

oro e tempera su tavola,
401 × 244,5 cm (la sola parte originale,
esclusi i capicroce di restauro)
Siena, basilica di Santa Maria dei Servi

Iscrizioni: IHS NAÇARENUS/ REX/ IUDÆORUM, nella
tabella.

La grande croce della basilica dei Servi non si può dire in condizioni ottimali. La lacuna maggiore è costituita dai tabelloni alle estremità della traversa, dove avranno trovato posto le mezze figure di Maria e Giovanni dolenti, attualmente rimpiazzati da capicroce che ripetono la sagoma originale ma privi di figurazione; la mutilazione data a prima del 1838, come si ricava dal disegno che ne trasse in quell'anno Johann Anton Ramboux (Francoforte, Stadel Institut, disegni Ramboux, vol. VI, p. 11). Anche la base del montante termina con un taglio brusco: poteva forse concludersi con una pedana trapezoidale come quella della croce di Giotto a Santa Maria Novella. Pericolose fenditure si aprono poi nei punti di connessione tra le assi del supporto, determinando consistenti cadute di colore e, di conseguenza, ampie integrazioni, mentre nel rimanente del dipinto la pittura si è conservata assai bene e permette ancora di apprezzare sia la ricchezza e la varietà delle soluzioni decorative, sia la qualità delle stesure. Le pennellate chiare, in finissimo tratteggio sulla preparazione a terra verde, costruiscono la gigantesca e livida figura del suppliziato con una trama di segni ora più fitta ora più rada, e la velano infine con ombre brune, a conferire una trepida e quasi lievitante fisicità all'immagine. L'intervento che ha preceduto l'esposizione è stato affidato a Edith Liebhauer ed Elisabetta Razzi.

Ai piedi del Cristo prega una minuscola figura, munita di aureola, che indossa l'abito nero dei serviti. Per lo più trascurata, o intesa semmai come il frate committente (Weigelt 1911), raffigura invece evidentemente un santo, secondo lo schema iconografico ben noto nel caso di Francesco d'Assisi. È possibile si tratti del fiorentino Filippo Benizzi, fondatore dei Servi di Maria, il cui culto era ampiamente diffuso nei conventi dell'ordine ben prima della canonizzazione, perfezionata solo nel 1671. Una valida alternativa è però costituita dal più venerato dei

beati serviti senesi, Gioacchino Piccolomini, morto nel 1305 e subito oggetto di intensa devozione come bastano ad assicurarci i rilievi che ne ornarono l'arca sepolcrale (oggi nella Pinacoteca senese; si veda cat. 85), scolpiti da Gano di Fazio e illustranti gli eccentrici miracoli che gli venivano attribuiti. Nella stessa basilica di Siena Filippo e Gioacchino, muniti del nimbo, si affacciano entrambi dagli oculi che fanno cornice all'affresco trecentesco con *San Giovanni Evangelista assunto in cielo* in una cappella del transetto sinistro, e ancora in una tavola del 1443 di Pietro di Giovanni Ambrosi, perduta ma descritta da fonti seicentesche, comparivano tutti e due, esplicitamente indicati come *sancti* (Montebuoni Buondelmonti 1632, c. 12; Piccolomini 1650 circa, c. 111; l'identificazione col beato Piccolomini sarà sostenuta e argomentata da Argenziano in c.d.s.).

In ogni caso, la presenza del religioso ai piedi di Cristo e le dimensioni colossali dell'oggetto ci assicurano che la croce fu dipinta proprio per i Servi e per avere la massima evidenza all'interno della basilica, forse sul tramezzo. La storia ricostruibile dell'opera tuttavia, fin qui mai ripercorsa, comincia solo nel 1575, quando il visitatore apostolico, Francesco Bossi, nel registrare all'altar maggiore l'*Incoronazione della Vergine* di Fungai che tuttora vi svetta, vede "super ea, crux magna cum imagine crucifixi in tabula depicta" (*Memoriale...*, 1575: debbo questa segnalazione alla cortesia di Raffaele Argenziano). Più tardi, nel 1635, la tavola monumentale fu solennemente collocata nella seconda cappella del transetto sinistro, già dedicata a San Giovanni Evangelista e di patronato della famiglia Spinelli ma divenuta proprio allora, per iniziativa del padre Filippo Montebuoni Buondelmonti, sede di una confraternita dedicata a quella venerabile immagine, dinanzi alla quale, si diceva, "Beatus iohannicus Piccolomineus genua suppliciter, vivens, assidue flexit", come recita la lapide, ancora visibile all'ingresso del sacello, che celebra quella nuova istituzione (stupisce invece che le cospicue memorie manoscritte del convento, compilate nel

1632 dallo stesso Buondelmonti, per quanto scupolose nel ricordare le tavole antiche della chiesa, specie se legate a qualche memoria devota, non facciano menzione del dipinto, così come ne fece Fabio Chigi, 1625-1626).

A lungo segnalata solo per il suo significato devozionale e qualificata semplicemente come "immagine antica" (Pecci 1752; 1761; Faluschi 1784), la croce dei Servi approda al XIX secolo accompagnata da un bislacco riferimento a "Stefano di Giovanni fratello di Matteo", cioè al Sassetta, allora creduto fratello di Matteo di Giovanni. Lo si trova già nell'edizione del 1815 della *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena* di Gioacchino Faluschi e avrà corso per buona parte dell'Ottocento (Romagnoli 1822; 1824; ante 1835; 1836; Micheli 1863; Brigidi 1879). Sempre a Faluschi risale la prima segnalazione di un quadretto di Giuseppe Fantastici, datato 1758 ("un Miracolo d'un beato servita" lo definirà Romagnoli nel 1822, con tutta probabilità di nuovo Gioacchino Piccolomini), che per qualche tempo fu in stretta relazione con la croce, forse attaccato alla sua estremità inferiore (si veda anche Romagnoli 1824). L'infallibile giudizio di Giovanni Battista Cavalcaselle (Cavalcaselle, Crowe 1864) gli permetterà non solo di retrodatare d'un secolo la gran croce ma addirittura d'attribuirle direttamente al suo vero autore, Ugolino da Siena: un'intuizione che può ben dirsi geniale ed evidentemente troppo in anticipo sui tempi per essere intesa appieno, e difatti presto dimenticata. Andrà tuttavia segnalato come il primo a orientarsi nella giusta direzione circa l'ambito d'appartenenza dell'opera fosse stato, fin dal 1838, Johann Anton Ramboux, che sul foglio in cui aveva rapidamente schizzato il dipinto si appuntava il nome di "Segna", istituendo evidentemente un collegamento con la grande croce della badia di Arezzo che (e lì a ragione) egli aveva riconosciuto a quel pittore (cfr. Hueck 1998, p. 43).

Alla croce toccava intanto di essere trasferita sulla parete del transetto sinistro quando sui muri della cappella che la

ospitava ormai da due secoli e mezzo ri-emersero gli importanti affreschi lorenzettiani con *Storie di san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista*, inaugurati l'8 maggio 1892 (Brigidi 1897). Nei primi decenni del Novecento l'unica voce che si leva a rivendicare l'importanza e l'antichità del dipinto è quella di Lucy Olcott (Heywood, Olcott 1903), che non manca di segnalare come "a large and carefully modelled Ducciesque Crucifix, wrongly attributed to Sassetta", ma il nome del più sofisticato e fedele allievo di Duccio non pare comunque essere stato più pronunciato in relazione all'opera fino al 1936, quando Millard Meiss, respingendo il riferimento al fantomatico "Ugolino Lorenzetti" avanzato frattanto da Berenson (1932; 1936), celebrava la tavola come "forse il miglior crocifisso senese del XIV secolo", "probabilmente" di Ugolino di Nerio. Nemmeno questa volta, e a dispetto dell'adesione di Perkins (1939), la proposta attecchisce e il destino critico della grande tavola, incoerente e dispersivo al punto che nel *corpus* della pittura ducchesca di James Stubblebine del 1979 essa viene semplicemente dimenticata, registra piuttosto la miglior fortuna della deprimente attribuzione a Niccolò di Segna, originariamente di Curt Weigelt (1911), quindi accolta da Van Marle (1924) e perpetuata ancora di recente da Cristina De Benedictis e Piero Torriti (De Benedictis, *La pittura...*, 1979; Torriti 1988). Così che nemmeno il più recente, convinto rilancio del nome

di Ugolino a opera di Luciano Bellosi (in *Mostra di opere d'arte...*, 1983; e cfr. Leoncini 1986 e Franci 2002) sembra aver risolto il caso, se perfino le ultime edizioni della guida Touring (*Siena e il senese*, 1996; *Toscana*, 1997) parlano di "scuola senese della fine del '300", mentre Miklós Boskovits è propenso a tornare al riferimento berensoniano a "Ugolino Lorenzetti", nel frattempo identificato col giovane Bartolomeo Bulgarini (Boskovits 1990).

Che non ci si trovi di fronte a un'opera del prolifico ma mediocre figlio di Segna di Buonaventura basta a dimostrarlo un confronto col greve e smorfioso crocifisso di Niccolò in Pinacoteca, ma anche le croci monumentali dello stesso Segna (quella pure in Pinacoteca, o l'altra nella badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo) si rivelano, al paragone, tanto meno acute nel segno e raffinate nella conduzione. Viceversa, le più stringenti analogie si riscontrano con i crocifissi dipinti, sia pure in un formato assai meno monumentale, da Ugolino di Nerio, specie nella maturità, come quello che campeggia al centro della tavola della collezione Thyssen di Madrid. Ma già il Cristo della valva di dittico di Siena (cat. 54), sebbene più antico e filiforme, meno tornito e ornato di questo, basterebbe a provare una stessa paternità. Che si tratti poi di un'opera assai avanzata nello sviluppo stilistico di Ugolino lo suggerisce, accanto alla più dilatata misura plastica e volumetrica di cui si è detto e che va congiunta a una inedita sensibilità

nella resa dell'evidenza fisica del Cristo, descritto nei tendini stirati delle braccia o nelle rotule che premono sotto pelle, la punzonatura fastosa e varia dell'aureola, di un grado di squisitezza pari solo a quello della altrettanto tarda *Madonna* di San Casciano (cat. 55). Tanta profusione di lavoro sull'oro si accompagna all'eleganza dei motivi decorativi della stoffa nel suggellare in un castone di eletta bellezza il corpo del gigante non ancora spirato, che lascia filtrare un ultimo sguardo attraverso gli occhi lunghissimi e dolenti di moribondo.

Aldo Galli

Bibliografia: Memoriale della visita pastorale... [1575]; Pecci 1752, p. 91; Pecci 1761, p. 107; Faluschi 1784, p. 129; Faluschi 1815, p. 111; Romagnoli 1822, p. 100; Romagnoli 1824, c. 41; Romagnoli *ante* 1835, IV, pp. 303-304, 426-427; Romagnoli 1836, p. 42; [Micheli] 1863, p. 79; Cavalcaselle, Crowe 1864, II, p. 54 e nota 4; Brigidi 1879, p. 98; Brigidi 1897, p. 131; Heywood, Olcott 1903, p. 284; Weigelt 1911, pp. 191-192, 263 e tav. 52; Dami 1915, p. 40; Van Marle 1923-1938, II (1924), p. 157; Berenson 1932, p. 295; Berenson 1936, p. 254; Meiss 1936, pp. 113-136, p. 114, nota 3; Perkins 1939, p. 543; De Benedictis, *La pittura...*, 1979, p. 94; L. Bellosi, in *Mostra di opere d'arte...*, 1983, pp. 30-31; Leoncini, *ad vocem Ugolino di Nerio*, 1986, pp. 666-667; Torriti 1988, p. 347; Boskovits, *Thyssen-Bornemisza...*, 1990, p. 37, nota 12 e p. 191, nota 15; *Siena e il senese*, 1996, p. 93; *Toscana*, 1997, pp. 554-555; Franci, *ad vocem Ugolino di Nerio*, 2002, p. 912.