



Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

Le opere

SKIRA

Giotto e il Trecento

Il più Sovrano Maestro stato in dipintura

curato a cura di
Alessandro Trovati

SKIRA

Giotto e il Trecento

“Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”

catalogo a cura di
Alessandro Tomei

SKIRA

*In copertina
e in quarta di copertina*
Giotto di Bondone
*Cristo benedicente tra San
Giovanni Evangelista, la
Vergine, San Giovanni Battista
e San Francesco d'Assisi,*
particolare
Tempera su tavola
105,7 × 250,2 cm
Raleigh, North Carolina
Museum of Art, Kress
Collection, dono Samuel H.
Kress Foundation

Art Director
Marcello Francione

Progetto grafico
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Vincenza Russo

Redazione
Michele Abate

Impaginazione
Paola Oldani

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti
e dell'editore.

© 2009 Skira editore, Milano
© 2009 Comunicare
Organizzando S.r.l., Roma

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese
di febbraio 2009
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Catalogo

Autori schede
Gianluca Ameri
Federica Baldini
Davide Banzato
Michela Becchis
Elisabetta Belli
Gabriella Bernardi
Marianne Besseyre
Milvia Bollati
Vincenzo Boni
Francesca Campagna Cicala
Joanna Cannon
Ilaria Ciseri
Rafael Cornudella i Carré
Giorgia Corso
Paolo Cova
Gaetano Curzi
Claudia D'Alberto
Gianluca Del Monaco
Clario Di Fabio
Paolo Di Simone
Daniele Ferrara
Andrea Franci
Fabienne Joubert
Ada Labriola
Alberto Lenza
Lorenzo Lorenzi
Francesca Manzari
Fabio Marcelli
Fabio Massaccesi
Marta Minazzato
Ilaria Negretti
Stefania Paone
Daniela Parenti
Francesca Pasut
Franca Pellegrini
Francesca Pomarici
Irene Sabatini
Mirko Santanicchia
Patricia Stirnemann
Paola Tarantelli
Angelo Tartuferi
Alessandro Tomei
Michela Torquati
Carla Travi
Calcedonio Tropea

Traduzioni

Giuseppe Giarratana per
Scriptum, Roma
(dall'inglese in italiano, saggio
Derbes, Sandona)
Paolo Di Simone
(dallo spagnolo in italiano,
saggio Alcoy)
Luisa Lucchetti (dallo spagnolo
in italiano, schede Cornudella)
Tania Gargiulo (dall'inglese in
italiano, saggi Belting e Kessler
e scheda Cannon)
Marina Marcello per Language
Consulting Congressi, Milano
(dal francese in italiano, schede
Besseyre e Joubert)

Coordinamento del catalogo
Chiara Genovese

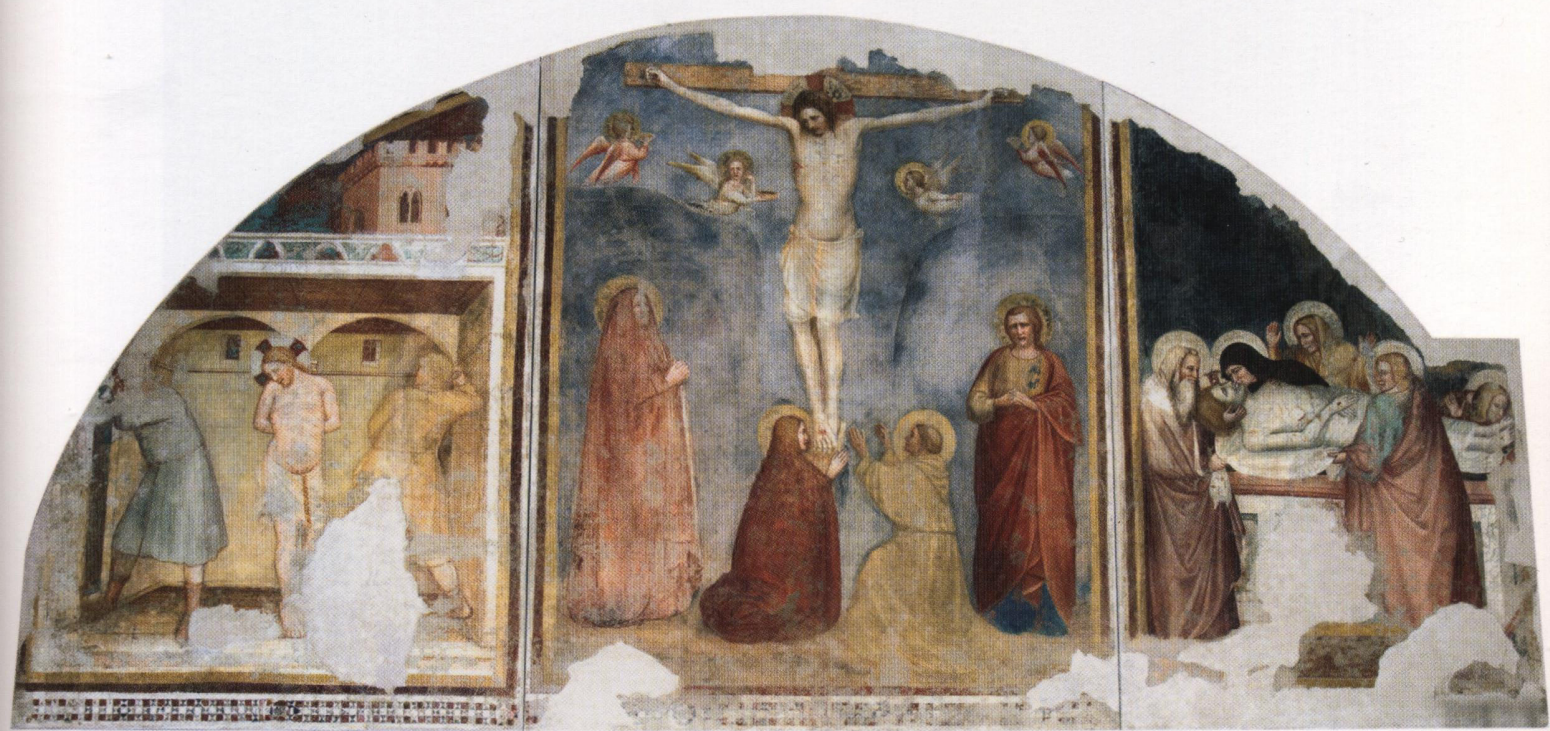
Crediti fotografici

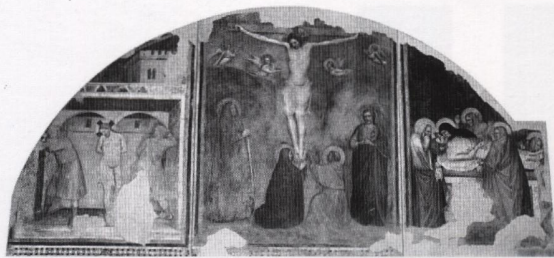
© Cliché Bibliothèque
nationale de France
© Bernd Sinterhauf
© Biblioteca Apostolica Vaticana
© Biblioteca Nazionale Marciana
© Bibliothèque Sainte-
Geneviève, Paris
© Cliché Ville de Nantes-Musée
des Beaux-Arts-Photographie:
Alain Guillard
© CNRS-IRHT
© F.Lepeltier
© Fabbrica di San Pietro in
Vaticano
© FotoBerti, Assisi
© MBA, Rennes, Dist RMN /
© Louis Deschamps
© Museo Episcopal de Vic
© Opera del Duomo di Orvieto
© Su concessione del Comune
di Pesaro/Servizi Musei
© The Metropolitan Museum
of Art
Archivio Magika
© Dipartimento di Storia
delle arti visive e della musica,
Università degli Studi di
Padova, 2008

Diritti Biblioteca Ambrosiana.

Vietata la riproduzione
Dupif Foto
Foto Antonio Quattrone
Foto Chomon
Foto D'Ambrosi Rocco
Foto Gianni Santilli
Foto Laboratorio fotografico
della Biblioteca Nazionale di
Napoli
Foto M. Berardi
Foto M. Sarri, 1983
Foto Matteo Chinellato
Foto Matteo De Fina
Foto Mauro Burchiani
Foto Musei Vaticani
Foto P. Zigrossi, 1999
Foto Paolo Semprucci
Foto Pineider
Foto Roberto Mastronardi
Foto Santilli, Soprintendenza
B.S.D.E. dell'Aquila
Foto Studio Pym/Nicoletti
Foto Umberto Tomba, Museo
Castelvecchio, Verona
Lindenau-Museum
Altenburg © 2009
Paolo e Claudio Giusti
© MNAC-Museu Nacional
d'Art de Catalunya. Barcelona.
Foto: Calveras/Mérida/Sagrístà
RMN / © Droits réservés
RMN / © Martine Beck-
Coppola
RMN / © René-Gabriel Ojéda
RMN / © Thierry Le Mage
RMN / Jean-Gilles Berizzi
Sopr. B.S.A.F., L'Aquila, Foto
Santilli
Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio Storico, Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Roma
Su concessione dell'Ufficio
Beni Culturali della Diocesi
di Assisi - Gualdo Tadino -
Nocera Umbra
Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività

Culturali-Soprintendenza
per i Beni Storici, Artistici
e Etnoantropologici per
l'Abruzzo di l'Aquila-Archivio
Fotografico. Divieto di ulteriore
riproduzione o duplicazione con
qualsiasi mezzo, Foto Patrizia
Del Treste
SSPSAE e per Polo Museale
della città di Firenze
Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività culturali.
Foto Soprintendenza BSAE di
Siena e Grosseto
Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività
Culturali, Riproduzione vietata
Su concessione del
MiBAC/Soprintendenza Pisa





rispetto al dittico Raleigh Vaticana datato intorno alla metà degli anni trenta, una realizzazione nella fase finale della sua carriera.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Venturi 1907, pp. 489 e sgg.; Sirén 1908, pp. II e sgg.; 1917, pp. 112-129, 205-208; 1927-28; Van Marle 1924, pp. 259 e sgg.; Longhi 1940; 1951; Coletti 1942; 1946, p. XLII; 1949, pp. 55 e sgg., 100; 1950, p. 478; Bettini 1944, pp. 25 e sgg.; Toesca 1951, pp. 629 e sgg.; Volpe 1951; Abate 1956, pp. 25-30; Gabrielli 1958; Shapley 1960, p. 35; Berenson 1963, p. 216; Marcucci 1963, p. 26; Bellosi 1966; Shapley 1966, p. 22; Previtali 1967, pp. 114, 126 e sgg.; Gnudi 1968; Bologna 1969, pp. 151-208, 218-219; Scarpellini 1969, pp. 241-264; Cenci 1974, p. 100; Boskovits 1975; Zanardi 1978; Todini 1979; Todini-Zanardi 1980, pp. 56-58; Scarpellini in *Fra' Ludovico* 1982, pp. 292-304; Scarpellini in *Francesco d'Assisi* 1982, pp. 112-115; Volpe in *Storia dell'Arte* 1983, pp. 256-288; Boskovits 1984, p. 296; Todini 1985, pp. 339-355; Bandera Bistoletti in *Giotto e i Visconti* 1986, pp. 3-22; Lunghi in *La pittura* 1986, p. 561; Lunghi 1987; Volbach 1987, p. 29; Castelfranchi Vegas 1988-1989, pp. 153-163; Puccio Capanna 1989; Todini 1989, pp. 47-48; Lunghi 1993, pp. 3-14; Bonsanti, Boskovits 1994, pp. 299-310; Nottiani in *Dipinti* 1994, pp. 150-152; Ragionieri 1998, pp. 55-70; Bonsanti in *Giotto* 2000, pp. 55-74; Boskovits in *Giotto* 2000, pp. 75-97; Labriola 2000, pp. 423-427; Bonsanti in *La basilica* 2002, pp. 197-201; Boskovits 2003, pp. 173-180; Travi 2003, pp. 157-172; Bellosi 2006, pp. 347-368; 2006a, pp. 329-336; 2006b, pp. 428-437; Leone de Castris 2006, pp. 85-113; Bandera 2007, pp. 18-25; *Eredità di Giotto* 2008; Gregori in *Giovanni da Milano* 2008, pp. 15-55; Parenti in *Giovanni da Milano* 2008, pp. 57-71.

31 Puccio Capanna e bottega

Flagellazione, Crocifissione, Deposizione nel sepolcro
Post 1348

Affresco staccato
233 x 165 cm; 253 x 199 cm;
220 x 156 cm
Assisi, Museo Diocesano e
Cripta di San Rufino
Provenienza: da Assisi, oratorio
della confraternita di San
Rufino

Il grande trittico murale con Storie della Passione occupava il lunettone della parete di fondo dell'oratorio di San Rufino ad Assisi; parte di un programma pittorico più ampio, nel 1955 Raimondo Boenni ne sovrintese lo stacco e da allora è conservato presso il Museo Diocesano e Cripta di San Rufino.

I tre pannelli sono concepiti isolatamente: il centrale, di maggiori proporzioni, ospita una *Crocifissione* dall'assetto piuttosto semplice. Il Crocifisso snello e sveltante incombe sulla Maddalena e San Francesco inginocchiati ai suoi piedi, mentre Maria e Giovanni si dispongono alle estremità della scena.

Gli episodi laterali, impaginati entro superfici più ristrette, si articolano, al contrario, secondo affollati schemi compositivi: la *Deposizione* è dominata dal grande sepolcro intorno al quale girano i dolenti, mentre la *Flagellazione* è riempita da una scatola spaziale scandita, in tre sezioni equivalenti, dai personaggi che la animano.

Nel 1997, sotto la direzione della Cristoferi (Soprintendenza per i Beni Storico Artistici Etnoantropologici dell'Umbria), l'opera è stata sottoposta a un importante restauro conservativo consistente principalmente nella sostituzione del vecchio supporto in tela e colla con una struttura di alluminio e resina. Questa, grazie alle sue proprietà elastiche e

traspiranti, è in grado di ammortizzare le microfrazioni della pellicola pittorica e di evitare allo stesso tempo l'insorgere di muffe. Rimossi i falsi ritocchi e avviata un'ordinaria azione di pulitura, le lacune emerse sono state reintegrate soltanto se di piccole dimensioni, altrimenti lasciate a vista e tamponate con una miscela di sabbia di fiume e grassello.

Le discrete condizioni conservative, conseguenti alle puntuali scelte messe in atto dal citato restauro, hanno reso necessaria, nel corso dell'intervento promosso per questa mostra, una semplice rielaborazione cromatica a fini estetici (Direzione lavori: dott.ssa M. Brucato Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici Etnoantropologici dell'Umbria; Restauro: dott.ssa P. Mattioli, dott.ssa F. Scalfati ICR, Roma).

All'indomani della ricostruzione critica di Puccio Capanna (Scarpellini 1969), l'attribuzione delle *Storie della Passione* al maestro assisiense, già suggerita in occasione della loro esposizione alla dodicesima mostra del Consiglio d'Europa (*L'Europe gothique...* 1968, pp. 193-194; Gnudi 1968), è stata sostenuta in modo pressoché unanime (Caldora 1972; Scarpellini 1973; Boskovits 1975; Ragghianti 1977; Scarpellini, in *Assisi al tempo di San Francesco* 1978; Zanardi 1978; Todini 1979; Todini-Zanardi 1980; Scarpellini, in *Le laudi drammatiche* 1981; Previtali 1982; Scarpellini, in *Fra' Ludovico da Pietralunga* 1982; Volpe, in *Storia dell'Arte* 1983; Todini, in *La Pittura* 1985; Wilkins 1985; Lunghi 1986; Lunghi 1987; Castelfranchi Vegas 1988/1989; Lunghi, in *Puccio Capanna* 1989; Todini 1993; Bonsanti in *La basilica* 2002), eccetto pochi detrattori che continuarono a propendere in favore di Maso (Fremantle 1975; Omelia Ferrata 1976). La cronologia all'interno del catalogo ha subito, invece, signifi-

cative oscillazioni: da brano d'esordio (Lunghi 1987), a tappa intermedia (Scarpellini 1969), ad opera dell'avanzata maturità (Boskovits 1975; Zanardi 1978; Volpe in *Storia dell'Arte* 1983). Quest'ultima tesi si basa su motivazioni sia d'ordine formale, poiché l'impianto della *Crocifissione* ricorda quello della tavoletta di Raleigh, che d'ordine esecutivo, essendo stato riconosciuto nel ciclo l'intervento di collaboratori.

Al momento dello stacco, infatti, emersero i disegni preparatori (Lunghi, in *Puccio Capanna* 1989) che, per l'assoluta sicurezza prospettica e dinamica, sono stati ricondotti alla mano del maestro. La stesura della pellicola pittorica, affidata per lo più agli aiuti, rese poi tutto fisso e tradizionale soprattutto in corrispondenza dei due episodi laterali. Tali aiuti sono stati generalmente individuati con Cecce di Saraceno, l'altro *pictor de Assisio* citato nel documento di allogazione del 1341; non sussistono, tuttavia, elementi per stabilire che la collaborazione fra i due artisti si svolgesse sotto la *leadership* di Puccio Capanna se non per la precedenza del nome di costui nel suddetto contratto.

Che le Storie della Passione siano in ogni caso ascrivibili all'ultima fase della carriera del maestro si desume, oltre che dall'inevitabile presenza della bottega, anche da alcune puntualizzazioni documentarie. Lunghi (in *Puccio Capanna* 1989) afferma che, secondo quanto tramandato in un testamento del 1348, l'oratorio da cui provengono gli affreschi a quella data fosse già stato edificato. La lettura critica dell'atto, tuttavia, può fornire nuovi spunti di interpretazione sino al ribaltamento di una consolidata prospettiva di indagine. Dal passo *Item, fraternitati disciplinatorum S. Rufini que congregatur prope s. Antolinum, pro opere dicte fraternitatis, X lib.* (Cen-

ci 1974, pp. 101-102) non è affatto esplicito che l'edificio fosse già stato innalzato entro il 1348. Il luogo di riunione è indicato, infatti, da un inciso piuttosto generico: *prope s. Antolinum*, laddove il passo precedente del medesimo documento nel certificare il lascito alla confraternita di Santa Maria, specifica in modo puntuale *congregatur in ecclesia S. Rufini*. Il testatore, inoltre, assegna dieci lire *pro opere dicte fraternitatis*, ovvero sia per un "lavoro di costruzione" che non poteva essere altro che quello dell'erigenda sede (Nicolini 1989, pp. 107-108).

Il 1348 costituisce, dunque, un imprescindibile riferimento cronologico a partire dal quale è plausibile supporre che sia stato eseguito il ciclo, sintesi visiva della pietà eucaristica e mariana raccontata nello statuto della confraternita (Nicolini 1989, p. 310). La declinazione patetica, a tratti drammatica, di questo programma decorativo rispetto agli altri numeri del catalogo si deve, infatti, anche alla valenza liturgica di cui esso si rendeva interprete durante l'intonazione delle laudi (Scarpellini, in *Puccio Capanna* 1989).

Se nello schema compositivo la *Crocifissione* da un lato dipende dal modello affresco più di vent'anni prima nel transetto destro della Basilica Inferiore, con lo scorcio del San Francesco orante e della Maddalena avvvinghiata alla croce (Zanardi 1978), dall'altro perde il moderno psicologismo con cui Puccio aveva descritto i volti degli astanti nell'omologa scena dell'ex sala capitolare. In San Rufino la resa delle emozioni è demandata a deformazioni facciali così estranee al linguaggio del nostro pittore da soffocare le sue parti autografe, come la testa esanime del Cristo o i profili ribelli degli angeli. Difficile valutare se tali aspetti abbiano origine sempli-



cemente dalla destinazione d'uso dei murali o siano determinati da scadimenti esecutivi della bottega, considerando che sono ravvisabili pure in un'altra opera dall'autografia discussa, perché legata alla collaborazione con gli aiuti: la frammentaria *Crocifissione* del monastero di San Giuseppe.

Le *Storie della Passione* sono in ogni caso riconducibili, nell'ambito del classicismo cromatico e dell'empirica ricerca visiva, a quella tendenza più incline alle abbreviazioni caricaturali dei giotteschi napoletani. Ha ragione Conti (1994) quando scorge nella *Crocifissione* della Sala Maria Cristina di Savoia presso il convento di Santa Chiara a Napoli il sentore di Puccio Capanna e non è un caso che Leone de Castris (2006, p. 87) ne identifichi il "suo autore materiale" con la personalità a capo del transetto destro della Basilica inferiore di San Francesco (si veda inoltre Hueck 2000).

I frescati dei Disciplinati di San Rufino si legano, dunque, a questa cultura figurativa meridionale; valgono da spia sia la sintassi spaziale delle scene, dotata di nitidi punti di coordinamento prospettico, che dettagli fisionomici ed espressivi come le tipologie facciali, il taglio degli occhi tornato a essere triangolare e le sopracciglia aggrottate verso il basso.

Il trittico murale fu con ogni probabilità l'ultima committenza cui sovrintese il maestro intorno alla metà del XIV secolo quando, ormai a capo di una bottega piuttosto articolata, deteneva il monopolio del mercato assiate in uno scenario che non offriva nulla che potesse uguagliarlo, né i dissidenti goticismi di Pace di Bartolo e Giovanni di Bonino, tanto meno le iniziali aperture all'espressionismo tardogotico di Giovanni di Corraduccio.

Claudia D'Alberto

Bibliografia: Cristofani 1866, p. 221; 1884, p. 79; Thode 1885, p. 554; Suida 1904, p. 484; Venturi 1907, p. 500; Sirén 1908, p. 11; Vitzthum 1908, p. 570; Khvoshinsky, Salmi 1912, pp. 18-19; Suida 1914, p. 2; Sirén 1917, pp. 205-206, 274; Kreplin 1921, p. 93; van Marle 1924, p. 262; Vitzthum, Volbach 1924, p. 299; van Marle 1925, p. 120; Sirén 1927-28, pp. 413-414; Toesca 1929 p. 64; Suida 1930, pp. 208-209; Berenson 1932, p. 336; 1936, pp. 298-299; Zocca 1936, pp. 234-235; Coletti 1942, p. 478; Bettini 1944, pp. 25-28; Coletti 1946, pp. LXII-LXIII; Longhi 1951, p. 33; Toesca 1951, p. 632; Cardelli 1955, pp. 65-70; Gabrielli 1956, pp. 10, 12; Salmi 1958, p. 918; Fortini 1961, pp. 72-73; Klesse 1962, pp. 264-265; Berenson 1968, p. 135; *L'Europe gothique...* 1968, pp. 193-194; Gnudi 1968; Scarpellini 1969, pp. 242, 258; Caldora 1972, p. 6; Scarpellini 1973, pp. 17-18; Cenci 1974; Boskovits 1975, pp. 385-386; Fremantle 1975, pp. 133-134; Omelia Ferrata 1976, p. 5; Ragghianti 1977, p. 230; Scarpellini, in *Assisi al tempo di San Francesco* 1978, pp. 116-121; Zanardi 1978, pp. 124-127; Todini 1979, pp. 33-42; Todini-Zanardi 1980, pp. 56-58; Scarpellini, in *Le laudi drammatiche* 1981, pp. 165-185; Previtali 1982, p. 35; Scarpellini, in *Fra' Ludovico da Pietralunga* 1982, pp. 256, 292-304; Volpe, in *Storia dell'Arte* 1983, p. 279; Todini, in *La Pittura* 1985, p. 342; Wilkins 1985, pp. 197-198; Lunghi 1986, p. 561; 1987, pp. 134-146; Castelfranchi Vegas 1988-1989, pp. 153-163; Lunghi in *Puccio Capanna* 1989, pp. 55-56; Scarpellini, in *Puccio Capanna* 1989, pp. 18-19; Nicolini 1989, pp. 107-110; Todini 1993, p. 182; Conti 1994, p. 36; Hueck 2000, p. 57; Bonsanti in *La Basilica* 2002, pp. 197-201; Leone de Castris 2006, p. 87.

32 Maestro di Figline/Maestro della Pietà Fogg

(attivo tra gli anni venti e trenta del XIV secolo)
San Francesco e San Filippo
1320-1330 ca
Tempera su tavola
96,8 × 37,2 cm; 96,5 × 36,7 cm
Dimensioni della superficie dipinta: 94,4 × 35,4 cm;
94,0 × 34,8 cm
Worcester, Worcester Art Museum, acc.

nn. 1923.19 e 1923.18
Iscrizione: sul rotolo di San Francesco *Ego eni(m) / stigmata domini n/ostri yb(es)u / xpi in cor/pore me/o porto / gratia d(omi)ni / n(ost)ri yb(es)u xp(i) / cum spiri/tu vestro* (Galati, VI, 17-18, testo abbreviato)

Precedenti esposizioni:
"Mostra Giottesca", Firenze 1937
Pulitura: 1923 circa (Offner 1927, p. 50); 1953 (archivio dei lavori di restauro del Museo); restauro e pulitura, 1977 (Muller 1983)

La paternità delle due tavole è da attribuire a un artista di grande valore ma enigmatico, noto col nome di "Maestro della Pietà Fogg" (Offner 1926/27) o "Maestro di Figline" (Coletti 1937), con riferimento a due dei pezzi di maggior pregio nel ristretto ambito di opere sue giunte fino a noi. I due santi fanno parte di un complesso più vasto (descritto qui di seguito). San Francesco si riconosce per l'abito francescano e per le stimmate, a cui si accenna nell'iscrizione del rotolo letto dal santo stesso. L'identificazione in san Filippo del compagno, un apostolo a piedi scalzi con capelli e barba scuri, che nella mano destra regge un voluminoso manoscritto antico, e nella sinistra una croce processionale di legno dalla lunga asta metallica, appare plausibile

(Offner 1926-27; Kaftal 1952, col. 841). Indossa un mantello di color grigiastro-violetto, con fodera aranciato-rossa, e una tunica verde brillante, l'uno e l'altra decorati da orli ondulati, con motivi in filo d'oro, che sottolineano la complessità delle pieghe. Entrambi i santi poggiano i piedi, larghi e dall'articolazione descritta con grande rilievo, su plinti rosa marmorizzati finemente dipinti.

Provenienza

Le due tavole furono acquisite dal Worcester Art Museum nella vendita all'asta della Collezione Umberto G. Bellini della Stella, di Roma, che si tenne a New York il 10-11 maggio 1923 (il catalogo le attribuiva a Taddeo di Bartolo, identificando san Filippo come "San Juan" [*Metropolitan Art and Auction Galleries* 1923, lotti 198 e 199]). Le due tavole sono documentate per la prima volta, insieme ad altre due con *San Giacomo Maggiore e San Pietro*, nel lotto 677 dell'asta della Collezione Joachim Ferroni, tenuta a Roma il 21 aprile 1909 (p. 64 e tav. IV). Benché siano ascritte a un'appartenenza inesatta (Scuola umbra, XV secolo) e con identità errate attribuite alle figure (i santi Paolo, Antonio, Giovanni e Rocco), tuttavia l'illustrazione del catalogo conferma che si tratta proprio delle due tavole di Worcester, insieme alle altre due che oggi appartengono a una collezione privata di Roma. Nel catalogo della Collezione Ferroni sono citate come provenienti dalla Collezione Nevin, ma non compaiono nel catalogo del patrimonio del reverendo Robert J. Nevin, venduto all'asta a Roma nel 1907; si può quindi presumere che in un momento imprecisato, anteriore alla morte di lui, avvenuta nel 1906, Ferroni le avesse acquistate dallo stesso Nevin, che commerciava in opere d'arte e anti-

chità, oltre a collezionarle, e a svolgere funzioni di rettore della parrocchia episcopale anglicana di St. Paul's Within-the-Walls (San Paolo Entro le Mura) a Roma (Rice Millon 1982, pp. 32, 63-64, 82-83). Non è facile ricostruire il percorso dei dipinti prima del loro ingresso nella Collezione Nevin, il cui nucleo principale era costituito dall'acquisto della Collezione Caccialupi a Macerata (*Catalogo della vendita Nevin* 1907, p. 8), ma nel catalogo edito nel 1870 di quanto rimaneva a quella data della Collezione Caccialupi non sono presenti le tavole di Worcester (Raffaelli, *Catalogo Caccialupi*, 1870). Invece Miklòs Boskovits avanza un'ipotesi convincente: un possibile legame con la Collezione Ranghiasi di Gubbio. Fra i molti disegni eseguiti in Italia da Johann Anton Ramboux, ai primi dell'Ottocento, se ne trova uno della *Pietà Fogg*, che si ritiene facesse parte dello stesso politico in cui erano comprese le tavole di Worcester (v. oltre), accanto a quello di un dipinto certamente appartenuto alla Collezione Ranghiasi. Nel catalogo manoscritto della collezione, stilato nel 1877, è citata una tavola che corrisponde esattamente, per il soggetto e le dimensioni, alla tavola Fogg (Toscano 1971, p. 147; Boskovits 1984, pp. 329-330).

Tenendo conto dei soggetti trattati nelle tavole di Worcester e nelle altre correlate, e del fatto che le opere superstiti del nostro artista sono destinate quasi in esclusiva a chiese francescane, fra le altre Santa Croce di Firenze, Carlo Volpe ha suggerito che il complesso fosse stato realizzato per la Cappella Giugni appunto in Santa Croce, dedicata agli Apostoli (Volpe 1973, pp. 19-20). Invece Boskovits ipotizzava che siccome il grosso della Collezione Ranghiasi proveniva da chiese situate a Gubbio e nel territorio circostante o era di origine



ISBN 978-88-572-0233-4



9 788857 202334