di San Francesco, comunità che la tradizione vuole istituita dallo stesso santo nel primo decennio del XIII secolo. La relazione tra i due ordini appare di particolare interesse, dal momento che un testo di grande rilievo per l'iconografia sacra tardomedievale come le *Meditationes Vitae Christi* dello pseudo Bonaventura fu, se non prodotto proprio in questo contesto, certamente ben conosciuto, come sembrerebbe indicare la scelta di alcune immagini nel programma iconografico della croce stauroteca.

Sebbene si tratti di un oggetto che offre diversi spunti di riflessione, ad oggi non esiste un'analisi specifica di questa croce, pur essendo stata menzionata come

raffronto in alcuni studi sugli smalti senesi trecenteschi³. In questa occasione, si cercherà di fare il punto sulla storia dell'oggetto, le sue peculiarità iconografiche e le sue evidenze materiali e stilistiche.

La croce presenta una struttura di sostegno in rame dorato che rimane visibile nello spessore, fungendo anche da cornice alla decorazione, realizzata in lamine d'argento con placchette in smalto traslucido a fondo blu dalla sottile cornice in smalto opaco rosso. Nel *recto*, si collocano cinque spesse formelle a smalto quadrilobe – quattro a ornare i terminali e una inserita alla metà del braccio verticale inferiore – e una formella a otto lobi posta la centro dell'incrocio dei bracci (fig. 1). Nel *verso*, in corrispondenza di ciascuna formella, si dispongono i ricettacoli per le reliquie con medesima forma, realizzati in rame dorato (fig. 2)⁴. Ogni formella quadriloba è coronata da quattro false pietre in materiale vitreo azzurro montate su castoni a griffe bifacciali in rame dorato, che si alternano a sfere in cristallo di rocca (due sono in vetro fuso) fissate da perni.

L'impianto iconografico vede, nel *recto*: la figura di San Michele arcangelo nella placchetta posta alla terminazione superiore, la Vergine (fig. 3) e il San Giovanni dolenti alle estremità orizzontali, la Maddalena (fig. 4) rappresentata di profilo, nella placchetta mediana del braccio verticale inferiore e, nella sottostante formella terminale, l'immagine di una santa a braccia conserte, posta su una sorta di altare o sarcofago dorato, di fronte alla figura di un papa, riconoscibile dal triregno (fig. 5). La placchetta all'incrocio dei bracci iscrive una *Crocifissione* cui assiste una monaca inginocchiata e orante ai piedi della croce (fig. 6). La decorazione delle lamine dei bracci della croce, ove consistenti sono state le perdite degli smalti originali e le reintegrazioni più o meno recenti, è figurata a smalto e articolata in clipei e formelle oblunghe che racchiudono, rispettivamente, piccole teste profane, frontali e di profilo, e santi (figg. 7-9)⁵. Nel *recto* sopravvivono solo gli smalti del braccio verticale dove si legge, dall'alto: un profilo di giovane volto a destra, Sant'Andrea con l'insegna della croce, una seconda testa maschile di profilo volta a sinistra. Al di sotto della formella con la *Crocifissione* e in stretto dialogo con essa, appare la figura di un frate inginocchiato e in preghiera, mentre uno stemma, forse identificabile come quello della famiglia Torrigiani – ma di cui si sono perse tutte le paste vitree colorate – si inserisce tra la formella con la Maddalena e quella del terminale inferiore. Nel *verso*, anch'esso compromesso dalla caduta degli smalti originali, la decorazione ricalca quella del *recto*: nel segmento verticale superiore infatti si ritrovano due teste femminili di profilo, alternate per direzione ed inframmezzate da una placchetta oblunga con una figura di profeta, barbuto e recante un cartiglio, scarsamente leggibile a causa della caduta dello smalto. Nella parte inferiore del braccio verticale, in corrispondenza

dello stemma nel *recto*, si trova invece la figura di Santa Chiara. Il braccio sinistro conserva la placca originale d'argento smaltato con due volti femminili, uno di tre quarti e l'altro di profilo. In corrispondenza delle formelle smaltate sul *recto*, sul *verso* si trovano i piccoli vani in rame contenenti le reliquie complete dei cartigli pertinenti, illeggibili nella quasi totalità ma che è stato possibile qui riconoscere per via documentaria⁶.

Da quanto rimane dunque, possiamo ipotizzare che l'impianto decorativo dei bracci si articolasse in un'alternanza di teste profane – maschili e femminili, ora frontali, ora di profilo – entro clipei a figure di santi inscritte in cornici oblunghe. Dalla scarsa documentazione sopravvissuta relativa al monastero, non troviamo menzione della croce nei pochi inventari trecenteschi, l'ultimo dei quali risale al 1340 che potrebbe quindi essere considerato una data *post quem*⁷. La prima descrizione dell'oggetto, complice la dispersione del patrimonio documentario, si trova in diversi successivi inventari a partire dal 1517⁸. Da queste notazioni, apprendiamo che la croce fu destinata a un non specificato altare (probabilmente quello maggiore) e che ebbe in origine un piede, anch'esso ornato di smalti, che appare sostituito da un «piede dipinto» nel 1587. Che la croce abbia subito numerosi e precoci rimaneggiamenti sembra inoltre attestato anche dai documenti, dato che già nel 1517 si registrano nell'inventario citato tre smalti «staccati della croce», oggi dispersi⁹.

Nell'Archivio Storico Comunale di San Gimignano ho rinvenuto nel corso delle ricerche un documento inedito di particolare interesse: la «Dichiarazione della consaputa croce» nella quale si elencano le reliquie contenute¹⁰. Sfortunatamente privo di data, il testo descrive sia il contenuto dei ricettacoli della croce sia le iscrizioni che accompagnano le reliquie. Queste – delle quali l'autore del documento dichiara di non poter sempre validare l'autenticità – risultano essere: frammenti di legno della croce, della colonna, della pietra del sepolcro e della veste di Cristo («ex Ligno ... [sic] ubi lacrimabat [...], de columna, de petra sepulcri et de vestimentis Christi») poste nel vano centrale; la reliquia del velo della Madonna, per la quale non si specifica la posizione ma, si immagina, in corrispondenza dell'immagine della Vergine; la reliquia della veste di San Giovanni evangelista e dell'altare ove il santo «audiebat missam» collocate assieme a quella «de tunica Beati Francisci» site probabilmente in corrispondenza del terminale con l'immagine di San Giovanni. Seguono, in tre distinti ricettacoli non specificati: una reliquia di San Lorenzo, reliquie «ab Undecim Milia Virginum» e una relativa a «Sancti Joannis P.P.», da ritenere plausibilmente papa Giovanni I (523-526), che la tradizione vuole di origine senese, il cui cartiglio è l'unico leggibile nella teca del terminale inferiore¹¹. Alla luce dell'individuazione delle reliquie, si evince quindi

che il programma iconografico della croce non risulta del tutto pertinente al corredo delle spoglie, oltre a presentare una serie di elementi di un certo interesse che cercheremo di indagare di seguito.

Un'iconografia di non facile interpretazione si riscontra per esempio nel terminale inferiore, con quella che sembra essere l'immagine dell'apparizione di una santa fanciulla a un papa. L'interpretazione più ovvia sarebbe quella relativa alla Beata Fina, patrona locale alla quale, inferma e in punto di morte, apparve Gregorio Magno, scena che qui però sembrerebbe "rovesciata" e poco convincente, anche a causa dell'assenza dell'aureola al santo pontefice¹². La presenza di una reliquia delle undicimila vergini lascerebbe ipotizzare che la santa possa essere Orsola o una sua sodale. Non vi si riconoscono però gli attributi di Orsola né l'episodio sembra potersi riferire all'incontro della santa a Roma con papa Ciriaco, dal momento che nella scena è ben evidente una sorta di altare dorato su cui si erge la figura femminile. Nella *Legenda Aurea*, sono narrati due episodi in cui due delle vergini appaiono rispettivamente a un abate e a un religioso, chiedendo una degna sistemazione per le proprie spoglie¹³. Sebbene l'ipotesi sia suggestiva, si rileva però che in entrambe le narrazioni manca un riferimento alla figura del papa, che qui invece sembra certa dalla presenza della figura in primo piano con la tiara pontificale. Se non si trattasse di un riferimento alle vergini di Colonia né alla Beata Fina, l'immagine potrebbe riferirsi forse a Santa Rosa da Viterbo, terziaria francescana che, dopo una vita animata dalla povertà e dalle prediche volte alla scomunica dell'imperatore, decise di entrare nell'ordine delle Damianite. Rifiutata da queste, dopo la morte nel 1251, la santa apparve in sogno a papa Alessandro IV chiedendo che il suo corpo venisse traslato nel monastero delle clarisse, cosa che avvenne nel 1258¹⁴. Se così fosse, si tratterebbe di un rara attestazione iconografica della santa fuori dalla regione viterbese ed umbra – anche se molti furono i contatti tra Siena e Viterbo nel XIV secolo – certo difficile oggi da interpretare anche a causa della mancanza di documenti. Al contrario, il culto di Sant'Orsola e delle undicimila vergini fu ampiamente diffuso in Toscana, così come testimonia il numero di reliquiari a esse dedicato diffuso su tutto il territorio¹⁵.

La formella centrale con la *Crocifissione*, da leggere unitariamente con la figura del frate orante posta al di sotto, mostra uno specifico riferimento al contesto monastico delle clarisse e dei minori francescani che occorre contestualizzare storicamente a livello locale.

Il monastero di Santa Chiara fu fondato verso il 1261 per volontà di un esponente di rilievo della società sangimignanese del tempo, Ildebrandino di Angiolello¹⁶. Sorse fuori dalla cerchia di mura ovvero a due tratti di balestra dalla

porta Quercerchio, su un terreno – denominato Sancto Johanne – che il padre del fondatore aveva acquistato circa un decennio prima. Il convento nacque grazie a un accordo tra Ildebrandino e Giacoma, badessa del monastero damianita di Santa Maria della Marca di Castelfiorentino, una delle prime comunità femminili francescane della Toscana, da cui si originò anche il monastero volterrano di Sant’Agnese e che sembra aver avuto un ruolo preminente nella diffusione del francescanesimo femminile in quest’area toscana¹⁷. Il convento delle clarisse sangimignanesi sorse a poca distanza di tempo e spazio da quello minoritico, che la tradizione vuole istituito addirittura dallo stesso San Francesco nel 1211; certamente la comunità maschile francescana era già attiva, *extra moenia*, nel 1246, quando iniziò la costruzione di un ampio complesso conventuale – testimonianza della benevolenza dei sangimignanesi per l’ordine – fuori dalla porta San Giovanni, a circa duecentocinquanta metri dal luogo ove sorgerà quello delle clarisse¹⁸. Il convento francescano, oggi non più esistente come il monastero di Santa Chiara, dovette essere un centro piuttosto importante, non solo per l’istituzione antica e diretta da parte del santo di Assisi ma anche per il prestigio di aver avuto tra i fondatori uno dei primi martiri francescani, Pier Cattani – martirizzato in Marocco nel 1220 – cui fu dedicata una cappella nella chiesa francescana, affrescata dal pittore Azzo e saldata dal Comune nel 1298¹⁹. La storiografia locale celebra tra i frati del convento anche Giovanni de’ Cauli o Caulibus, ritenuto autore di quelle *Meditationes Vitae Christi* – già attribuite in passato a Bonaventura da Bagnoregio – che tanta diffusione ebbero già dagli anni Trenta del XIV secolo e che contribuirono al rinnovamento iconografico delle storie neotestamentarie nel tardo Medioevo²⁰. Sebbene sull’identità dell’autore delle *Meditationes* sia in atto un vivace dibattito²¹, gli studiosi tendono oggi a concordare sulla datazione del testo originale al primo Trecento, sulla sua origine toscana (tra Pisa e San Gimignano) e soprattutto sulla sua funzione: una guida spirituale per le monache all’interno del contesto francescano²². Una delle ipotesi passate riconosceva addirittura nelle *Meditationes* un testo scritto proprio per la badessa delle clarisse sangimignanesi – anche in virtù di alcuni specifici rimandi al territorio, presenti nel testo – ritenendo che l’autore ne potesse essere stato il padre spirituale²³. Non addentrandoci nella complessa questione autoriale delle *Meditationes*, non possiamo tuttavia ignorare che le funzioni spirituali delle clarisse di San Gimignano furono da subito assolve dai frati del primo ordine francescano, così come raccomandato nella bolla del Capitolo di Pisa del 1263, fino alla metà del XV secolo, quando si consumò un asprissimo contenzioso tra i due conventi²⁴. È logico ritenere dunque che le *Meditationes* potessero, quantomeno, essere ben conosciute sia nella comunità maschile che in quella femminile dei francescani

sangimignanesi del secondo Trecento. Come noto, il fine del testo è stimolare una meditazione fondata sulla partecipazione emotiva agli episodi della vita di Cristo e della Vergine, ove quest'ultima assume un ruolo centrale, divenendo un modello – specialmente per le clarisse – di umiltà, carità e povertà. Nei capitoli delle *Meditationes* relativi alla Passione, si incita spesso a “visualizzare” le sofferenze del Cristo come uno spettatore, muovendo quindi l'animo alla compassione e alla compartecipazione emotiva: «Ma fa che tu stei presente con tutta la mente tua a quelle cose che sono fatte e dette contr 'l tuo Signore»; «Attendi diligentemente come fu messo in croce»; «E guarda con gli occhi della mente come alquanti ficcano la Croce in terra»²⁵. Nella narrazione dell'ora del vespro, ad esempio, è descritta la Madonna che, pregando Longino e i soldati giunti al Calvario «ricorse all'arme sue, cioè all'umiltade. E poste le ginocchia a terra e colle braccia incrociate, e col volto pieno di lagrime e colla voce fioca [...]» chiese di non inferire sul corpo del figlio²⁶. La croce stauroteca di Santa Chiara presenta un'iconografia suggestiva al proposito: come abbiamo visto, all'incrocio dei bracci non è posta la consueta figura a fusione del crocefisso ma una formella a smalto con la rappresentazione di una monaca inginocchiata ai piedi della croce; questa immagine dialoga con quella sottostante del frate francescano, anch'esso genuflesso in preghiera, ma collocato al di fuori della scena e dunque su un piano “esterno”. L'assenza di aureola esclude l'identificazione delle due figure con i Santi Francesco e Chiara, la quale è peraltro rappresentata nel *verso* dell'oggetto. La presenza dello stemma, sebbene non siano presenti le stelle attorno alla torre, sembrerebbe ricondurre la committenza alla famiglia Torrigiani ma, in questa occasione, non si è trovata menzione alcuna nei documenti consultati della presenza di un loro membro nel monastero sangimignanese²⁷. Difficile quindi affermare con sicurezza se i due religiosi raffigurati possano essere collegati alla committenza o, piuttosto (come sembra più probabile), possano descrivere la relazione tra primo e secondo ordine francescano, con un riferimento alla *cura monalium* dei minori sulle clarisse e una eventuale rappresentazione visiva dei precetti delle *Meditationes*²⁸.

Un elemento peculiare della croce di Santa Chiara sono le decorazioni a carattere antropomorfo, che sostituiscono nei bracci quelle più consuete a carattere floreale, geometrico o zoomorfo, secondo un'impostazione che ricorda alcune cornici con formelle figurate della della miniatura tardo trecentesca²⁹. Seppur non in maniera diffusa per le croci³⁰, l'utilizzo di fasce a smalto antropomorfe – soprattutto angeli, come già avviene nel sottocoppa del calice di Guccio di Mannaia ad Assisi – con busti di giovani è ben attestato nell'ambito dell'oreficeria senese del primo quarto del XIV secolo, come mostra ad esempio il calice dell'abbazia di San Michele di Siena, ora alla Morgan Library & Museum di New York, ove placchette così

figurate ornano le facce del fusto³¹. Successivamente, in un contesto cronologico assimilabile a quello della nostra croce, non è raro incontrare teste e busti di angeli e santi nell'ornato dei rocchetti del fusto dei calici (il calice di San Segundo firmato da Andrea di Petruccio³², quello di Lione firmato da Bartolomeo di Tommè detto Pizzino³³) mentre meno consueto ci sembra l'utilizzo di teste profane.

Cinque placchette quadrilobe smaltate a carattere profano con ritratti maschili e femminili ornano – assieme ad altre placchette con, rispettivamente, santi e pappagalli – un cofanetto reliquiario conservato in Santa Maria della Scala a Siena della prima metà del Trecento. Si tratta però di un oggetto che ha subito vari rimaneggiamenti e per il quale è da escludere una programmaticità iconografica: queste placchette, infatti, furono quasi sicuramente riutilizzate da un diverso oggetto laico, probabilmente una cintura³⁴. Questa tipologia di decorazione trova infatti diffusione soprattutto nell'oreficeria profana come cinture e fermagli. Esempio ne è, rimanendo in ambito toscano, la cintura in maglia d'argento con placchette a smalto traslucido (manifattura lucchese della metà del XIV secolo) che orna il corpo di Santa Zita nella chiesa di San Frediano a Lucca, dove alle decorazioni di tipo floreale si alternano teste maschili e femminili³⁵.

Anche grazie alla caduta dello smalto, è possibile analizzare agilmente il disegno delle testine della croce di Santa Chiara che, pur con disomogeneo livello qualitativo, sono caratterizzate da volti pieni e colli torniti, occhi allungati sottolineati dagli archi delle sopracciglia e leggeri rigonfiamenti della palpebra inferiore. I nasi sono sempre completi del disegno delle narici e i capelli sono graficamente elaborati in nette ciocche e ciuffi che cadono ora sulla fronte ora sul collo. Non si tratta dunque di un prototipo ripetuto serialmente; ogni volto è, pur sinteticamente, caratterizzato da tratti somatici che aspirano a una certa individualizzazione. Oltre alla presenza di mani diverse, si può ipotizzare che nella bottega ove si realizzò la croce ci si dedicasse anche alla produzione di smalti destinati a uso profano e che si disponesse di una sorta di repertorio iconografico adatto a questo genere. La pluralità di espressioni si riaggancia inoltre alla tradizione di quella grande "scuola" dello smalto senese che fu il Reliquario del Corporale di Ugolino di Vieri, ove il gusto narrativo si esplicita anche nella descrizione della molteplicità di atteggiamenti e stati d'animo dei personaggi che ne affollano le storie.

Stilisticamente, gli smalti si inseriscono ormai all'interno di quel contesto culturale di secondo Trecento che vede gli orafi senesi essere da un lato ancora legati alla tradizione dei maestri della grande stagione degli smalti degli anni Venti – dei quali si ripetono alcune invenzioni e specificità grafiche, come il trattamento delle chiome –, dall'altro protendere ormai a un confronto

costante con i modelli della pittura e della scultura coeve, in un processo che, sviluppatosi a seguito dello sconvolgimento della peste nera, e pur al netto di un certo “ripiegamento” creativo verso un passato glorioso e ancora vivo, riesce a mantenere alto il livello qualitativo della produzione anche allo scorcio del secolo³⁶. Elisabetta Cioni ha ben illustrato tale contesto, attraverso una serie di opere che ci sembra di poter considerare prodotte in un ambito comune a quello della croce di San Gimignano: la croce di Trequanda (già al Cleveland Museum of Art) a smalto *champlevé* e la croce del Bargello a smalti traslucidi – le cui affinità con l'esemplare di Santa Chiara erano già state evinte dalla Taburet-Delahaye –, per le quali la studiosa riferisce una medesima bottega ma mani diverse³⁷. Seppur con la cautela dovuta al cattivo stato di conservazione della croce sangimignanese, ai numerosi interventi subiti e alla disomogeneità qualitativa che vi si riscontra negli smalti, questi hanno indubbiamente dei punti di contatto con quelli del Bargello: non solo per le caratteristiche cromatiche delle placchette – e per alcuni difetti di produzione comuni³⁸ – ma anche dal punto di vista stilistico, come appare dalle figure del *Crocifisso* che presentano affinità nel volto e nella posizione del corpo (fig. 10). Elementi condivisi, malgrado l'inferiorità qualitativa dell'esemplare sangimignanese, connotato da una marcata rigidità, si registrano anche tra le teste profane di profilo e l'angelo del sottocoppa del calice firmato da Bartolomeo di Tommè detto Pizzino (Lione, Musée des Beaux-Arts; fig. 11), già posto in relazione da Cioni con il San Giovanni della croce di Trequanda e che mi pare trovi similitudine anche nel povero della placchetta con San Martino della croce al Bargello³⁹. Come per il calice firmato da Michele di Tomè del Museo Diocesano di Cortona – per il quale Collareta ravvisa apparentamenti con la croce del Bargello⁴⁰ – il modello pittorico cui sembra guardare lo smaltista della croce di San Gimignano sembra essere ancora il tardo Lippo Vanni, sebbene le figure abbiano nella croce delle clarisse una loro monumentalità più avanzata, soprattutto nei pesanti panneggi, che spesso rende le figure quasi compresse all'interno delle cornici. Ad esempio, la santa nel terminale inferiore della croce ricorda quella di Maria nella *Presentazione al Tempio* (fig. 12) che Lippo affrescò nell'eremo di San Leonardo al Lago così come la Sant'Anna che accompagna la Madonna trova similitudini con la Vergine dolente dello smalto sangimignanese; l'apparentamento è evidente non solo per la posizione delle due figure ma anche per quell'allungamento estremo della dita che caratterizza il disegno di tutti i personaggi della croce. Ancora analogie si trovano tra la monaca orante ai piedi della croce nello smalto centrale e la Santa Monica del ciclo di San Leonardo al Lago (fig. 13). Analogie con il repertorio lippesco si incontrano poi nel profilo della Maddalena – lo smalto il cui disegno è indubbiamente il più riuscito per

una composta eleganza – che rammenta quello dell'apostolo nell'Antifonario 126 del Museo dell'Opera di Siena (c. 21v; fig. 14) mentre la silhouette del frate in preghiera con i piedi spinti contro la cornice dello smalto del braccio verticale rammenta il *Cristo nell'orto degli ulivi* dell'Antifonario LXVIII D.7 (c. 165r) della Collegiata di San Gimignano⁴¹.

Tali evidenze ci inducono a datare la croce tra l'ottavo e l'ultimo decennio del secolo e a inserirne la produzione nell'ambito di una bottega senese minore, o di uno smaltista meno talentuoso, affine a quella delle croci del Bargello e Trequanda, vicino alla scuola di Lippo Vanni.

- 1 Desidero ringraziare per la loro generosità: Susan Scott del Museo di Arte Sacra di San Gimignano per aver agevolato questa ricerca; Donal Cooper per gli utili scambi avvenuti in merito a un suo studio in corso, che coinvolge questa e altre opere provenienti dal monastero delle clarisse di San Gimignano; Simona Pozzi per il materiale che mi ha gentilmente fornito e per avermi dato accesso alla lettura della sua tesi di laurea.
- 2 Sul monastero di Santa Chiara: L. Pecori, *Storia della Terra di San Gimignano*, edizione anastatica dell'originale del 1853, San Gimignano, 2006, pp. 431-433; L. Chellini, *San Gimignano e dintorni*, Modena, 1921, pp. 133-137; L. Maroi, *Cenni storici e notizie d'arte sul Conservatorio di S. Chiara in San Gimignano*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», XXII, 62-63, 194, pp. 1-19. Sulle opere citate: A. Spannocchi, *Tre croci duecentesche a San Gimignano*, in *La terra dei musei. Paesaggio arte storia del territorio senese*, Firenze, 2006, pp. 329-335; I. Albizzi, *Memmo di Filippuccio*, in *La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici e i loro restauri*, a cura di A. Bagnoli, Siena, 2009, pp. 431-435.
- 3 La provenienza della croce è documentata nel registro del passaggio dei beni dal conservatorio di Santa Chiara al locale Museo di Arte Sacra nel gennaio del 1916 e dal successivo inventario dei beni incamerati dalla Collegiata del 1927 (Archivio Storico della Collegiata di San Gimignano, *Inventario dei Paramenti e oggetti sacri consegnati al Museo dell'Opera dal Regio Conservatorio di San Gimignano* e *Inventario degli oggetti, arredi ecc in consegna alla Collegiata redatti da Leone Chellini*). La croce viene brevemente ricordata dal Toesca in una nota a proposito delle attestazioni di oreficeria a smalto senese del XIV secolo (P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 898, nota 125) e compare nel corredo iconografico, come genericamente trecentesco, dell'articolo B. Bini, *Lo sviluppo delle tecniche orafe. Lo smalto traslucido senese*, in «Antichità viva», III, 2, 1964, p. 64, fig.13; successivamente Elisabeth Taburet-Delahaye (in *L'art gothique siennois. Enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, a cura di G. Chelazzi Dini, M.C. Léonelli, J. Duffard, Firenze, 1983, p. 290) la menziona per compararne gli smalti con quelli del calice firmato «Antonio Celi» – in realtà Antonio di Cecco di Guglielmo, come puntualizzerà successivamente Cioni (*Scheda F3*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Siena 2010, a cura di M. Seidel et al., Milano, 2010, pp. 434-435) – del Tesoro della cattedrale di Lione, esposto alla mostra avignonese del 1983, collocandola a fine Trecento, mentre nell'inventario di Roberto Bartolini (Archivio della Collegiata, *Inventario dei beni di interesse storico e artistico di pertinenza del Comune di San Gimignano*, 1988, p. 22) viene definita opera di orafa senese della prima metà del XIV secolo. Infine, gli esiti del restauro cui fu sottoposta la croce tra il 1984 e il 1987 presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze

sono stati pubblicati in G. Burgalassi, L. Dolcini, *Il restauro degli smalti, la soluzione di un caso*, in «OPD Restauro», I, 2, 1987, pp. 107-110. Successivamente l'oggetto è stato incluso tra i casi studio della tesi di laurea di Simona Pozzi, *Per l'oreficeria senese fra la seconda metà del Trecento e il primo Quattrocento. Repertorio tipologico, tecniche costruttive e restauro*, relatrice Elisabetta Cioni, Università di Siena, a.a. 2007-2008, che la inserisce nel sesto-settimo decennio del Trecento.

- 4 Il ricettacolo del terminale destro è stato ricostruito in occasione del restauro conclusosi nel 1987; contestualmente, grazie al rinvenimento di segni distintivi e corrispondenti incisi sul retro delle placchette e sulla struttura portante della croce, è stato possibile ricollocare nella originaria posizione una lamina montata incongruamente in precedenti operazioni, ovvero quella con testine, attualmente nel braccio orizzontale decedendo del verso, che si trovava nel braccio inferiore verso sotto il ricettacolo centrale. Ciò indica come l'oggetto sia stato in passato oggetto di diverse manomissioni per lo più deturpanti, al probabile fine di consolidarne la struttura. Si veda, *Scheda di restauro n. inv. GR8747 datata 6 marzo 1987*, a cura di G. Burgalassi, S. Naldini, Firenze, Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure.
- 5 Da una foto Anderson del 1932 (negativo n. 31541, Archivio Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio Siena e Grosseto) si evince che successivamente a quella data è andata perduta la placchetta con due testine a smalto che ornava il segmento destro del braccio orizzontale del verso (si veda Pozzi, *Per l'oreficeria senese*, cit., scheda 3.2, nota 24; la placchetta risulta ancora presente nella foto pubblicata da Bini nel 1964 (Bini, *Lo sviluppo*, cit., foto n. 13) mentre già al tempo del restauro a cura dell'Opificio delle Pietre Dure quella risultava sostituita con l'attuale lamina in argento.
- 6 Solo nella formella al vertice inferiore si legge nel cartiglio: «S. Giovanni P.P.» Nel corso del citato restauro condotto presso i laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure furono estratti e fotografati anche i frammenti di pergamena con le indicazioni delle reliquie ma la loro forma frammentaria non ne permette la lettura.
- 7 I tre inventari si conservano presso l'Archivio di Stato di Firenze e datano 1316, 1325, 1340. Cfr. Pozzi, *Per l'oreficeria senese*, cit., p.n.n.; P.S. Gaddoni, *Inventaria Clarissarium*, in «Archivum Franciscanum Historicum», IX, 1916, pp. 294-305. Copia dell'inventario del 1317 si trova anche nel *Libro di consegne di sagrestia* contenuto nel manoscritto 358 del citato archivio sangimignanese.
- 8 Archivio Storico Comunale di San Gimignano (ASCSG), Fondo Santa Chiara, 358, *Libro di consegne di sagrestia*, cc. 1v, 3v, 10r, 25r.
- 9 *Ivi*, c. 1v.
- 10 ASCSG, Fondo Santa Chiara, 8, *Registro di Indulgenze e autentiche di Reliquie e Beni Pontifici*, foglio sciolto, senza data, recante *Dichiarazione della consaputa croce*.
- 11 C. Rendina, *I papi. Storia e segreti*, Roma, 1983, pp. 134-136; T. Sardella, *Giovanni I santo in Enciclopedia dei Papi Treccani*, Roma, 2000, consultato nell'edizione digitale all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-giovanni-i_%28Enciclopedia-dei-Papi%29/> (5 maggio 2020).
- 12 G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze, 1952, pp. 370-373.
- 13 *Legenda aurea di Iacopo da Varazze*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, 1995, pp. 866-867.
- 14 Kaftal, *Iconography*, cit., pp. 910-911. Rosa fu ufficialmente canonizzata solo nel XV secolo, sebbene il suo culto si sia diffuso localmente fin dalla morte e il convento ove fu traslata

- fu intitolato a Santa Rosa dalla metà del Trecento. S. Valtieri, G. Bentivoglio, *Viterbo nel Rinascimento*, Roma, 2012, pp. 201-209. L'episodio dell'apparizione al papa è descritto nel perduto ciclo di affreschi dedicato alla santa che Benozzo Gozzoli realizzò presso la chiesa delle clarisse a Viterbo nel 1453, oggi noto da una serie di modesti disegni seicenteschi e da due fogli originali del Gozzoli. Si veda: D.C. Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven-London, 1996, pp. 71-79; F. Papi, *Il ciclo di Santa Rosa a Viterbo*, in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma, maestro in Umbria*, catalogo della mostra, Montefalco 2002, a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Milano, 2002, pp. 219-229; D.C. Ahl, *Benozzo Gozzoli's Santa Rosa da Viterbo Cycle: The Decorum of Sainly Narrative*, in *Decorum in Italian Renaissance Narrative Art*, a cura di F. Ames-Lewis, A. Bednarek, London, 1991, pp. 61-69.
- 15 Si veda il busto reliquiario di Sant'Orsola di Mariano d'Agnolo Romanelli nel Museo Civico di San Gimignano. A. Galli, *Scheda E19* (sul culto delle Undicimila Vergini e i busti reliquiario di Santa Maria Novella, cfr. *idem*, *Schede E20, E21*, pp. 400-402), in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., p. 398. Sant'Orsola godette di un culto specifico a Pisa (V. Camelliti, *Devozione e conservazione. Culto dei santi e identità civica a Pisa*, in *Municipalia. I Comuni, storia della tutela, I. Patrimonio artistico e identità cittadina*, a cura di D. La Monica, F. Rizzoli, Pisa, 2012, pp. 39-59), città con la quale il convento sangimignanese ebbe dei contatti, come testimonia il lascito di cento fiorini d'oro da parte di un cittadino pisano registrato nel 1399 dalla badessa suor Bartola di Bandino. ASCSG, Fondo Santa Chiara, 1, *Universale delle scritture*, cc. 27v, 28r.
 - 16 S. Mori, *Alle origini del Monastero di Santa Chiara di San Gimignano* in *Gli ordini mendicanti in Val d'Elsa*, atti del convegno, Colle Val d'Elsa 1996, Castelfiorentino, 1999, pp. 205-209.
 - 17 L'accordo prevedeva che un gruppo di monache del monastero di Castelfiorentino, tra cui la nipote del benefattore, fossero trasferite in quello nascente di San Gimignano. Successivamente, i rapporti tra Ildebrandino e la badessa di Castelfiorentino degenerarono per motivi sconosciuti, tanto che per dirimere la questione ci si rivolse alla cancelleria papale. Pur non conoscendo i motivi del dissidio, sappiamo che il monastero delle clarisse si svilupperà comunque a San Gimignano, tanto che ci sono disposizioni testamentarie in favore di quest'ultimo nel 1262. G. Lemmi, *Il Monastero di Santa Maria della Marca di Castelfiorentino dalle origini alla soppressione napoleonica*, in «Miscellanea Storica della Val d'Elsa», XCVI, 1-2 (255-256), 1990, pp. 7-80.
 - 18 Già negli Statuti del 1255, il convento franscescano risulta sovvenzionato dal Comune. I. Gagliardi, *Nanni di Gualtieri da San Gimignano gesuato*, in *San Gimignano contributi per una nuova storia*, a cura di V. Bartoloni, G. Borghini, A. Mennucci, San Gimignano, 2003, p. 152. Sulle vicende insediative del convento francescano di San Gimignano: R. Razzi, *Le chiese dei frati minori di San Gimignano*, Poggibonsi, 2009.
 - 19 Si tratta dello stesso pittore che stava al tempo lavorando nel Palazzo Comunale. Razzi, *Le chiese*, cit., p. 30.
 - 20 Gagliardi, *Nanni di Gualtieri*, cit., p. 154.
 - 21 Per un riepilogo della discussione si veda: S. McNamer, *The debate on the origins of the "Meditationes Vitae Christi": recent arguments and prospects for future research*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 111, 2018, pp. 65-112. In un altro saggio la stessa McNamer ha proposto come autrice una monaca clarissa pisana (S. McNamer, *The Author of the Italian Meditationes on the Life of Christ*, in *New Directions in Medieval Manuscript Studies and Reading Practices: Essays in Honor of Derek Pearsall*, a cura di K. Kerby-Fulton, J.J. Thompson, S. Baechle, Notre Dame, Ind., 2014, pp. 119-137); secondo Falvay invece l'autore potrebbe essere

- Jacobo o Giacomo da San Gimignano, leader degli spirituali toscani, costretto a fuggire e rifugiatosi in Sicilia e poi in Africa attorno 1317 per intercessione di Federico II d'Aragona (D. Falvey, P. Toth, *L'autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 108, 2015, pp. 403-430). Il legame tra il convento sangimignanese e l'autore presunto delle *Meditationes* Giovanni de' Cauli si deve a quanto riferito da diversi annalisti francescani, sulla scorta di quanto riportato nel 1385 da Bartolomeo da Pisa. Gagliardi, *Nanni di Gualtieri*, cit., pp. 154-155.
- 22 Su questo tema: H. Flora, *'The Devout Belief of the Imagination': The Paris 'Meditationes Vitae Christi' and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, 2009.
 - 23 La badessa sarebbe identificata con Giovanna di Ugucchinello Cattani, citata nell'inventario dei beni del monastero del 1317. Si veda Gagliardi, *Nanni di Gualtieri*, cit., p. 157, con bibliografia. Sull'identificazione del territorio di San Gimignano, cfr. H. Flora, *A Book for Poverty's Daughters: Gender and Devotion in Paris Bibliothèque Nationale Ital. 115*, in *Varieties of Devotion in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di S.C. Karant-Nunn, Turnhout, 2003, pp. 61-88; si veda in particolare p. 65, sul rapporto tra il manoscritto delle *Meditationes* di Parigi oggetto dello studio e il ciclo neotestamentario della Collegiata di San Gimignano; si veda anche M. Arosio, *Giovanni de' Cauli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2001, vol. 55, con bibliografia, consultato nell'edizione digitale all'indirizzo <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-cauli_%28Dizionario-Biografico%29> (25 maggio 2020). Sul manoscritto parigino si rimanda anche all'introduzione di I. Ragusa, R. Green, *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the 14th century, Paris Bibliothèque Nationale, Ms. ital. 115*, Princeton, 1977, pp. 21-36.
 - 24 Lemmi, *Il monastero*, cit., p. 16. Nel 1460 si aprì un drammatico contenzioso tra il primo e il secondo ordine dei francescani a San Gimignano, ove le monache rivolsero pesanti accuse ai frati. La questione si andava a intrecciare con istanze superiori, come quella di aprire la città «all'Osservanza non solo francescana» (Gagliardi, *Nanni di Gualtieri*, cit., p. 158). Nel 1466 furono mandate delle monache da Firenze per riformare il monastero e successivamente, nel 1500, le clarisse furono spostate all'interno delle mura cittadine in un nuovo convento. L'antico monastero fu prima occupato da alcuni francescani sangimignanesi, poi ceduto ai padri della regolare obbedienza di San Francesco da Cremona, destinato all'alloggio delle truppe di passaggio dal Comune e infine distrutto nel 1553. Nel 1785 il monastero delle clarisse fu convertito in conservatorio femminile con *motu proprio* del granduca Pietro Leopoldo. Nel XV secolo i frati conventuali furono sostituiti con i Minori Osservanti per volere del Comune e nel 1553 il convento fu raso al suolo a causa della costruzione del nuovo bastione della Porta San Giovanni (Maroi, *Cenni storici*, cit., pp. 5-9).
 - 25 Brani in traduzione da *Le Meditazioni sulla vita di Cristo* in *Mistici del Duecento e del Trecento*, a cura di A. Levasti, Milano-Roma, 1953, pp. 458-460.
 - 26 *Ivi*, p. 462. La narrazione prosegue con l'arrivo di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo che si uniscono alla donne inginocchiandosi sotto alla croce. Sulla elaborazione della figura della *mater dolorosa* nelle *Meditationes*: S. Sticca, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medioevo*, Binghamton, N.Y., 2000, pp. 160-161.
 - 27 La caduta dello smalto non permette di conoscere i colori dello stemma. Dallo stemmario conservato nella Biblioteca Comunale di San Gimignano (Manoscritto 106) non risulta alcuna famiglia sangimignanese con tale blasone (sebbene esistesse una famiglia Torri, attestata già nel XIII secolo, vedi L. Pecori, *Storia*, cit., p. 81); si ritiene quindi che possa trattarsi della famiglia Torrigiani, originaria di Lamporecchio e poi inurbatasi a Firenze,

ma del cui patronato rimane traccia in diverse pievi e cappelle del contado della Val d'Elsa: a Vico d'Elsa, Casole, Castelfiorentino (cfr. Pozzi, *Per l'oreficeria senese*, cit., e *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*, Firenze, 1989, pp. 197-212). Nel 1914, Maroi descrive anche uno scomparso, «reliquiario bizantino con borchie d'ottone, figurine di smalto ai lati ed in cima lo stemma della famiglia Torigiani», tra i beni del conservatorio di Santa Chiara nel 1914 (Maroi, *Cenni*, cit., p. 16).

- 28 Significative appaiono anche le reliquie contenute nell'oggetto relative alla Passione e alla Madonna – il legno della croce, la colonna, le vesti di Cristo e il velo di Maria – in quanto si collegano al tema francescano del corpo spogliato e rivestito, simbolo di umiltà, povertà e carità e dunque di Francesco *alter Christus*. Nelle *Meditationes* la Madonna veste del proprio velo Gesù nudo appena nato e copre la sua nudità prima che egli salga sulla croce. Sul significato delle vesti del Cristo per le Clarisse attraverso le *Meditationes*: H. Flora, *Fashioning the Passion: The Poor Clares and the Clothing of Christ*, in «Art History», 40, 3, 2017, pp. 464-495.
- 29 Si veda la Pentecoste nell'iniziale S (Detroit Institute of Arts, inv. n. 37.133) attribuita a Matteo Torelli, ove una cornice ornata a formelle mistilinee iscrive teste di giovanetti rivolti verso la rappresentazione dell'iniziale. Cfr. *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art 1994-1995, a cura di L.B. Kanter, B.D. Boehm, C.B. Strehlke, New York, 1994, p. 289.
- 30 Un esemplare di primo Trecento si ravvisa nella croce della Cattedrale di Sarzana, ove i bracci sono ornati da ovali contenenti figure angeliche. D. Devoti, *Reliquiari medievali dal Tesoro della cattedrale di Sarzana*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo*, a cura di A.M. Calderoni Masetti, Bordighera, 1999, pp. 65-80. Si veda anche E. Cioni, *Scultura e Smalto nell'Oreficeria Senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1998, pp. 86-150.
- 31 Cioni, *Scultura*, cit., pp. 406-415, figg. 64-67. Un altro esempio, attribuito a una manifattura fiorentina, è il calice del Bargello proveniente da Vellano (A. Collareta, *Scheda 28, Calice*, in *Oreficeria sacra italiana*, a cura di M. Collareta, A. Capitanio, Firenze, 1990, pp. 106-111).
- 32 Andrea di Petruccio, Calice e patena di San Secundo, Museo Capitolare di Avila, si veda: M. Tomasi, S. Riccioni, *Calice e patena*, in *Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, a cura di M.M. Donato, «Opera Nomina Historiae», 5-6, 2011-2012, pp. 146-152.
- 33 L'orafo senese Bartolomeo di Tommé di ser Giannino detto Pizzino fu attivo a Siena tra il 1367 e il 1404. Vedi Cioni, *Scheda F2*, in *Le arti*, cit., p. 432.
- 34 G. Cantelli, *Cofanetto*, in *L'Oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra, Siena 1996-1997, a cura di L. Bellosi, Milano, 1996, scheda 11, p. 126. M.-M. Gauthier, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, cat. 165.
- 35 A. Capitanio, *Cintura nuziale*, in *Oreficeria sacra a Lucca dal XII al XV secolo*, a cura di C. Baracchini, Firenze, 1993, cat. 26, pp. 219-221. Altri esempi di analoga tipologia decorativa si riscontrano in un paio di cinture pubblicate da I. Fingerlin (*Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, München-Berlin, 1978, cat. 335 e 66): la prima, conservata al Metropolitan Museum of Art di New York, viene avvicinata dalla studiosa a un ambito lombardo della fine del Trecento; la seconda appartiene alla collezione del Museum of Art di Cleveland e presenta una decorazione piuttosto complessa in cui appaiono figure fantastiche antropomorfe ma anche piccole medagliette con volti femminili. Si veda anche la coppia di fermagli del Castello del Buonconsiglio di Trento con teste profane (Toscana, fine XIV secolo), D. Floris, *Scheda 11*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra, Trento 2002, a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica, Trento, 2002, p. 432.

- 36 E. Cioni, *Appunti per una storia dell'oreficeria a Siena nella seconda metà del Trecento. La croce del Cleveland Museum of Art*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno, Parma, 2007, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, 2008, pp. 522-538.
- 37 Ivi; Taburet-Delahaye, *L'art gothique*, cit., pp. 290-291.
- 38 Pozzi, *Per l'oreficeria senese*, cit., scheda 3.2, p.n.n.
- 39 Cioni, *Appunti*, cit., figg. 19-20. Al di sotto del nodo, il fusto è ornato su ciascuna faccia da teste di sante assimilabili alle teste profane dei bracci della croce di Santa Chiara. Taburet-Delahaye (*L'art gothique*, cit., pp. 290-291) assimilava alla croce del Bargello anche il calice della cattedrale di Lione firmato Antonio di Cecco di Guglielmo (e non Antonio Celi come erroneamente letto in precedenza, si veda M. Tomasi, S. Riccioni, *Calice*, cit., pp. 219-214). Cfr. Cioni, *Scheda F3*, in *Le arti a Siena*, cit., pp. 434-435.
- 40 M. Collareta, *Croce reliquario*, in *Oreficeria sacra*, cit., pp. 68-76. Sul calice di Cortona: Cioni, *Scheda F1*, in *Le arti a Siena*, cit., pp. 428-431. Tomasi, Riccioni, *Calice*, cit., pp. 136-140.
- 41 Tav. LXXIX e fig. 283 in *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di A. Labriola, C. De Benedictis, G. Freuler, Milano, 2002.



Fig. 1: *Croce stauroteca, recto*, ultimo quarto del XIV secolo. San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto di Donata Devoti.



Fig. 2: Croce stauroteca, verso. San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto di Donata Devoti.



Fig. 3: *Croce stauroteca*, dettaglio con Vergine dolente.
San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto dell'Autore.



Fig. 4: *Croce stauroteca*, dettaglio con Maddalena. San Gimignano, Museo di Arte Sacra.
Foto dell'Autore.



Fig. 5: *Croce stauroteca*, dettaglio con figura di santa. San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto dell'Autore.



Fig. 6: *Croce stauroteca*, dettaglio con *Crocifissione* e frate in preghiera.
San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto dell'Autore.



Fig. 7: *Croce stauroteca*, dettaglio del braccio verticale superiore, *recto*.
San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto dell'Autore.



Fig. 8: *Croce stauroteca*, dettaglio del braccio orizzontale destro, verso.
San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto dell'Autore.



Fig. 9: *Croce reliquiario*, dettaglio con *Crocifissione*, ultimo quarto del XIV secolo.

Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Foto: *Oreficeria sacra italiana*, a cura di M. Collareta, A. Capitano, Firenze, 1990, p. 72.



Fig. 10: *Croce stauroteca*, dettaglio del braccio superiore verticale, verso.
San Gimignano, Museo di Arte Sacra. Foto dell'Autore.



Fig. 11: Calice firmato Bartolomeo di Tommè di Ser Giannino detto Pizzino, ottavo decennio del XIV secolo. Lione, Musée des Beaux Arts.
Foto: *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le Arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra, Siena 2010, a cura di M. Seidel *et al.*, Milano, 2010, p. 433.



Fig. 12: Lippo Vanni, *Presentazione della Vergine al Tempio*, dettaglio, settimo decennio del XIV secolo. Monteriggioni, Santa Colomba, Eremo di San Leonardo al Lago.
Foto: E. Carli, *Lippo Vanni a San Leonardo a Lago*, Firenze, 1969, tav. 11.



Fig. 13: Lippo Vanni, *Santa Monica*, dettaglio, settimo decennio del XIV secolo.
Monteriggioni, Santa Colomba, Eremo di San Leonardo al Lago.
Foto: E. Carli, *Lippo Vanni a San Leonardo a Lago*, Firenze, 1969, tav. 55.



Fig. 14: Lippo Vanni, *Cristo e gli apostoli*, Antifonario 126, 1340-1342.

Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Foto: *La miniatura senese 1270-1420*, a cura di A. Labriola, C. De Benedictis, G. Freuler, Milano, 2002, tav. LXXIX.