

14. Maestro di San Pietro in Villore
(attivo in Toscana meridionale
nell'ultimo quarto del XII secolo)
Croce dipinta
ultimo quarto del XII secolo

Scheda storico-artistica

Questa antichissima Croce dipinta, quasi una reliquia della pittura senese delle origini, ci è giunta in uno stato di conservazione assai grave e con ampie lacune, che l'attuale restauro, realizzato nell'ambito di *Restituzioni*, ha cercato di risarcire, per quanto possibile.

Il dipinto si conserva nel Museo Diocesano di Pienza, ma proviene da una chiesa che reca il titolo di San Pietro in Villore (storpiatura vernacolare di San Pietro in Vincoli) e sorge appena al di fuori di San Giovanni d'Asso: un borgo medioevale posto al limitare delle Crete senesi, verso la Val d'Orcia. Attestata fin dal 714, in qualità di canonica sottoposta alla giurisdizione della pieve di San Pietro in Pava, la chiesa ci appare nelle forme di una costruzione romanica del XII secolo, con paramento murario a filaretto di arenaria e alberese, risarcita nella zona superiore e nel campanile a vela da un rifacimento in laterizio, verosimilmente trecentesco. La facciata a capanna, non priva di decorazioni, presenta un portale affiancato da quattro arcate

cieche, e doveva essere completata da un porticato. L'interno è costituito da una sola e spoglia navata, suddivisa in due campate voltate a crociera, e chiusa da un'abside. Al di sotto del presbiterio si estende una cripta suddivisa da colonne in tre navatelle, che si ritiene coeva al resto dell'edificio e dalla quale i lavori della nuova chiesa dovettero prendere avvio, forse dopo che il conte Paltonieri di Forteguerra, signore di San Giovanni d'Asso, si era sottomesso al Comune di Siena nel 1151 (TIGLER 2006, pp. 326-328; nonché NOTARI 1907; MORETTI, STOPANI 1981, pp. 89-90 e *ad indicem*; *La chiesa di S. Pietro in Villore* 1981).

Meritava muovere dall'architettura della chiesa, perché la Croce ne rappresenta una perfetta appendice: si può supporre – pur senza definitiva certezza – che possa avere fatto parte dell'arredo originario e sia stata eseguita nell'ultimo quarto del XII secolo, a conclusione dei lavori di edificazione dell'edificio attuale. Nel giugno del 1862 Francesco BROGI (1862-1865, ed. 1897, p. 527 e nota 4) la vedeva nella cripta o «antica confessione», datandola al

tecnica/materiali
tempera e oro su tavola di quercia

dimensioni
177 × 116,5 × 12 cm
(dimensioni massime, compreso lo spessore del nimbo di restauro)

iscrizioni
sul braccio della croce soprastante il nimbo di Cristo: «[IESV]S NASARENVS / REX IVDEORV[M]»

provenienza
San Giovanni d'Asso, Montalcino (Siena), chiesa di San Pietro in Villore

collocazione
Pienza (Siena), Museo Diocesano di Palazzo Borgia

scheda storico-artistica
Gabriele Fattorini

relazione di restauro
Lisa Venerosi Pesciolini, Ciro Castelli

relazione tecnico-scientifica
Gianluca Poldi, Maria Letizia Amadori, Valentina Raspugli

restauro

Lisa Venerosi Pesciolini, Anna Teresa Monti, Ciro Castelli, Letizia Tamberi

con la direzione di Laura Martini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto, Arezzo)

indagini

Gianluca Poldi (CAV - Centro Arti Visive, Università degli Studi di Bergamo, coordinatore scientifico), Maria Letizia Amadori e Valentina Raspugli (DISPeA Dipartimento Scienze Pure e Applicate, Università degli Studi di Urbino), con la collaborazione di Mara Camaiti (CNR-IGG - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Geoscienze e Georisorse e Teobaldo Pasquali di Firenze) e Teobaldo Pasquali

documentazione fotografica professionale
Claudio Giusti (Firenze)

XIII secolo e rimarcandone il pessimo stato di conservazione («tavola che può dirsi intieramente perduta per le innumerevoli scrostature»). In quella sede il dipinto era stato già descritto da Ettore Romagnoli (1805-1825, cc. 174-175), che visitò San Pietro in Villore tra il 21 e il 22 aprile 1813 e, quanto al «sotterraneo», scrisse: «ivi, assai maltrattato dal tempo, si vede un Crocefisso, pittura spaventevole e d'una rarissima antichità, e degno d'un gabinetto».

Oltre a questo passo del Romagnoli, è pure sfuggito agli studi che la Croce comparve alla grande mostra dell'antica arte senese del 1904, come opera del XIII secolo esposta dai fratelli Pannilini di San Giovanni d'Asso (*Mostra* 1904, p. 301 n. 2502). Sul retro resta ancora l'etichetta apposta in tale occasione, che reca il riferimento alla provenienza («fratelli pannilini / s[an] giovanni d'asso») e il numero di catalogo («2502»), oltre a un paio di sigilli in ceralacca con lo stemma Pannilini (inquartato, nel primo e nel quarto alla stella a sei punte, nel secondo e nel terzo al monte di sei cime); questa famiglia

senese, nel corso del Cinquecento, aveva infatti acquistato il castello di San Giovanni d'Asso e alcune proprietà, sulle quali fondò nel 1591 un priorato, che comprendeva il patronato sulla pieve di San Giovanni Battista e sulla chiesa di San Pietro in Villore, conservato ancora gli inizi del Novecento (M. BROGI, in BROGI, LORENZONI 2010, pp. 12-13 nota 21, con bibliografia). Dalla nostra chiesa proviene peraltro un trittico del ducesco Ugolino di Nerio, che oggi si conserva nella donazione Contini Bonacossi alla Galleria degli Uffizi a Firenze (SANTI 2005; Ragionieri, in *La collezione Contini-Bonacossi* 2018, pp. 60-61).

Dopo un breve accenno di Raimond van Marle (1923, p. 218 nota 1), sarebbe stato Federico Mason Perkins (1926, p. 7) a puntare l'attenzione sul dipinto, riconoscendolo come «uno dei cimeli più preziosi della vecchia pittura senese» e sottolineando la profonda somiglianza con la Croce, altrettanto malridotta, dell'abbazia di Sant'Antimo in Val di Starcia (oggi nel Museo di Montalcino, fig. 4; BAGNOLI 1998, pp. 150-151),



Dopo il restauro



San Giovanni d'Asso, Montalcino (Siena), chiesa di San Pietro in Villore

dalla quale era rimasto affascinato poco tempo prima (PERKINS 1925, pp. 51-52, 54; segnalo che, pure per questa, si ha una testimonianza di Romagnoli [1793-1831, p. 166], dovendola identificare nel «crocefisso in tavola sul fare di quello di Giunta Pisano», che il 18 maggio 1818, egli vide nella sagrestia dell'abbazia). Agli occhi di Perkins (1926, p. 8) le due opere appartenevano «almeno ad una stessa epoca, come pure ad una stessa scuola artistica», ovvero a una produzione «quasi certamente» senese dell'ultimo quarto del XII secolo.

Di lì a poco, in un volume che resta una pietra miliare della storiografia quanto a tali argomenti, Evelyn Sandberg-Valalà (1929, pp. 629-632) ipotizzò, con cautela, che la

Croce di San Pietro in Villore e quella di Sant'Antimo potessero spettare alla medesima mano, e ne affermò la dipendenza da quel filone di pittura umbra che trova la sua opera più celebre nella Croce di 'Alberto Sotio' del duomo di Spoleto, datata 1187. La Croce quindi comparve nel fondamentale repertorio di Edward B. Garrison (1949, p. 191, n. 491), come lavoro di un maestro senese della seconda metà del XII secolo. Ecco perché negli anni seguenti, presentando la tavola a seguito di un restauro, Enzo Carli (1955, pp. 11-13, n. 1) ebbe a definirla come «la più antica pittura senese?», con un legittimo punto interrogativo: non si può infatti affermare con certezza che la Croce di San Pietro in Villore sia più



Maestro di San Pietro in Villore, Croce dipinta, ultimo quarto del XII secolo. Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra

antica di quella di Sant'Antimo, e che l'autore di entrambe fosse davvero il più antico tra i pittori senesi (come si tende di norma a dire) e non un maestro giunto nella Toscana meridionale dall'area spoletina. A distanza di oltre mezzo secolo questi dubbi non sono stati sciolti; frattanto la Croce, dopo essere stata depositata per qualche decennio nella Pinacoteca Nazionale di Siena (TORRITI 1990, p. 9, con bibliografia), è stata destinata al Museo Diocesano di Pienza (MARTINI 1998b, pp. 23, 25).

La Croce rientra nella categoria dei «Crucifixes with Crucifixion figures in the side fields» (GARRISON 1949). Al centro è l'immagine del Cristo vivo e *triumphans*; al di sopra dello spesso nimbo (in parte rein-

tegrato durante il restauro) si legge il *titulus crucis* di colore bianco in campo rosso: «[IESVS]S NASARENVS / REX IVDEORV[M]». Nella cimasa due angeli volanti a mezza figura sorreggono l'immagine clipeata del Redentore a mezzo busto, che benedice con la destra e tiene un libro dalla ricca coperta d'oro con la sinistra, in una raffigurazione simbolica dell'Ascensione (SANDBERG-VAVALÀ 1929, p. 631; GARRISON 1949, p. 191, n. 491; CARLI 1955, p. 11). Giovani angeli a mezza figura compaiono anche alle estremità dei bracci trasversali, mentre nei tabelloni, due per parte, sono quattro figure stanti. La donna dipinta in luogo d'onore, velata e abbigliata di bianco, alza le mani a sostenere un calice, nel



Prima del restauro

quale raccoglie il sangue proveniente dalla minuscola ferita del costato di Cristo (e come si usava fare con le reliquie più venerate, la coppa non è tenuta con le mani nude, ma con un panno prezioso). Si tratta di un'iconografia consona, più che alla Vergine, all'allegoria dell'Ecclesia, che buona fortuna ebbe nei secoli dopo il Mille e qui comparirebbe tuttavia da sola, senza essere accompagnata, di contro e come di consueto, dalla figura della Sinagoga (ricordo per tutti la *Deposizione* di Benedetto Antelami del 1178 nella Cattedrale di Parma, rimandando per un caso piemontese e la copiosa bibliografia a COMINO 2009). Questa rarità iconografica –

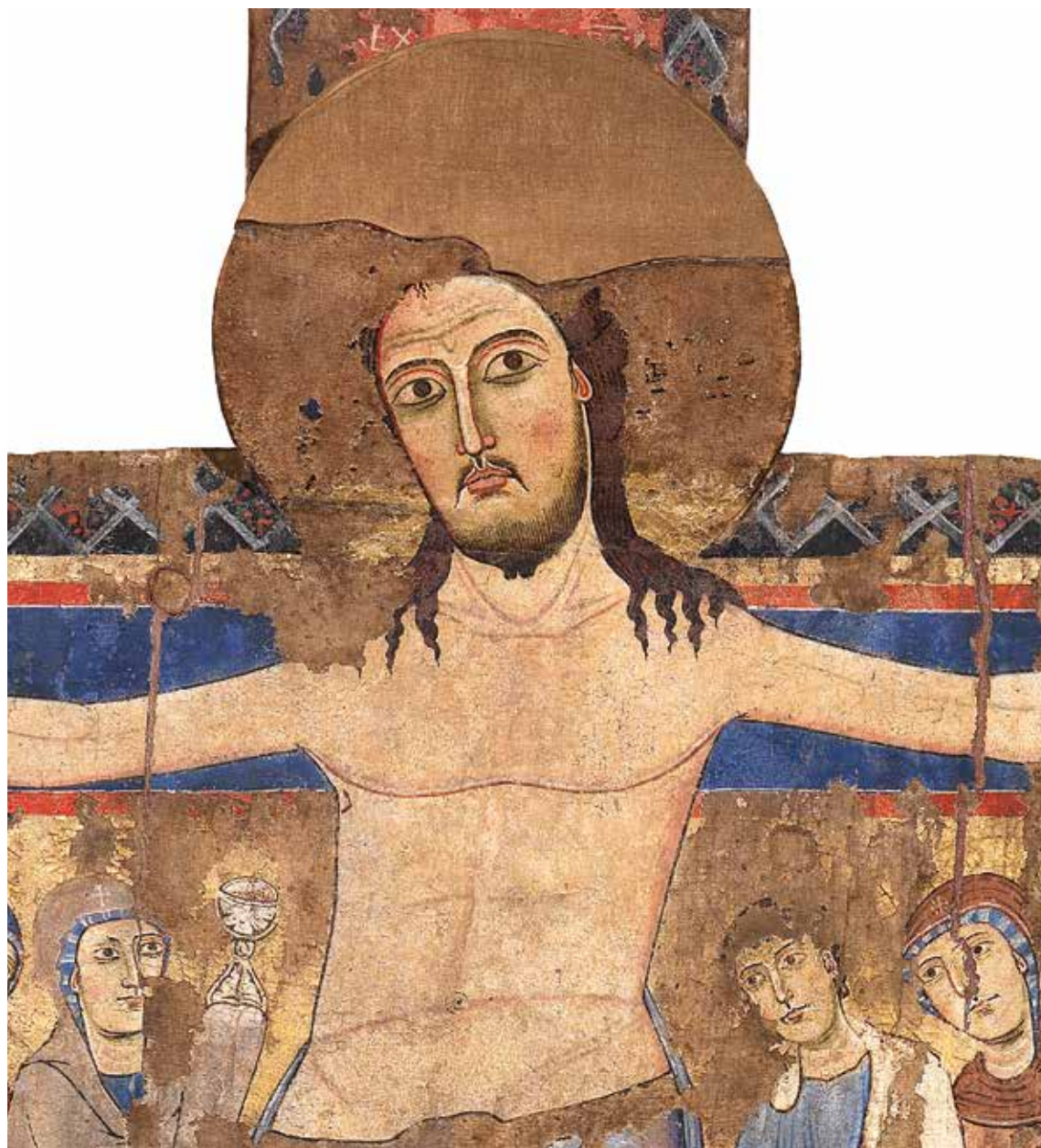
con la variante del sangue raccolto non nel calice, ma in un'ampolla – compare anche nella più tarda Croce di scuola umbra detta di Porziano (dal luogo di provenienza), che oggi si staglia al centro della Basilica inferiore di Assisi, e stava in precedenza nel Museo del Tesoro (LUNGHY 2015), come ricordato da Sandberg-Vavalà (1929, pp. 625, 629-632), che pensava per entrambe alla derivazione da un modello comune (immaginando magari una miniatura d'oltralpe, in cui l'allegoria dell'Ecclesia fosse già mutata in questi termini). Nella Croce di Porziano, fortunatamente, le quattro figure dei tabelloni sono corredate di iscrizioni, che

identificano la donna che raccoglie il sangue con Maria di Giacomo (detta anche Maria di Cleofa), la donna alle sue spalle con Maria Maddalena e i personaggi dall'altro lato con Giovanni evangelista e la Vergine Maria (SCARPELLINI, in *Il Tesoro* 1980, pp. 33-34, n. 1). Nel nostro caso dovrebbero esserci dunque gli stessi personaggi (tutti vergati, tra l'altro, di una croce sulla fronte): a destra è certamente Giovanni evangelista e la donna dietro di lui, in virtù del mantello rosso, deve essere la Maddalena; di contro il manto azzurro compete alla Vergine Maria, quindi la figura davanti a lei, che raccoglie il sangue, sarà necessariamente Maria di Giacomo. D'altronde quest'ultima compare già con l'attributo di un'ampolla, allusiva alla raccolta del sangue di Cristo, nell'estremità destra del braccio della più antica Croce dell'abbazia di Rosano, nei dintorni di Firenze (MONCIATTI 2007, p. 50). Da qui si potrà muovere in futuro per approfondire i nessi tra il culto delle reliquie del sangue di Cristo, il tema eucaristico, l'iconografia dell'Ecclesia e questo tipo di croci.

Ben poco rimane delle rigide gambe frontali del Cristo, concluse in basso dai bidimensionali piedi divaricati, che poggiano su di piedistallo (ben distinto dal fondo azzurro dei bracci della Croce), cui il pittore ha dato la forma di un esagono con i lati di dimensioni irregolari, invece della più consueta forma quadrata (come nella citata Croce di Porziano). Al di sotto del piede sinistro pare di riconoscere la silhouette di un supplice inginocchiato, ma la consunzione è tale che non si può essere certi che si tratti di un donatore; più realisticamente si può pensare al lacerto di una scena assai più popolata e che, come in tanti altri casi, poteva trovarsi nella base della Croce. Quest'ultima termina con un supporto che non era dipinto, e reca quelli che sembrano essere tre grandi fori per cavicchi, nei quali doveva essere incastrato un ulteriore suppedaneo. Difficile dire dove potesse poggiare un simi-

le piedistallo: Giotto, in tre celebri episodi del ciclo francescano affrescato intorno al 1290 nella Basilica Superiore di Assisi, ha testimoniato che le croci potevano innalzarsi su di un tramezzo (come nel *Presepe di Greccio*), su di una trave (come nella *Verifica delle stimmate*), o su di un altare (come nel *Miracolo del crocifisso*). L'ultima di queste soluzioni è parsa come la più adatta per un edificio di ridotte dimensioni come San Pietro in Villore (SCHIMDT 2003, p. 536).

Tra la nostra Croce e quella di Sant'Antimo vi sono corrispondenze strettissime nell'assetto della cimasa, nella scelta di disporre dolenti a figure intere nei tabelloni (che nella Croce di Sant'Antimo sono solo due, e stanno nel campo delimitato dalle cornici, mentre nel nostro caso quelli laterali debordano sulle cornici stesse), nelle fisionomie delle figure, nell'utilizzo di uno stile particolarmente grafico (assai evidente nei fili della barba di Cristo, nei drappeggi delle vesti e del bellissimo perizoma) e di cromie chiare e vivaci, che talvolta cercano di accompagnare con il chiaroscuro i volumi degli abiti delle figure. Le due opere condividono inoltre la medesima tecnica di costruzione, pur utilizzando legni diversi: quella di Sant'Antimo è in pioppo, mentre la nostra – che si credeva di castagno – si è rivelata in realtà di quercia (CASTELLI 2012, p. 67, da aggiornare con quanto emerso dalle indagini effettuate in occasione del restauro). Tutto induce dunque a credere che devono spettare a un medesimo pittore, o al limite maestranza, che ho scelto di battezzare Maestro di San Pietro in Villore e che, in Toscana meridionale, lavorò verosimilmente per committenze assai diverse: la grande abbazia benedettina di Sant'Antimo e una canonica del clero secolare come San Pietro in Villore; edifici che distano una quindicina di miglia l'uno dall'altro, e con il secondo che non mancò di subire qualche influsso dal primo (TIGLER 2008, p. 14). Nel carattere del pittore convivono i colori acce-



Dopo il restauro, particolare

si che piacevano agli umbri fin dal tramonto del XII secolo (si pensi, oltre che alla tavola di 'Alberto Sotio', alla 'croce azzurra' del Museo Diocesano di Spoleto) e il modello di *Christus triumphans* che Miklòs Boskovits (1993, pp. 19-30) – pensando innanzitutto alla Croce dell'abbazia di Rosano, ma anche a quella di San Frediano a Pisa (dove i tabelloni non accolgono le figure intere di dolenti, ma una serie di scene), alle nostre due tavole e a quella n. 850-1900 del Victoria and Albert Museum di Lon-

dra – metteva in relazione con il fenomeno del «Rinascimento del secolo XII» e datava entro la prima metà del secolo. Egli proponeva, infatti, di collocare la Croce di Rosano intorno al 1129 (anno della consacrazione della chiesa sotto il patronato dei conti Guidi) e di riconoscervi un paradigmatico esempio di diffusione della cultura artistica romana, inaugurando un tema approfondito più di recente da Alessio Monciatti (2007; ancora più alta è la cronologia suggerita da QUINTAVALLE, 2012, pp. 107-

110). Nonostante il riferimento a tale modello, mi pare che alle opere del Maestro di San Pietro in Villore convenga ancora una datazione ben entro la seconda metà del secolo, perché il nesso iconografico che corre tra la nostra Croce e quella di Porziano (ormai duecentesca, ma dipendente dalla cultura di quella di 'Alberto Sotio'), ne conferma i legami con la pittura spoletina di *fin de siècle*. A ciò si aggiunga che, come detto, per la costruzione dell'attuale chiesa di San Pietro in Villore (possibile destinazione ori-

ginaria della Croce) potrebbe funzionare come termine *post quem* il 1151, e la commissione di un'opera come la Croce di Sant'Antimo si colloca bene alla chiusura del laborioso cantiere che dette alla chiesa dell'abbazia l'aspetto definitivo e si prolungò entro la seconda metà del XII secolo, come dimostra la presenza del Maestro di Cabestany, autore di un celebre capitello con *Daniele nella fossa dei leoni* che si data in tempi non lontani dal 1163 (BURRINI 2008, con bibliografia; nonché, per Sant'Antimo: *Nuove ricerche su Sant'Antimo* 2008, con particolare riferimento a TIGLER 2008).

Intorno all'ultimo quarto del XII secolo, il cordiale linguaggio del Maestro di San Pietro in Villore appare dunque come un sintomatico antecedente per la Croce n. 597 della Pinacoteca Nazionale di Siena, per il Maestro di Tressa (che avrebbe operato in terra senese intorno al 1215), e per quella pittura che nel pieno Duecento Margarito d'Arezzo avrebbe disseminato tra Arezzo e la Val di Chiana. Insieme con l'anonimo pittore che dipinse la lunetta della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio a Siena, ora conservata nel Museo della Sovrana Contrada dell'Istrice (F. BISOGNI, in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1981, pp. 16-19, n. 2), il Maestro di San Pietro in Villore si erge dunque a lontano progenitore della scuola senese, sia che fosse autoctono o provenisse dall'area spoletina.

Bibliografia

ROMAGNOLI 1805-1825, cc. 174-175; BROGI 1862-1865, ed. 1897, p. 527 e nota 4; *Mostra* 1904, p. 301, n. 2502; NOTARI 1907, p. 6; VAN MARLE 1923, p. 218 nota 1; PERKINS 1926; SANDBERG-VAVALÀ 1929, pp. 629-632; GARRISON 1949, p. 191, n. 491; CARLI 1955, pp. 11-13, n. 1; BISOGNI, in *Mostra di opere d'arte restaurate* 1981, p. 19; TORRITI 1990, p. 9 (con bibliografia); BOSKOVITS 1993, pp. 19, 807; BAGNOLI 1998, pp. 150-151; MARTINI 1998b, pp. 23, 25; SCHIMDT 2003, pp. 532, 533, 536; TIGLER 2006, p. 328; CASTELLI 2012, p. 67.



1. Insieme del retro prima del restauro

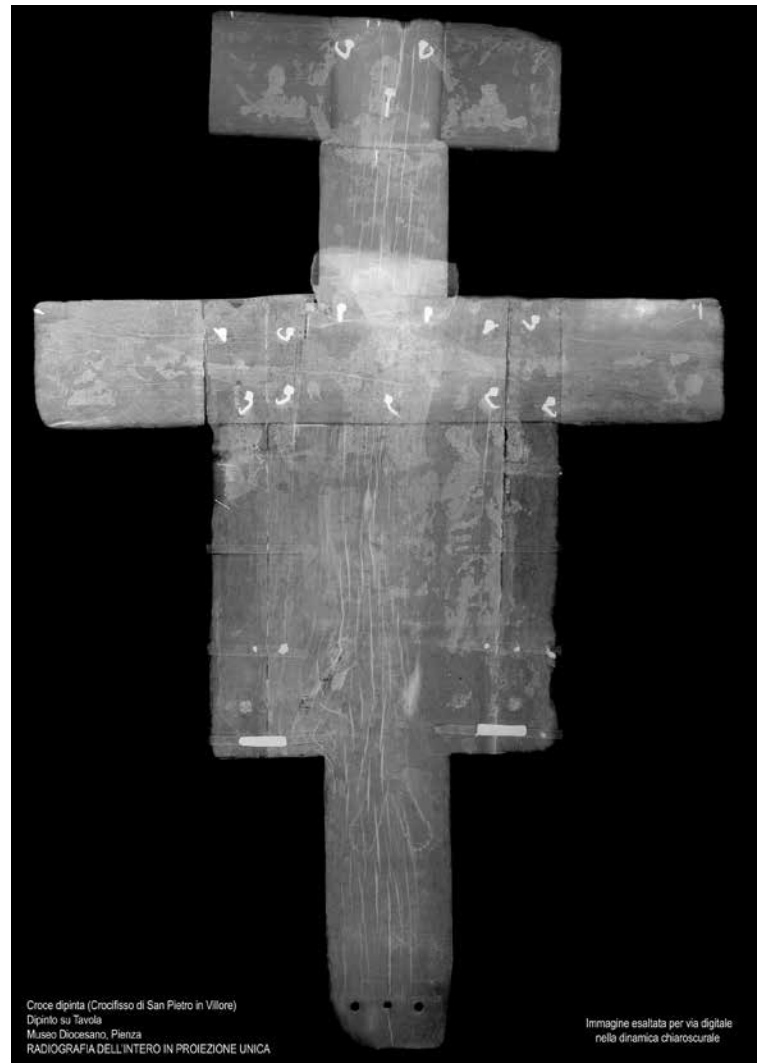
Relazione di restauro

La linea di pensiero che ha guidato il nostro intervento si è basata sulla considerazione che questa Croce costituisce un documento storico unico della cultura artistica umbro-spoletina del XII secolo. Come attesta nei suoi scritti Laura Martini, essa rappresenta infatti una delle prime testimonianze della pittura presente nel territorio senese, insieme alla Croce dipinta di Sant'Antimo, oggi nel Museo civico e d'arte sacra di Montalcino.

Il restauro è stato un momento importante per lo studio dei materiali costitutivi e della tecnica di realizzazione della Croce e, di conseguenza, le scelte operative dell'intervento si sono indirizzate alla cura delle parti

degradate al fine di creare le premesse per la conservazione dell'opera nel tempo, in modo da consentire a essa di presentare in maniera leggibile i contenuti che l'artista e la storia le hanno consegnato.

L'aspetto lacunoso e frammentario della Croce è certamente dovuto alle condizioni conservative a cui è stata sottoposta nel corso del tempo, ma anche ad alcuni 'difetti' riscontrati nella scelta dei materiali e nelle modalità di esecuzione dell'opera. La Croce dipinta misura 176,5 x 17,5 cm e si compone di cinque elementi di legno di quercia dello spessore di 5 cm e dell'aureola in legno di pioppo a forma di spicchio di arancio. Il ritto centrale, elemento portante della costruzione, è costituito da un'asse alta 176,6



2. Immagine radiografica dell'insieme

cm e larga 43,3 cm, ai cui fianchi sono riportati due listelli – larghi ciascuno 8,5 cm – grazie ai quali la dimensione del corpo raggiunge la misura complessiva di 60 cm. Questi listelli sono collegati al corpo a facce piane e il loro ancoraggio è affidato a quattro perni di legno di quercia, inseriti nello spessore di ciascun lato e incollati. Il braccio è composto di una sola asse di circa 118 x 21 cm, posta in senso ortogonale al ritto, e unita a esso, dal retro, con un incastro a mezzo legno. Il collegamento è ottenuto con colla e con l'inserimento di sette perni di quercia del diametro di 2 cm, passanti lo spessore complessivo del supporto; i dieci chiodi inseriti dal retro e ripiegati sotto la preparazione sono serviti a costituire un ulte-

riore rinforzo. Al vertice della Croce, un altro elemento ligneo lungo 60 cm e alto 21,8 cm, disposto con la venatura orizzontale, si unisce sul fronte del ritto con un incastro a coda di rondine (figg. 1-2).

La faccia interna del supporto destinata alla pittura è stata preparata incollando delle fascette di pergamena a cavallo delle committiture o delle fessurazioni presenti, al fine di neutralizzare o, comunque, di attutire, le sollecitazioni proprie del legno.

Per ottenere una superficie planare e liscia su cui creare la raffigurazione pittorica, l'artista ha steso una mestica a diretto contatto con il legno e, prima che asciugasse, vi ha adagiato la tela di incamottatura, costituita da tre pezzi di tela a trama di diverso titolo fatte aderire al piano,



3. Particolare che evidenzia l'accostamento tra due pezze di tela di trama differente

rigirate e incollate lungo lo spessore anch'esso destinato alla pittura (figg. 3-5). A sua volta, la tela è stata preparata con due strati di gesso-colla costituito da solfato di calcio opportunamente levigato e lisciato su cui, con uno stilo d'argento, sono state incise le linee che delimitano i campi destinati alla doratura.

Lo studio scientifico dei materiali pittorici – dettagliatamente descritto nella relazione tecnico-scientifica di Letizia Amadori e Gianluca Poldi – ha rilevato l'utilizzo di una tecnica pittorica molto libera, arricchita da velature con lacche e colori di contrasto che rendono vivide di cangianze, le articolate volute dei panneggi degli angeli e le trasparenze del perizoma del Cristo (fig. 6). Il motivo a moduli geometrici, decorato da stilizzati elementi floreali disposto lungo il perimetro, costituisce la cornice della raffigurazione pittorica che si estendeva anche allo spessore della Croce stessa.

Stato di conservazione

Trattandosi di legno di quercia nostrale, alcune delle problematiche conservative che si riscontrano sono tipiche della scelta di questa essenza, mentre, meno naturali, sono il degrado biologico e l'attacco da tarli, in considerazione del fatto che la quercia è un legno di lunga durata. Il massiccio attacco di insetti xilofagi perduratosi nel tempo ha provocato la perdita di molto materiale: il nucleo dei nodi, in particolare nella sezione inferiore sinistra del tabellone centrale, in larga parte si è sgretolato creando un'ampia cavità; la forte disgregazione del legno, che si estende sul retro per tutta la larghezza dei listelli aggiunti alla tavola principale, ha causato l'interruzione della continuità lineare del perimetro, anche a danno degli strati pittorici; in particolare sono andati perduti la metà superiore dell'aureola, le fiancate del corpo centrale, le estremità



4. Dettaglio che documenta la presenza della mestica al di sotto della tela

del braccio della Croce, i profili della cimasa (fig 1). Le tensioni che si sono sviluppate nel tempo, in corrispondenza dei perni e intorno al grosso nodo che coinvolge una porzione di circa 20 cm² nella parte inferiore del ritto della Croce, hanno contribuito a innescare il degrado e quindi la perdita degli strati pittorici. Osservando la raffigurazione grafica dell'altissima concentrazione dei fori di sfarfallamento che offende la superficie pittorica si deduce la dislocazione delle zone di pittura maggiormente lacunose (fig. 7).

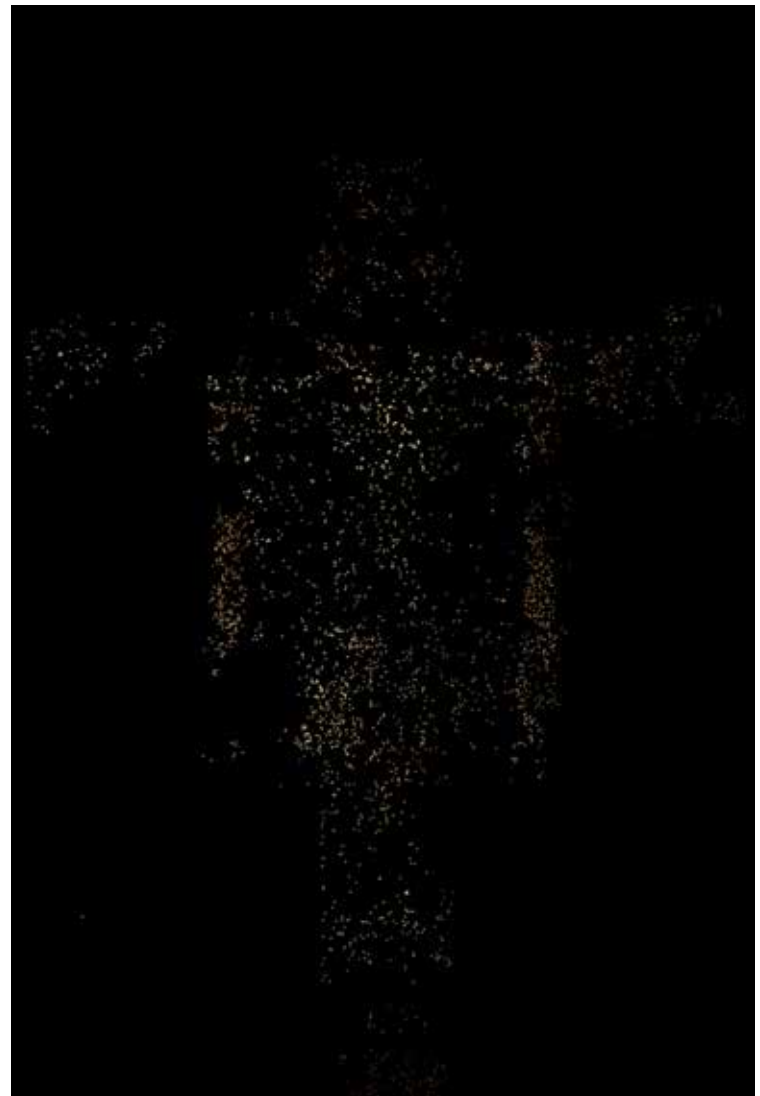
Le profonde fessurazioni ai lati delle spalle del Cristo che scendono lungo il corpo scaturiscono dal naturale ritiro del legno che, nel tratto dell'incastro, dove la venatura del braccio in senso orizzontale si incrocia con quella in senso verticale del ritto, non è stato assecondato nel suo movimento dalla resistenza del vincolo dei perni di collegamento

dell'incastro stesso. In particolare, la fenditura che interessa il braccio sinistro della Croce e che prosegue, con un percorso deviato, lungo il fianco della Croce stessa, ha causato la lacerazione della tela di incamottatura e quindi della pittura sovrastante, che si è perciò scomposta e deformata distanziandosi di 4 cm (fig. 8).

In corrispondenza delle fessurazioni passanti, l'andamento della superficie pittorica è caratterizzato da una bombatura; la superficie convessa corrisponde alla deformazione delle fascette di pergamena originariamente incollate nelle zone interessate da maggiori sollecitazioni (fig. 9). Alle lacune causate dal degrado del legno e dal conseguente indebolimento dell'adesione degli strati pittorici alla tela di incamottatura (fig. 10) si aggiungono quelle causate dalla delaminazione della pellicola pittorica; questo fenomeno ha interessato in particolare gli incarnati del



5. Grafico che descrive la dislocazione delle diverse pezze di tela di incamottatura



7. Grafico che descrive l'esatta dislocazione dei fori di sfarfallamento degli insetti xilofagi



6. Particolare della veste dell'angelo dipinto all'estremità del braccio sinistro

corpo del Cristo e delle figure dei dolenti, che risultano perciò interrotti dall'evidenza dello strato di preparazione a gesso-colla.

Un'ulteriore alterazione della pittura è data dalla trasformazione cromatica di alcune delle campiture a base di bianco di piombo, come la veste della Madonna e il manto della figura femminile che sorregge il calice.

I precedenti restauri (risultano documentati quello del 1955 e quello degli anni Ottanta) sono intervenuti nel tentativo di arrestare il degrado e di consolidare il legno e gli strati pittorici e, nel corso di queste operazioni, diversi frammenti della pittura originale si sono spostati e sovrapposti ad altri.

I trattamenti con colle e cera-resina avevano generalmente snaturato l'aspetto dell'opera mistificando la percezione della testura propria dei diversi materiali costitutivi e alterando l'istanza estetica della Croce.

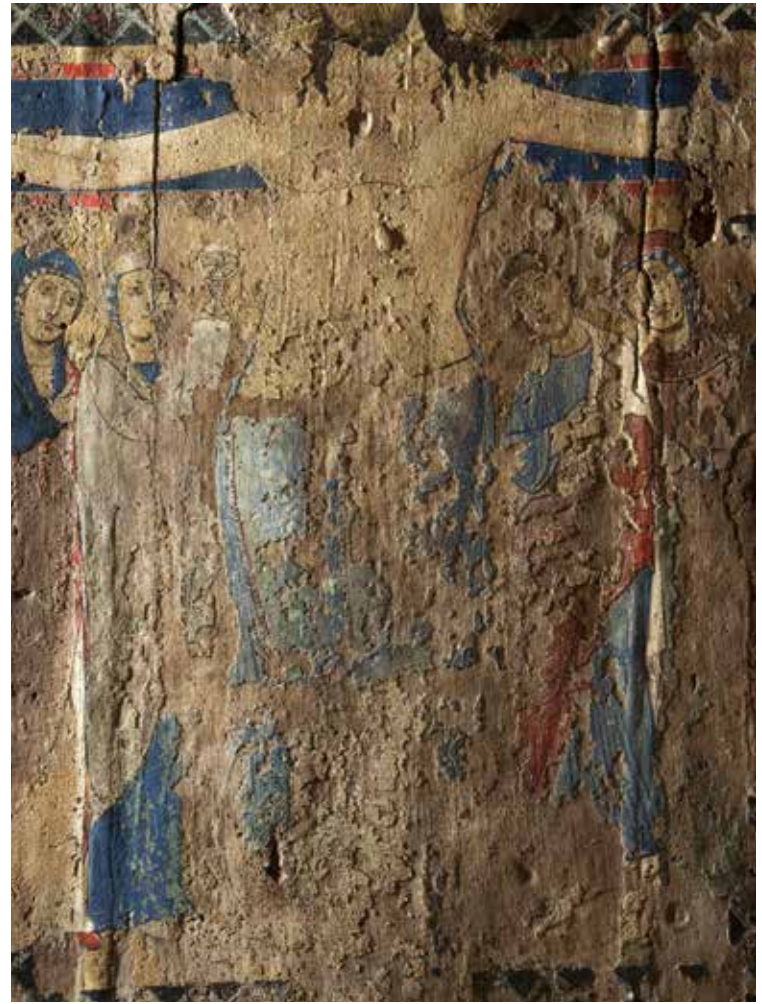
Intervento di restauro

L'intervento odierno da noi proposto, ha voluto recuperare la potenziale unità originaria della Croce, sia risolvendo i problemi di instabilità e degrado riscontrati sul supporto e sugli strati pittorici, sia riducendo gli elementi di disturbo che compromettevano la lettura del testo pittorico.

Il modo di procedere adottato nelle scelte operative è stato rigoroso e filologico, nel rispetto del testo pittorico



8. Particolare della fessurazione in corrispondenza del braccio sinistro della Croce che coinvolge il volto della figura femminile identificata con la Maddalena



9. Foto a luce radente prima del restauro con l'evidenza della deformazione delle fascette di pergamena poste a cavallo delle committiture

arrivato a noi. Infatti, il restauro del supporto si è impegnato nella conservazione dello *status quo*, limitandosi a un intervento che arrestasse la prosecuzione del degrado e restituisse ordine e compostezza all'insieme. Le integrazioni del legno hanno interessato principalmente i bordi perimetrali, in quanto profondamente degradati e fragili e, in previsione della movimentazione per l'esposizione in mostra, più facilmente sottoposti a sollecitazioni meccaniche. Il metodo operativo adottato ha previsto l'utilizzo della balsa, legno quasi inerte che, per la sua plasticità, è in grado di modellarsi su irregolarità e deformazioni del legno eroso e disgregato, evitando qualsiasi intervento di rettifica e di manomissione dell'originale, permettendo inoltre la rimozione dell'integrazione di

restauro senza danno per i profili originali. La balsa è stata scelta come materiale anche per chiudere e proteggere dagli agenti esterni le cavità più profonde delle fessurazioni, che si snodano sul retro del supporto, e le lacune del legno che interrompevano la superficie dipinta. Gli stessi criteri hanno improntato la ricostruzione della porzione di aureola mancante. Questa lacuna mortificava profondamente la Croce conferendole l'aspetto di un frammento. È stato possibile risalire alle dimensioni della parte mancante attraverso lo studio della circonferenza suggerita dalla porzione conservata, che ha indicato la forma di un cerchio regolare. Anche in questo caso, per salvaguardare e costituire un piano di appoggio utile per l'ancoraggio della nuova porzione di aureola pre-



10. Particolare a luce radente che evidenzia alcuni sollevamenti degli strati pittorici

cedentemente modellata in legno di pioppo, le irregolarità della linea di frattura del legno originale sono state riempite con legno di balsa. Infine, per favorire un naturale avvicinamento delle larghe fessurazione all'incrocio del braccio, è stato ricavato uno spazio intorno ai perni,

che ha consentito la riduzione della tensione e la possibilità di scorrimento del legno. Anche gli spazi creati intorno ai perni sono stati chiusi con la balsa per ottenere un incollaggio elastico. Le integrazioni lignee sono state mascherate sul fronte e sullo spessore –



11. Particolare durante la pulitura

dove filologicamente possibile – con pezze di tela opportunamente trattate e intonate cromaticamente.

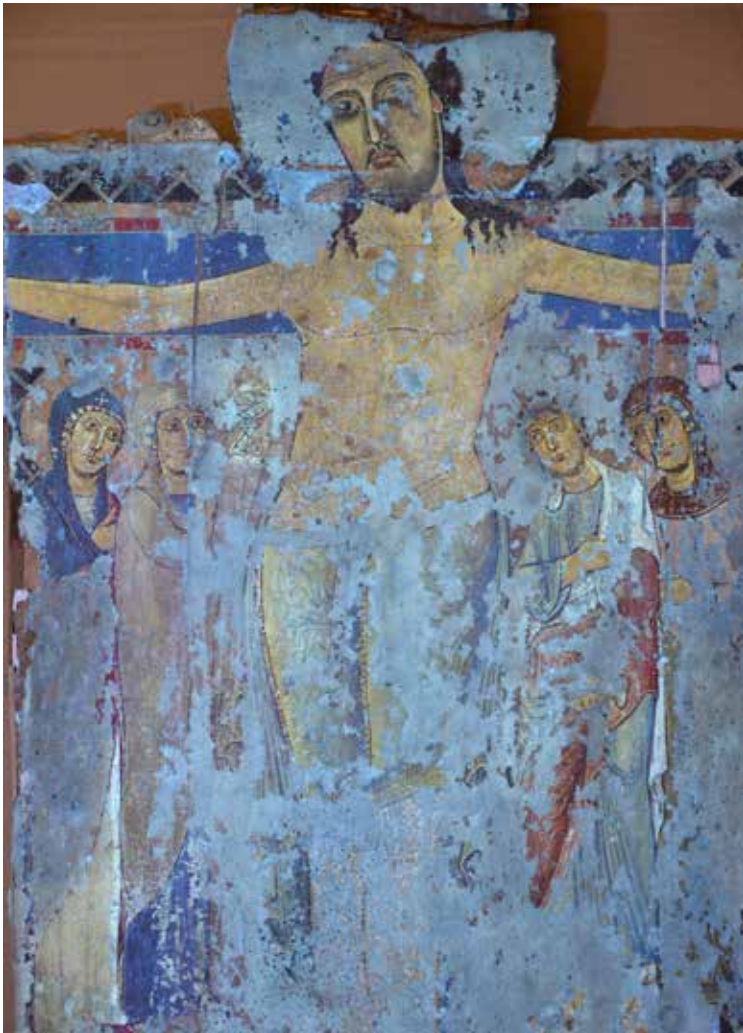
Le fascette di pergamena distaccate che deformavano la planarità della superficie sono state ricollegate al supporto tramite incollaggio con colla animale.

I fenomeni di delaminazione e di distacco degli strati pittorici sono stati fermati con colla di vescica natatoria. L'intervento di pulitura della pittura e della tela a vista è consistito nella rimozione delle sostanze filmogene e delle cere applicate nei vecchi interventi di restauro, che formavano uno strato continuo e ottundente che interferiva pesantemente sulla leggibilità dell'opera.

Sulla pittura abbiamo agito con *solvent surfactant gel C-12*, mentre sulla tela con idrocarburi in forma libera. Per ridurre il disturbo delle macchie e degli addensamenti di materiali estranei presenti sia sul film pittorico sia sulla tela abbiamo costruito delle emulsioni W/O sulla base di test solventi e dello studio dei valori di pH e di conducibilità elettrica della superficie interessata avvalendoci della consulenza professionale di Paolo Cremonesi (fig. 11).

Lo studio al microscopio, che ha costantemente accompagnato il nostro intervento di pulitura, ha permesso di individuare, al di sotto dei più recenti strati di restauro alterati che ricoprivano il calice, numerosi microframmenti di foglia d'oro su cui si distinguono pennellate di colore giallo ricoperto da colore nero. La dislocazione di queste tracce coincide con la descrizione pittorica del decoro del calice che risulta riprodotto nella foto pubblicata da Enzo Carli nel 1955, e che perciò abbiamo recuperato (figg. 12 a, b, c). La chiusura dei numerosissimi fori di tarlo, sia sulla tela che sulla pittura, ha ulteriormente contribuito a facilitare la lettura dell'opera. Anche il modo di procedere nel restauro pittorico si è svolto nel rigore filologico di un riordino estetico con colori ad acquerello secondo la tecnica della selezione cromatica.

Dopo la ricucitura delle abrasioni e delle parti di preparazione a vista,



12. Prima del restauro, particolare in fluorescenza UV (UVF)

l'integrazione pittorica si è sostanzialmente limitata a quelle lacune degli strati pittorici che costituivano delle isole all'interno di campiture piene, avendo come obiettivo quello di mantenere comunque in equilibrio la parte destra più integra con quella sinistra più compromessa, valutando perciò grado per grado e con l'ausilio di elaborazioni grafiche in photoshop l'effettivo sviluppo dell'intervento.

Infine, abbiamo ritenuto di fondamentale importanza differenziare il tipo di trattamento protettivo in base al materiale e al suo stato di conservazione, avendo come obiettivo quello di mantenerne comunque l'aspetto materico costitutivo proprio di ciascun materiale.

Un particolare ringraziamento a Elisa Buccio per aver contribuito al com-

pimento del restauro con diligenza e professionalità.

Bibliografia

Pinxit Guilielmus 2001; ALTAMURA, BELLUCCI, CASTELLI ET AL. 2005, pp. 239-264; *La Croce dipinta* 2007.

Relazione tecnico-scientifica

Il ristrettissimo numero di analisi tecniche pubblicate riguardanti dipinti su tavola italiani del XII secolo, unitamente all'interesse dal punto di vista conoscitivo e conservativo, rendono particolarmente importanti le occasioni di studio e pubblicazione che legano la conoscenza derivante dagli esami diagnostici a quella connessa alle operazioni di restauro (cfr. POLDI 2014; *La Croce dipinta* 2007; LAQUALE, POLDI, RADELET 2005).



13. Prima del restauro, particolare in fluorescenza UV (UVF)



12a. Particolare del calice prima del restauro



12b. Particolare della fotografia pubblicata da Enzo Carli nel 1955

Le Croce di San Pietro in Villore conservata al Museo Diocesano di Pienza è stata sottoposta, da parte di chi scrive (Università degli Studi di Bergamo e Università degli Studi di Urbino, con la collaborazione di Mara Camaiti dell'IGG-CNR e di Teobaldo Pasquali per la radiografia), a un'accurata campagna di indagini non invasive a carattere multispettrale (*imaging* IRR in banda 0,8-1 micron e 1-1,7 micron, IRC, UVF, UVR, RX, fotografie in luce diffusa e radente, microfotografia 50x e 200-230x) e spettroscopico (spettrometria di riflettanza vis-RS e spettrometria ED-XRF su oltre cinquanta punti di misura), accompagnate da approfondimenti svolti su sei mirati microprelievi dalla superficie pittorica (analisi morfologiche e



12c. Particolare del calice dopo il restauro



14. Prima del restauro, particolare in luce diffusa



15. Prima del restauro, particolare in riflettografia IR a scansione (1-1,7 micron)



16. Prima del restauro, particolare in luce diffusa

chimiche su sezioni lucide mediante microscopio polarizzatore a luce riflessa e UV, microscopio elettronico ESEM+EDS, spettrometria FTIR). Dal punto di vista conservativo le analisi mostrano una risposta marcata alla fluorescenza UV per la pellicola pittorica (figg. 12-13), indice di interventi di pulitura relativamente recenti, e la disuniformità di questi in particolare negli incarnati, in cui si notano abbondanti tracce di sporco (figg. 13-14). La fluorescenza chiara della tela di incamottatura nelle ampie aree lacunose è attribuibile a colla e consolidanti di passati interventi. Non si hanno, al momento delle analisi, aree completamente ridipinte, semmai sparsi ritocchi alterati, anche sbordanti sulla materia originale, sovente a chiudere le lacune meno profonde.

Nonostante le apparecchiature impiegate (fotocamera e scanner Osiris), le riflettografie non mostrano tracciati soggiacenti (fig. 15), che tuttavia potrebbero esistere ma diventare trasparenti alla radiazione IR, né si nota la presenza di incisioni, che invece caratterizzano altre opere coeve, salvo quelle che delimitano le figure dalle parti dorate. Per la maggior parte dei dettagli, come le pieghe dei panneggi, il pittore potrebbe aver lavorato a mano libera, in estrema scioltezza e sicurezza, ma sulla scorta di esempi ben codificati. Nei volti la costruzione delle fisionomie procede nei contorni salienti (occhi, naso, bocca, ovale del viso) per due livelli di bruno, uno più tenue e poco visibile seguito da uno scuro, quest'ultimo ripassato di nero in alcune parti (sopracciglia, ciglia

superiori, bordo di iride e pupilla, piega del mento, base del naso fino ai lati della bocca ecc.): è possibile che la prima mano di bruno venisse, ove necessario, ossia in caso di errori, corretta dalla seconda.

Strati pittorici e pigmenti

La tavola è rivestita da una tela di incamottatura nel cui strato si leggono all'ESEM particelle scure riferibili a terre, quarzo e calcite. La tela, che resta a vista nella maggior parte delle lacune, è coperta da una preparazione a base di gesso e colla in due strati, di cui il più interno appare più disomogeneo e di colore biancastro, di spessore medio intorno ai 180-200 micron, quello esterno di spessore ora simile ora più sottile, giallastro, la cui tonalità si fa più intensa con l'approssimarsi degli strati pittorici.

Se non si tratta proprio della stesura a gesso grosso e gesso fine che ben più tardi descriverà Cennino Cennini nel suo trattato, al capitolo CXVII, è comunque una preparazione fatta in due tempi, il secondo come finitura. In entrambe le stesure sono state osservate rare particelle brune riferibili a impurezze di ocre.

Relativamente ai pigmenti, si nota per i blu l'impiego esclusivo di lapislazzuli, in macinazione fine, miscelato a biacca e senza substrato di azzurrite. In alcuni blu più intensi, come nel manto della Madonna, si rileva la presenza di clasti di maggiori dimensioni, probabilmente tenuto conto che con macinazioni inferiori il colore risulta più scuro. Alcuni colori che percepiamo – oggi perlomeno – grigi, come il perizoma di Cristo, sono realizzati con biacca

e ultramarino, poi velati e decorati con lo stesso azzurro ma più puro. La terra verde è il solo pigmento verde individuato. Non si è rilevato l'impiego di pigmenti a base di rame né l'uso di indaco. Quanto ai pigmenti gialli, il pittore ha usato sia il giallo di piombo-stagno, in mescolanze, sia un pigmento a base di arsenico (orpimento), come diremo, sempre in mescolanza con altri pigmenti colorati, non avendosi campiture gialle altro che d'oro. I rarissimi frammenti di campitura gialla intensa, che sopravvivono in piccole isole del calice retto dalla santa, sono stati probabilmente protetti dalle pennellate nere che descrivono il calice e indicano che questo doveva in origine essere di colore giallo, campitura perdutasi presumibilmente a seguito di problemi conservativi e pulitura aggressive. L'oro, applicato in foglia nelle aureole o nel libro del Benedicente, contiene impurezze marcate d'argento, che forse contribuiscono al tono poco giallo delle campiture stesse, e risulta applicato sopra una sottile stesura a base di terre brune.

Nei rossi si registra la presenza di vermiglione/cinabro, come nel rosso-rosa della mandorla del Benedicente o nel rosso del manto dell'angelo orante a sinistra della mandorla. Inoltre, la spettrometria vis-RS registra in vari casi deboli bande (500-510 e 550 nm circa) che possiamo ricondurre a una lacca rossa di robbia stesa sopra il vermiglione, in probabile velatura per diminuirne la brillantezza, come lungo i bordi della croce blu, nel manto della Madonna e in quello di Giovanni, ma pure nel rosso ora brillante della targa sopra il Cristo (oggi molto svelata). Una diversa lacca rossa, di origine animale (estratta da insetti coccidi), è invece usata per il rosa dell'abito della santa all'estrema destra, sul petto (bande a 530 e 570-580 nm, come per il kermes e le cocciniglie), mentre il cappuccio di tale abito è a base di lacca di robbia e/su cinabro. La presenza di due lacche, in un attento gioco di variazioni cromatiche, è un dato non irrilevante sotto il profilo tecnico e materiale.

I bruni scuri, come i capelli del Cristo (peraltro stesi sopra una base bruno-verdastra), sono realizzati miscelando ocre o terre brune con cinabro, come avverrà nei secoli seguenti per ottenere un colore testa di moro, un bruno scuro intenso. Le terre brune appaiono in genere povere di manganese. I triangoli neri che decorano i bordi della Croce contengono pigmento nero carbonioso, ma anche grani di lapislazzuli, ocre e giallo orpimento, a velare la base nera.

Le sequenze stratigrafiche sono semplici, uno o due strati sopra la preparazione, eccezione fatta ovviamente per alcuni dettagli quali lumeggiature o profilature scure.

Tra le campiture a nostro avviso più interessanti, oltre a quelle rosse descritte, sono da annoverare:

A. il bordo a quadrati verdi del velo blu della Madonna (fig. 14), con effetti leggermente cangianti, nei quali la terra verde è stesa sulla base di azzurro ultramarino;

B. il verde-grigio della veste della santa all'estrema destra, ottenuto con una stesura di terra verde velata con uno strato di lapislazzuli, a ottenere un effetto cangiante;

C. il rosa-azzurro cangiante dei riflessi del perizoma di Cristo (fig. 16), creato con una mescolanza di biacca, ocre o terre rosso brune, parti di terra verde e lapislazzuli;

D. il manto verde chiaro dell'angelo di sinistra (presso la mano destra del Cristo), costituito da una miscela di terra verde e giallo di piombo-stagno (analisi XRF), si presume con la funzione di schiarire la tonalità, come secoli dopo si farà mescolando al verderame il giallorino. Tale giallo compare anche nella veste azzurro chiaro, unicamente costituita in superficie di lapislazzuli (misure vis-RS), forse per una stesura di base che contiene tale elemento. Nella coeva Croce n. 432 degli Uffizi si notò invece una miscela di terra verde e orpimento (POLDI 2014);

E. il bianco sporco, altrove bruno molto chiaro, della veste di Maria Vergine, costruito semplicemente con sottili pennellate (15 µm circa) di colore bruno chiaro composto da biacca (in quantità assai minore ri-

spetto a quasi tutte le campiture non bianche) e pigmenti a base di arsenico, presumibilmente orpimento (la cui colorazione gialla non è tuttavia percepibile in microscopia), poche terre, con tracce di nero d'ossa e di solfato di calcio. Arsenico e poca biacca si rilevano anche nel bianco del manto di Giovanni, sulla spalla. In tali campiture oggi bianche non si può escludere la perdita di pennellate di finitura, come nel calice sopra citato. Ricordiamo che nella Croce n. 432 degli Uffizi la sedia, ora bianca, raffigurata nell'episodio della *Lavanda dei piedi*, mostra tracce di arsenico che rimandano alla perdita di una finitura gialla;

F. il manto grigio della santa tra la Madonna e il Cristo (figg. 11, 14), realizzato con un primo strato beige-rosato composto da biacca, terre ed ematite con rare particelle di lacca, calcite e quarzo, seguito da un sottile strato composto da biacca e poca terra, per uno spessore totale di circa 90 µm. Lo strato di finitura può essere una velatura intesa come ombreggiatura, mentre è possibile che la lacca si sia decolorata. Gli spettri vis-RS mostrano la banda degli ossidi di ferro (ocre o terre giallo-brune) a 450 nm e un lieve aumento di pendenza da circa 500 nm che può far ipotizzare sia l'uso di una lacca gialla (come lo zafferano, ad esempio) sia di una lacca rossa, più probabile a motivo della risposta grigio-rosata delle riprese in fluorescenza UV (UVF) (fig. 12);

G. gli incarnati (fig. 14), che nella parte chiara della struttura sono costituiti da una miscela di biacca e ocre, arrossata nelle gote e nelle labbra con vermiglione (cinabro). Al corpo del Cristo, in particolare, sono aggiunti quantitativi di giallo di piombo-stagno, si presume con l'intento di tenere più livido, meno roseo, il tono. Sono invece a base di terra verde le ombreggiature liquide dei volti, lungo i nasi, intorno agli occhi, a seguire il profilo inferiore a separare il viso dal collo. Ombre verde-bruno che vengono rafforzate dai tracciati sottili bruno scuro (ocre o terre brune), rossi (cinabro) e, ulteriormente e più spesso, neri, che

costituiscono la struttura raffinata e complessa delle variazioni stilizzate del chiaroscuro dei carnati. Mentre le lavorazioni delle luci, anch'esse assai grafiche, sono svolte con un pennellino intinto nella biacca.

A livello conservativo, interessante ci pare il tema della presenza di orpimento, in campiture gialle o giallastre che possono essersi perdute. Le finiture a base di questo pigmento potrebbero essere state asportate a seguito di sue alterazioni irreversibili. Infatti, i solfuri di arsenico sono soggetti a fenomeni di scolorimento (del realgar ma anche dell'orpimento) di natura fotolitica, oppure a fenomeni di scurimento in presenza di composti di piombo (come la biacca).

Anche sotto il profilo iconografico può rivestire qualche interesse sapere che alcune campiture – qui probabilmente la veste ora biancastra della Vergine e il bianco del mantello di san Giovanni – potevano essere gialle o bianco-giallastre anziché bianche, oppure avere riflessi gialli, nel complesso sistema di tre indumenti che contraddistingue i santi: veste ora bianca, velo-cuffia azzurro scuro e manto rosso per la Madonna; per Giovanni invece veste azzurro chiaro, manto rosso e risolto del manto (o fodera interna? O forse una sorta di lenzuolo/sudario del Cristo sostenuto dall'apostolo?) ora bianco. Il fenomeno di ingrigimento presente sui manti del Padre e della figura femminile che regge il calice, in origine di colore bianco/rosato, è in corso di studio e pare sia dovuto a una trasformazione del carbonato di piombo in solfato di piombo (bianco) e ossido di piombo (nero) (M. Camaiti, IGG-CNR).

Bibliografia

POLDI 2014, pp. 15-19; *La Croce dipinta* 2007; LAQUALE, POLDI, RADELET 2005, pp. 39-43.

Fonti manoscritte

1805-1825

E. ROMAGNOLI, *Descrizione di vari monumenti di belle arti raccolti nei piccoli viaggi*, t. II, l. III (1805-1825), Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. P.VI.64.

Bibliografia

1793-1831

E. ROMAGNOLI, *Piccoli viaggi* (1793-1831), trascrizione di A.M. Romaldo, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998, pp. 155-171.

1862-1865 [ed. 1897]

F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena* (1862-1865), Siena 1897.

1904

Mostra dell'antica arte senese. Catalogo generale illustrato, Siena 1904.

1907

F. NOTARI, *La chiesa di San Pietro in Villore presso S. Giov. d'Asso*, in «Siena monumentale», II, 1907, I, pp. 3-7.

1923

R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*. I. *From the 6th until the End of the 13th Century*, Den Haag 1923.

1925

F.M. PERKINS, *La pittura alla mostra di Montalcino*, in «Rassegna d'arte senese», XVIII, 1925, pp. 50-71.

1926

F.M. PERKINS, *Un Crocifisso inedito senese*, in «Rassegna d'arte senese», XIX, 1926, pp. 7-10.

1929

E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.

1949

E.B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated Index*, Firenze 1949.

1955

E. CARLI, *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Milano 1955.

1980

Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi, introduzione di U. Middeldorf, coordinamento di M.G. Ciardi Dupré dal Poggetto, Assisi-Firenze 1980.

1981

La chiesa di S. Pietro in Villore ed altre emergenze architettoniche del territorio di S. Giovanni d'Asso, Siena s.d. [1981].

I. MORETTI, R. STOPANI, *Romanico senese*, Firenze 1981.

Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. II. 1981, catalogo della mostra (Siena, 1981), Genova 1981.

1990

P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990.

1993

M. BOSKOVITS, *The origins of Florentine Painting 1100-1270*, con la collaborazione di A. Labriola e A. Tartuferi, Firenze 1993 (*A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, II/1).

1998

A. BAGNOLI, *Una visita al museo civico e diocesano d'arte sacra*, in *Montalcino e il suo territorio*, a cura di R. Guerrini, Siena 1998, pp. 101-153.

L. MARTINI (b), *Museo Diocesano di Pienza*, Siena 1998.

2001

Pinxit Guilielmus. Il restauro della Croce di Sarzana, a cura di Ma. Ciatti, C. Frosinini con la collaborazione di R. Bellucci, Firenze 2001.

2003

V.M. SCHIMDT, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellossi, M. Laclotte, Siena-Cinisello Balsamo 2003, pp. 531-569.

2005

M.L. ALTAMURA, R. BELLUCCI, C. CASTELLI et al., *La pittura a Pisa nel Duecento: osservazioni sulla tecnica artistica*, in «OPD restauro», XVII (2005), pp. 239-264.

G. LAQUALE, G. POLDI, T. RADELET, *Le analisi non invasive sulla Maria Regina*, in «Alberto Sotio». *A Spoleto sul finire del secolo XII*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 1 giugno - 3 luglio 2005), a cura di M. Ceriana, V. Maderna, C. Quattrini, Milano 2005, pp. 39-43.

B. SANTI, *Un episodio controverso nella Donazione Contini Bonacossi: il trittico di Ugolino di Nerio da San Giovanni d'Asso*, in *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei Senesi*, catalogo

della mostra (Asciano et al., 24 settembre 2005 - 9 gennaio 2006), a cura di L. Bellosi, G. Fattorini, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2005, pp. 94-101.

2006

G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano 2006.

2007

La Croce dipinta dell'Abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci, Firenze 2007.

A. MONCIATTI, *La croce dipinta dell'abbazia di Santa Maria Assunta a Rosano ritrovata*, in *La croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci, Firenze 2007, pp. 49-70.

2008

M. BURRINI, *Il Maestro di Cabestany a Sant'Antimo*, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni, G. Tucci, Firenze 2008, pp. 31-44.

Nuove ricerche su Sant'Antimo, a cura di A. Peroni, G. Tucci, Firenze 2008.

G. TIGLER, *Il cantiere di Sant'Antimo nel suo contesto storico*, in *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, a cura di A. Peroni, G. Tucci, Firenze 2008, pp. 13-30.

2009

G. COMINO, *Chiesa e Sinagoga: l'iconografia della "croce vivente" come specchio della polemica antiebraica, con particolare riferimento alla cappella di Santa Croce a Mondovì*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 141, 2009, pp. 7-19.

2010

M. BROGI, M. LORENZONI, *L'Archivio comunale di San Giovanni d'Asso. Inventario della sezione storica*, Siena 2010.

2012

C. CASTELLI, *Le costruzioni lignee delle croci dipinte del secolo XII*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 65-79.

La pittura su tavola del secolo XII, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012.

A.C. QUINTAVALLE, *I Cristi viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del*

restauro della Croce di Rosano, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012, pp. 107-118.

2014

G. POLDI, *Materiali pittorici e metodi esecutivi della Croce n. 432 degli Uffizi. Analisi non invasive*, in «Paragone Arte», XLV, 114-115 (769-771), marzo-maggio 2014, pp. 15-19.

2015

E. LUNGHI, *Il Crocifisso di Porziano nella basilica papale di San Francesco in Assisi*, in «Arte cristiana», CIII, 890, 2015, pp. 321-326.

2018

La collezione Contini-Bonacossi nelle Gallerie degli Uffizi, Firenze 2018.