

21. Goro di Gregorio  
(Siena, documentato dal 1311 al 1326)  
*Crocifisso*  
secondo quarto del XIV secolo

#### Scheda storico-artistica

Per questo *Crocifisso* manca a tutt'oggi uno studio di carattere storico-artistico. La sua conoscenza è affidata alla menzione nelle guide locali (CORRIDONI 1975, p. 209; CORRIDONI, SANTIOLI 1987, p. 196; SANTI 1987, p. 78; B. Santi, in *Guida storico-artistica* 1995, p. 216; C. Prezolini, in *Il mio paese* 1997, p. 70; B. Santi, in *L'Amiata* 1999, p. 149), che non oltrepassano gli scarni dati sulla natura fisica dell'opera e sulla generica indicazione cronologica al XIV secolo. I visitatori della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Roccalbegna hanno potuto vedere il *Crocifisso* appeso alla parete sinistra fino a pochi anni fa, quando è stato incongruamente collocato in posizione centrale dietro l'altare maggiore e al di sopra del grande trittico dipinto da Ambrogio Lorenzetti. Per quanto riguarda la tutela, occorre ricordare che della non piccola figura manca traccia nella sommaria catalogazione ministeriale datata 28 agosto 1921 (scheda cartacea sulla chiesa nell'archivio della soppressa Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Siena e Grosseto). Una ripresa fotografica dell'ormai lontano 22 luglio 1988 (ivi, archivio fotografico, inv. 85948, neg. 39282), permise di formulare la proposta attributiva al senese Goro di Gregorio, dal momento che l'opera era comprensibile nei suoi caratteri essenziali, pur essendo sfigurata da una greve, volgare

e recente ridipintura. Nonostante alcuni tentativi di programmare il restauro, le condizioni della scultura non erano così allarmanti da imporre un immediato recupero, dovendo piuttosto preoccuparsi di molte altre urgenze per la conservazione del patrimonio storico-artistico del territorio. Di conseguenza si è dovuta aspettare l'iniziativa di questa mostra per proporre il restauro sull'opera del maestro del primo Trecento, attuando finalmente un vero e proprio intervento di rivelazione.

La relazione di Silvia Bensi dà conto della delicata operazione di asportazione delle numerose ridipinture, sotto le quali è riapparsa la prima stesura pittorica, che era oscurata da un denso strato di sporcizia e dalla vernice fortemente alterata. Erano queste le ragioni per le quali le sculture naturalisticamente dipinte nell'età tardomedievale sono state nel corso dei secoli più volte rinnovate nella policromia, quasi sempre con interventi diminutivi della situazione pittorica originale. Nel caso in esame la fortuna, le moderne metodiche del restauro e le esperte mani dell'operatrice hanno permesso un eccellente recupero degli antichi colori, stesi su un sottile strato di gesso, necessario per rifinire l'intaglio ligneo della scultura, addolcendone le membra e dandole l'aspetto del vero: elemento indispensabile per una figura sacra, che assolveva alla funzione di rappresentare *Gesù crocifisso* per tutto il periodo dell'anno e il *Deposto dalla*

*tecnica/materiali*  
legno di noce intagliato e dipinto  
con dorature

*dimensioni*  
156 × 152 × 35 cm

*provenienza*  
Roccalbegna (Grosseto), arcipretura  
dei Santi Pietro e Paolo

*collocazione*  
Roccalbegna (Grosseto), arcipretura  
dei Santi Pietro e Paolo

*scheda storico-artistica*  
Alessandro Bagnoli

*relazione di restauro*  
Silvia Bensi

*restauro*  
Silvia Bensi

con la direzione di Anna Maria Emanuele (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Siena, Grosseto e Arezzo)

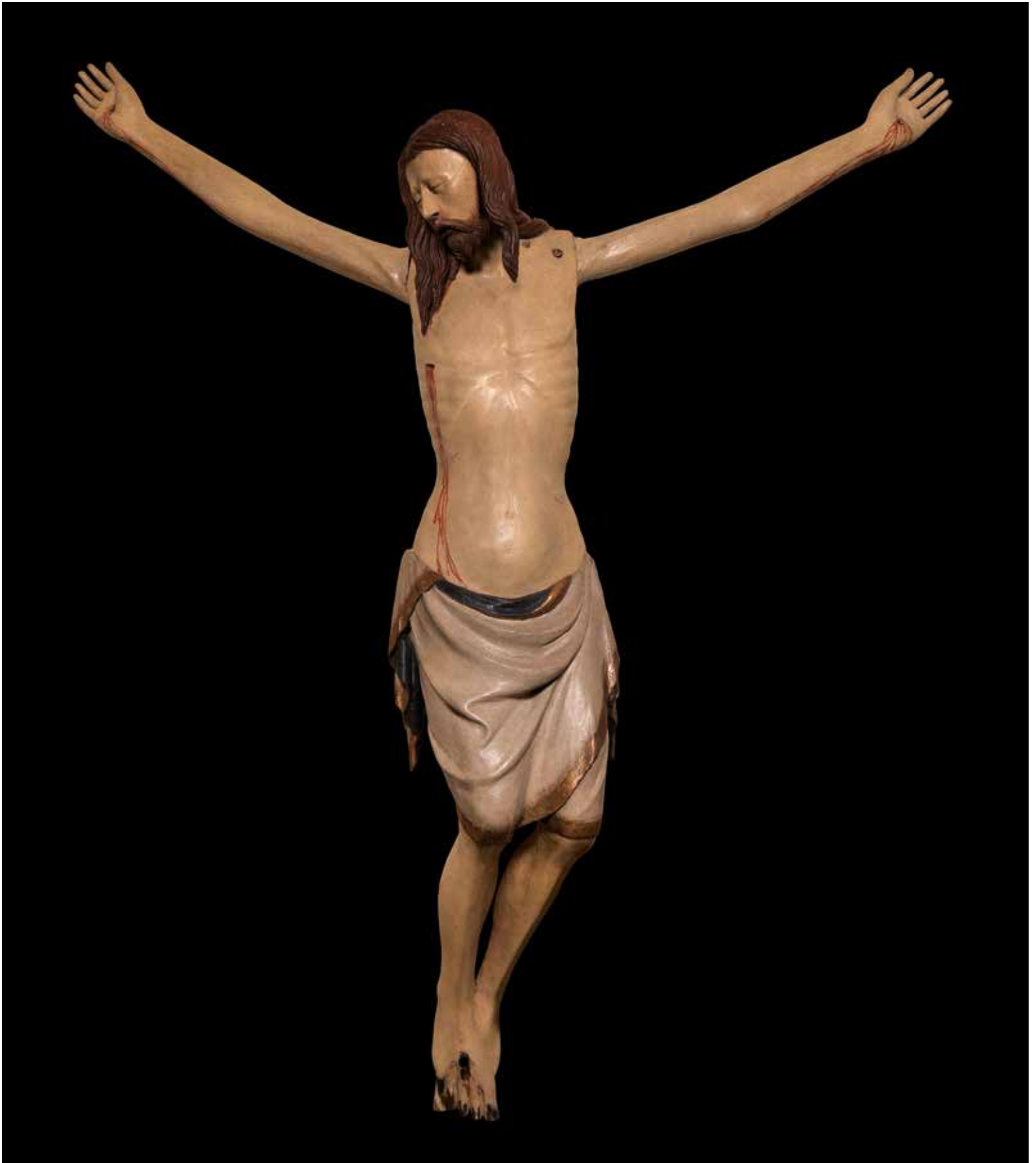
*indagini*  
Marcello Spampinato (analisi stratigrafiche)

*croce* per le celebrazioni del venerdì santo. La conformazione delle braccia snodabili testimonia con sicurezza quest'ultimo utilizzo. È altresì probabile che, grazie a questa immagine tridimensionale a braccia mobili, si mettesse in scena una ve-

ra e propria 'sacra rappresentazione' della discesa dalla croce, com'era comune un po' dappertutto e come succede ancor oggi con il rito del *s'Iscuramentu* in molti centri della Sardegna, dove due sacerdoti o confratelli vestiti in cappa da compagnia



Prima del restauro, fronte (con la croce)



*Dopo il restauro*



Dopo il restauro, particolare del perizoma

interpretano la parte di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea e, stando su due scale appoggiate alla croce, calano il corpo esangue del Cristo, dopo aver sistemato sotto le sue ascelle due lenzuoli e, dunque, dando vita alla consueta iconografia della *Deposizione dalla croce*.

Che pure il *Crocifisso* di Roccalbegna abbia assolto a questo ruolo scenico induce a crederlo la perdita di zone di colore originale sulle braccia e in prossimità delle spalle, dove i panni per la discesa dalla croce potrebbero aver consunto la policromia. Ma

è soprattutto la completa rifinitura dell'intaglio anche della parte tergale della scultura a provare quanto meno il ruolo del *Crocifisso* anche come *Deposto*. Lo scultore si è infatti preoccupato di curare il modellato della schiena, evidenziando soprattutto le scapole e la colonna vertebrale e si è ancor più impegnato nel definire il panneggio del perizoma, ben sapendo che la sua tridimensionale figura sarebbe stata osservata anche di spalle.

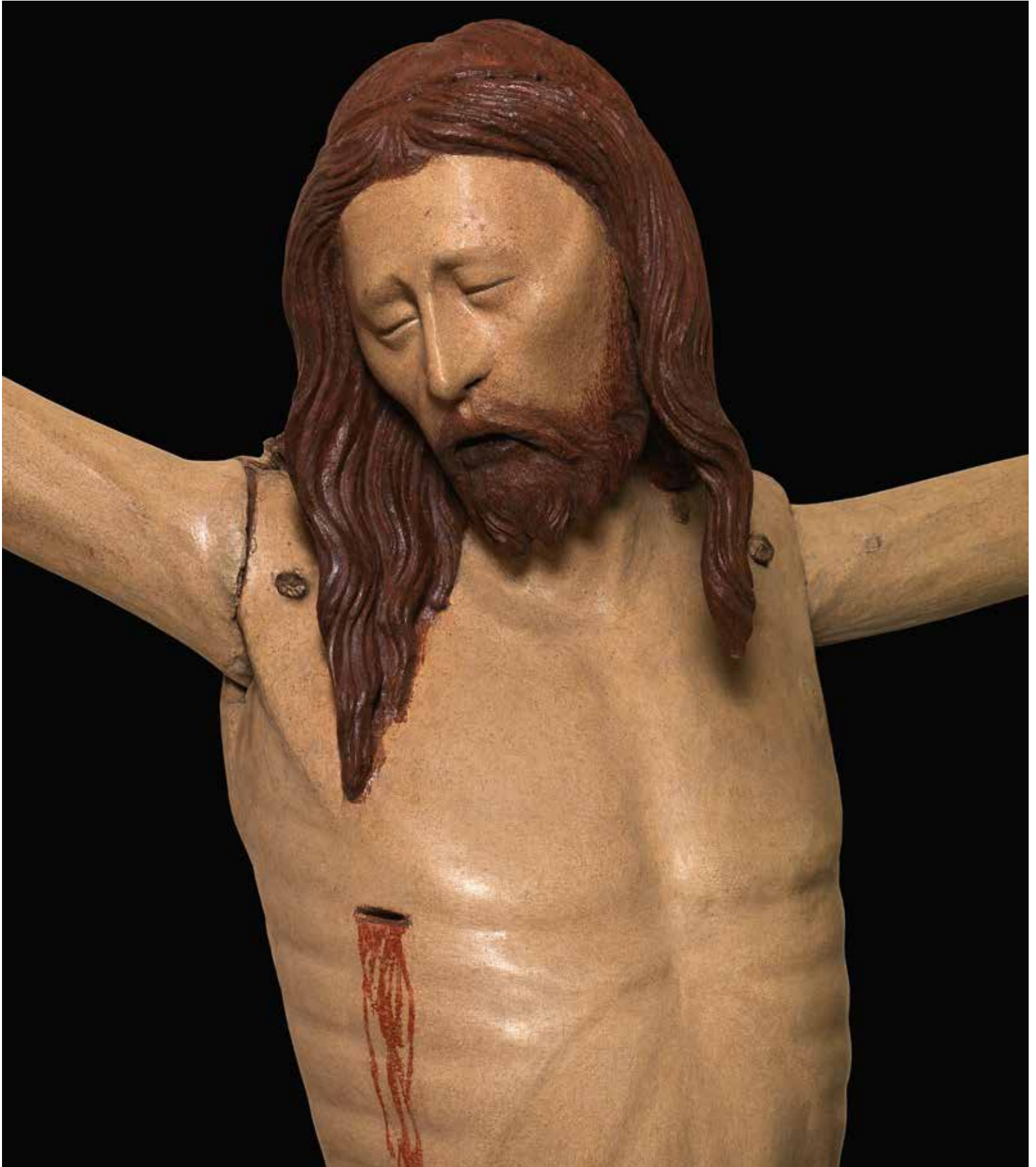
Nell'ambiente senese del primo quarto del Trecento nella rappresen-

tazione del *Crocifisso* si mantengono le linee dominanti stabilite dai potenti esemplari di Giovanni Pisano e di Marco Romano. Alle dinamiche ed espressive figure di Giovanni si ispirano – pur attenuandone la carica drammatica – i maestri del piccolo *Crocifisso* della Certosa di Pontignano e del più grande esemplare di San Martino a Cellole (oggi in deposito nella Pinacoteca Nazionale di Siena). Alla forza delle corporature di Marco fa invece riferimento un altro piccolo *Crocifisso* della chiesa di San Michele Arcangelo a Vico Alto (Siena). Dal

quarto decennio in avanti si afferma invece la concezione di figure maggiormente rilassate e di patetica dolcezza nella caratterizzazione dei volti, che si dimostrano in linea con gli sviluppi delle eleganti figurazioni gotiche dipinte da Simone Martini e dai suoi collaboratori. Su questa traccia si pongono con diverse soluzioni i *Crocifissi* di Giovanni di Agostino, oggi nella chiesa di San Lorenzo a Poggibonsi e nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, e il *Crocifisso* di Lando Pietro (1338), sostanzialmente distrutto durante la seconda guerra mondiale, ma oggi giudicabile da una vecchia fotografia dell'intero e dai resti del bellissimo volto, conservato nel Museo della Basilica dell'Osservanza (cfr. A. BAGNOLI, in *Scultura dipinta* 1987, pp. 46-48 e 65-68).

Anche il *Crocifisso* che qui si presenta può ascrivere a quest'ultima tendenza, avendo elementi di amara tenerezza nella definizione del volto e di delicata ricercatezza nella posa sinuosa del corpo, che si percepisce in particolar modo dallo sguardo dal basso. I tratti di stile di questa scultura sono così ben marcati da favorire un efficace e stringente confronto con le opere del raro Goro di Gregorio, maestro del quale restano capolavori marmorei come la densamente ornata e figurata Arca di San Cerbone (Massa Marittima, Cattedrale), firmata e datata 1324, il sepolcro del giurista Guglielmo di Ciliano (morto dopo il 24 aprile 1324), oggi nel cortile del Rettorato dell'Università degli Studi di Siena (cfr. in ultimo BARTALINI 2005, pp. 89-125), il sepolcro dell'arcivescovo di Messina Guidotto d'Abbiate (morto nel 1333) e la splendida *Madonna con il Bambino*, cosiddetta 'degli storpi' (Messina, Museo Regionale), che probabilmente era connessa al monumento funebre per il presule Guidotto, al quale Goro forse già lavorava dal 1326 (cfr. in ultimo BARDELLONI, BARTALINI 2011). Per cogliere le strette analogie di questo *Crocifisso* con le opere di Goro occorre guardare sia all'astratto sistema dei panneggi sia alle forme del volto e delle dita. Le lunghe e lente





*Dopo il restauro, particolare del costato*



Dopo il restauro, retro (con braccia smontate)

falcate sulla parte frontale del perizoma sono variazioni di quelle che movimentano gli abiti degli studenti a lezione da Guglielmo di Ciliano, scolpiti nella fronte di sarcofago del monumento all'illustre giurista, e pure le ampie vesti della *Madonna* di Messina. Anche le pieghe a virgola, scavate sul verso del perizoma, e i bordi sinuosi corrispondono alle soluzioni adottate da Goro.

Per la forte svasatura, la fronte ampia e bombata, il mento stretto, la testa del *Crocifisso* ha caratteri di stretta parentela con quelle degli studenti nel sepolcro di Guglielmo di Ciliano e con quella dell'*Angelo che tiene un sudario*, resto di un monumento funebre oggi conservato nel Museo d'Arte Sacra di San Gimignano. Nel *Crocifisso* le dita definite come sottili bastoncini cilindrici ben corrispondono a quelle semplificate e disossate di tante altre figure di Goro. Ma rispetto a tutte le altre opere di questo scultore, il *Crocifisso* ligneo mostra un'inedita definizione del volto, che ben esprime il rilassamento delle membra *post mortem*, grazie all'intaglio della bocca dolorosamente aperta in uno stato di commovente *pathos*. All'efficace risultato concorre anche la stesura pittorica dell'incarnato pallido e tenero, che permette di constatare comunanza di intenti fra questa figura tridimensionale e quella presente nella grande *Crocifissione* affrescata sulla parete della navata destra della collegiata di San Gimignano, all'interno del ciclo delle *Storie di Gesù*, che fu eseguito intorno alla metà degli anni Trenta del secolo dai fratelli Lippo e Tederigo Memmi (cfr. in ultimo BAGNOLI 2009).

Acquistata la consapevolezza di aver recuperato una notevole opera del grande scultore, resta da domandarsi la ragione della presenza nell'arcipretura di Roccalbegna, dal momento che non sussistono evidenze concrete per supporre una diversa provenienza, nonostante il *Crocifisso* non sia stato citato nella sommaria catalogazione del 1921. Contrariamente a quanto può sembrare ai nostri occhi, nella prima metà del Trecento l'antico centro montano posto sul-

le pendici grossetane dell'Amiata ebbe un'importanza notevole per il Comune di Siena, che ne finanziò l'ampliamento urbano e vi insediò un presidio militare e una sede amministrativa. Questo aspetto è stato di recente sottolineato da Federico Carlini, affrontando lo studio del grande trittico dipinto per la chiesa maggiore di Roccalbegna, dove Ambrogio Lorenzetti raffigurò nel pannello centrale una *Maestà con Santi* e nei pannelli laterali *San Pietro* e *San Paolo*, i titolari della chiesa (F. Carlini, in *Ambrogio Lorenzetti* 2017, pp. 316-320). Se è lecito supporre che i signori Nove di Siena, in qualità di patroni della chiesa, abbiano in qualche modo dato o favorito l'incarico ad Ambrogio, che almeno dalla metà degli anni Trenta era il pittore principale del Comune, è altrettanto probabile che lo stesso sia accaduto anche per la commissione del *Crocifisso* che qui interessa.

#### Bibliografia

CORRIDONI 1975, p. 209; CORRIDONI, SANTIOLI 1987, p. 196; SANTI 1987; B. Santi, in *Guida storico-artistica* 1995, p. 216; C. Prezzolini, in *Il mio paese* 1997, p. 70; B. Santi, in *L'Amiata* 1999, p. 149.

## Relazione di restauro

### *Stato di conservazione e tecnica esecutiva*

Il *Crocifisso* ligneo era collocato in alto, sopra l'altare della chiesa, e nonostante la distanza visiva poi attenuata dall'ausilio di una scala, si sono potute rilevare sulla superficie molte stesure irregolari di ridipinture di varia natura (fig. 1). L'opera scolpita a tutto tondo si presentava ancorata alla croce mediante chiodi in ferro.

Come messo in evidenza dalle lacune di colore originale, risultava presente, su tutta la superficie del supporto ligneo intagliato, l'incamottatura, una tela sottile imbevuta di colla animale, adesa direttamente sul legno al fine di attutirne contrazioni e rigonfiamenti rispetto ai soprastanti strati preparatori e pittorici. La scultura, alta poco meno della grandezza naturale, è intagliata in un tronco, che sembra essere noce (*Juglans regia*), aperta dal lato tergale e svuotata dalle spalle fino all'altezza del perizoma per alleggerirne il peso ed eliminare il midollo, causa di tensioni interne, evitando così spaccature e deformazioni del legno. Erano inoltre visibili sulla superficie pittorica, poiché leggermente rialzati rispetto all'intaglio, cinque cavicchi, sia sul lato anteriore che posteriore del torace. Tali elementi erano usati per chiudere l'apertura del legno eseguita sulla schiena, dove appariva un gancio metallico di ancoraggio alla croce, le cui ali erano state ribattute all'interno della cavità lignea.

Si poteva inoltre osservare il volto del Cristo, reclinato sul lato destro, con gli occhi quasi chiusi e la bocca semiaperta; la testa, ricavata sempre dal tronco pieno e leggermente scavata internamente; i rossi capelli intagliati, con le grandi ciocche ricadenti in parte sulle spalle e sulla schiena. Anche il cordone a tenuta dei capelli risultava scolpito nel legno.

Grazie alle sue caratteristiche iconografiche, l'opera era oggetto di culto per la comunità locale durante il periodo pasquale: il Cristo infatti

poteva essere rimosso dalla croce e con le sue braccia snodabili posto in posizione supina per l'adorazione: entrambi gli snodi delle spalle, presentano un paletto ligneo cilindrico, realizzato in epoca recente, a tenuta delle due braccia perché non scendano (fig. 2). Questa soluzione di vincolo permette una certa mobilità delle braccia stesse che possono essere facilmente rimovibili.

Nell'analisi dell'opera sono state rilevate due fessurazioni longitudinali importanti, forse uno spacco da ritiro, sia sul fianco sinistro che destro della scultura relative al perizoma sulle quali, in un passato restauro, era stata incollata della tela di lino a sostegno delle rotture: questo rilevante problema strutturale non era visibile prima della rimozione delle molte ridipinture.

Attualmente il *Crocifisso* conserva una policromia di grande raffinatezza, probabilmente tempera stesa su una doppia preparazione a gesso e colla: uno strato di gesso a granulometria relativamente grossolana (gesso grosso), l'altro a gesso sottile e fine granulometria. I pigmenti che compongono tale policromia sono risultati essere il bianco di piombo e radi e minuti granuli neri carboniosi per gli incarnati, ocre arancio-brune per i capelli, bolo rosso, bianco di piombo per il perizoma, che presenta attualmente una decorazione lungo tutto il suo perimetro inferiore a foglia d'oro zecchino steso a guazzo su bolo rosso, poi punzonato, a simulare un prezioso tessuto.

In generale la scultura appare in un ottimo stato di conservazione, a eccezione delle dita dei piedi che mostravano alcune bruciature di candele. Sulla superficie dell'intera policromia era presente del materiale eterogeneo: polvere, depositi organici e uno strato ceroso offuscato e grigio. Le prove di pulitura sull'incarnato hanno permesso di individuare almeno quattro cicli di ridipinture sull'intera scultura: nell'insieme questa sequenza di materiali eterogenei sovrapposti alterava, modificandolo stilisticamente, l'aspetto estetico dell'opera. Gli strati pittorici originali, pur se



1. Prima del restauro, particolare del busto

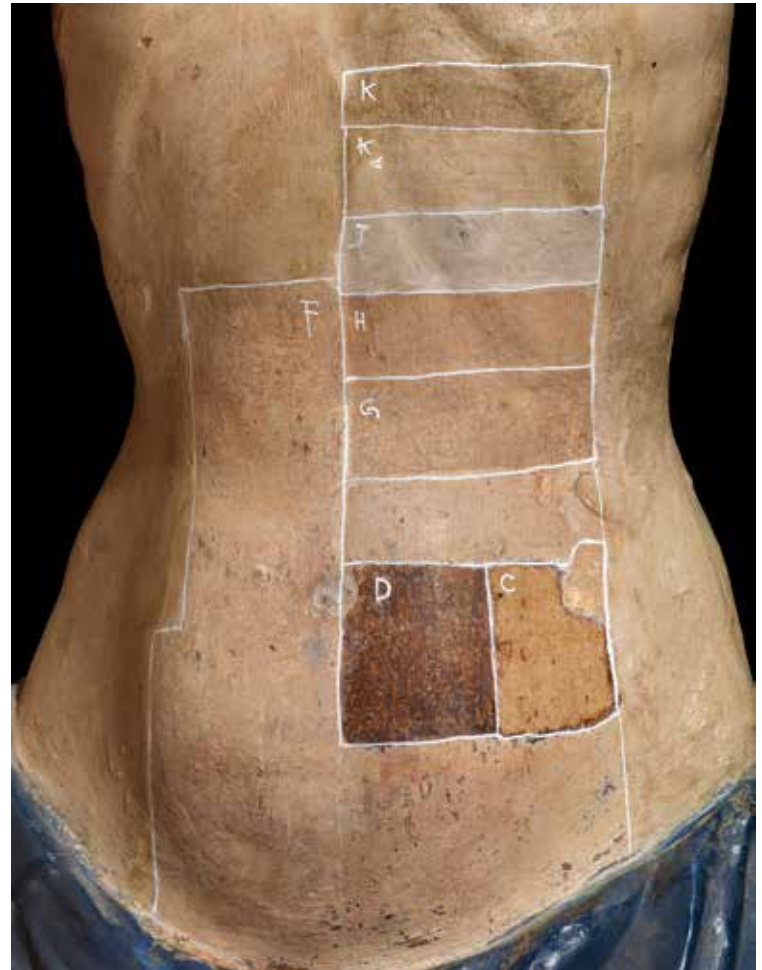


2. Prima del restauro, particolare del retro





3. Durante il restauro, particolare con la successione degli strati pittorici nel perizoma



4. Durante il restauro, particolare con la successione degli strati pittorici nel busto



5. Durante il restauro, particolare con la successione degli strati pittorici nel volto

in buono stato di conservazione, mostravano alcune zone lacunose che lasciavano il legno di supporto a vista. I rari sollevamenti della pellicola pittorica e della preparazione hanno dato luogo a fenomeni localizzati, sulle dita delle mani, dei piedi e lungo le due fessurazioni del perizoma. Inoltre alcune vecchie stuccature sempre relative a passati restauri apparivano sollevate e frantumate per la perdita di adesione al supporto ligneo.

#### *Intervento di restauro*

L'intervento di restauro ha avuto come principali obiettivi il recupero della leggibilità della composizione tridimensionale e plastica, la conoscenza della tecnica pittorica e di conseguenza, l'acquisizione di dati diagnostici per indagarne lo stato conservativo; nel nostro caso la scelta etica ha dato rilievo

all'istanza estetica che ha prevalso su quella storica, proprio per restituire valore al *Crocifisso* di Roccalbegna che il tempo e l'incuria avevano alterato.

Il complesso lavoro di pulitura e rimozione delle coloriture sovrapposte sulla superficie del *Crocifisso* ligneo nel corso dei secoli è stato preceduto dallo svolgimento delle indagini stratigrafiche, finalizzate a individuare la natura mineralogica delle stesure di colore sovrapposte nel tempo, la relativa collocazione delle fasi di ridipintura e la tecnica di esecuzione originaria dell'opera. Le analisi hanno fornito anche elementi conoscitivi importanti per ricostruire i procedimenti esecutivi più antichi; tre sono stati i prelievi di micro-frammenti di colore effettuati: uno sul carnato della schiena, uno sul perizoma e un terzo sui capelli.

Le indagini compiute al microscopio ottico polarizzatore, sulle sezioni sottili e opache, hanno rilevato la presenza di almeno quattro interventi pittorici sovrapposti, eseguiti in periodi differenti, per un totale di nove strati significativi di cui quattro stesure di colore, intervallate da cinque pellicole di sostanze organiche ingiallite e/o pellicole di aspetto stratificato di probabile natura oleo-resinosa, di cui la numero D6 di considerevole spessore e di un particolare colore decisamente ambrato, infiltrato nelle micro-fratture degli strati sottostanti. Alcune ridipinture presentavano un legante a *medium* oleoso, altre *medium* proteico. L'ultimo strato, il numero 7, forse l'originale, è ben presente e conservato su tutta la superficie della scultura e si trova subito al di sotto dello strato ambrato di notevole spessore.

In accordo con la direzione lavori è stato quindi deciso di rimuovere tutti gli strati di materiali sovrapposti che deturpavano la superficie dell'opera, per portare in evidenza il carnato originale, o comunque il più antico in senso cronologico. Tale identica stratificazione si è riscontrata sia sul perizoma che sui capelli, dove quattro sono i cicli pittorici, formati da svariate stratificazioni di colore e pellicole organiche alterate (figg. 3-6).

Per quanto riguarda lo strato D6, sugli incarnati, si sono riscontrati il notevole spessore, l'estrema adesione allo strato originale e la compattezza materica, per cui la rimozione è stata eseguita con lenti binoculari a ingrandimento variabile e tramite applicazione di un chelante a base di acido citrico, steso interponendo un foglio di carta giapponese sul colore. Tale strato oleo-resinoso era stato steso su tutta la superficie dell'opera, compresi capelli e perizoma: si infiltrava tra le micro-fratture e le anse di corrosione della stesura sottostante, per cui è riferibile a un intervento di epoca successiva a quello originario.

Verificata la tenuta degli strati costitutivi si è proceduto con la fase importante della pulitura del film pittorico. Prima di eseguire i test di

solubilità, l'intera superficie è stata osservata scrupolosamente, in particolare il *verso* della scultura dove le zone a contatto della croce vengono generalmente risparmiate dalle varie ridipinture, proprio perché non raggiungibili.

L'intervento si è svolto in fasi diverse, strato per strato perché vari e differenziati sono risultati i materiali da rimuovere: iniziando dai pigmenti a legante oleoso fino a quelli a legante proteico. La miscelazione dei solventi per la pulitura è sempre stata effettuata in supportanti a base di gel acquosi, sostanze gelificate in sospensione, che consentono ai prodotti impiegati di non penetrare in profondità. La lavorazione degli strati non originali è stata fatta con l'applicazione a pennello di *solvent gel* a polarità stabilita secondo le indicazioni dei test, come detto sopra. I distacchi e i sollevamenti del film pittorico sono stati consolidati con resina termoplastica Aquazol 500 diluita in acetone. Si è poi proceduto con il ripristino delle parti lignee mancanti: il *verso* della spalla destra e una piccola estremità della ciocca sinistra dei capelli. Sulle lacune riguardanti perdita di colore e di preparazione è stato deciso di eseguire le stuccature con gesso e colla, per ristabilire l'unità strutturale del film pittorico con la necessaria imitazione di superficie, reintegrate in un secondo momento con colori ad acquerello e pigmenti puri miscelati in un legante a vernice, tramite velature sovrapposte nel rispetto del principio di reversibilità secondo i metodi decisi con la direzione lavori, limitandosi all'integrazione delle lacune stuccate e alla velatura puntuale delle sole abrasioni che con la loro presenza interrompevano la lettura del tessuto pittorico originale. A conclusione dell'intervento, uno strato protettivo a base di vernice idrorepellente è stato steso a pennello sulla superficie dipinta. La scultura è stata sottoposta alla disinfestazione in ambiente anossico. La croce lignea è composta da due bracci a sezione rettangolare; su quello orizzontale è stato posto il cartiglio con l'iscrizione «INRI». Il



6. Durante il restauro, successione degli strati pittorici nelle zone del corpo

legno decorato a tempera marrone risultava danneggiato in varie zone dall'attacco di insetti xilofagi. La superficie è stata pulita poiché presentava uno spesso strato di polvere e sporco. Anche in questo caso il restauro conservativo ha compreso le operazioni di fissaggio della pellicola pittorica sollevata tramite imbibizione di resina acrilica in dispersione acquosa, la disinfestazione con permetrina disciolta in essenza di

petrolio per prevenire un eventuale attacco da parte di insetti xilofagi. Le lacune sono state stuccate e reintegrate con colori ad acquerello e a vernice con pigmenti puri tramite velature sovrapposte.



## Bibliografia

1975

I. CORRIDONI, *La Comunità di Roccalbegna*, Pitigliano 1975.

1987

I. CORRIDONI, A. SANTIOLI, *L'Amiata. Turismo, Storia, Arte*, Siena 1987.

B. SANTI, *Il Monte Amiata. Itinerario storico-artistico*, Genova 1987.

*Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena: 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio - 31 dicembre 1987), Firenze 1987.

1995

*Guida storico-artistica alla Maremma. Itinerari culturali nella provincia di Grosseto*, a cura di B. Santi, Siena 1995.

1997

*Il mio paese. Roccalbegna, Cana, Santa Caterina, Triana, Vallerona*, s.l. 1997.

1999

*L'Amiata e la Val d'Orcia*, a cura di B. Santi, Milano 1999 (I Luoghi della Fede).

2005

R. BARTALINI, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Siena-Cinisello Balsamo 2005.

2009

A. BAGNOLI, *Considerazioni e novità sui cicli pittorici delle navate e del transetto*, in *La collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di A. Bagnoli, Siena 2009, pp. 373-443.

2011

C. BARDELLONI, R. BARTALINI, *Goro di Gregorio*, in *Scultura gotica senese. 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, Siena-Torino 2011, pp. 233-261.

2017

*Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini e M. Seidel, Cinisello Balsamo 2017.