

SUI 'LIBRI DI DISEGNI' DI BENOZZO GOZZOLI:
L'ASSEDIO DI PERUGIA DEGLI UFFIZI
E GLI STUDI DI TESTE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA

di Lorenza Melli

Per indagare l'attività grafica di Benozzo Gozzoli e affrontare la problematica dei suoi ipotetici 'libri di disegni' analizzeremo dal punto di vista tecnico e codicologico due tra tanti fogli attribuiti al pittore, *L'assedio di Perugia* del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (inv. 333 E) e gli *Studi di teste maschili* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 102-104). Il primo, dall'autografia concordemente accettata, permette di individuare la tecnica grafica, i modelli e le modalità progettuali di Benozzo, servendo da riferimento stilistico per l'analisi del secondo che contiene due tipologie grafiche, quella del disegno 'dal naturale' e del disegno 'di repertorio', e fornisce nuovi apporti alla problematica dell'intervento della bottega.

Il foglio 333 E degli Uffizi (fig. 1) fin dalla sua comparsa nel catalogo ottocentesco della collezione fiorentina¹ è stato messo in relazione alla decorazione murale della cappella dei Priori di Perugia realizzata da Benedetto Bonfigli a partire dal 1454, dove è rappresentato l'analogo episodio dell'*Assedio di Perugia* (fig. 2). Il Ferri, riconoscendovi infatti la raffigurazione della città di Perugia assediata dal re goto Totila, attribuiva il disegno allo stesso Bonfigli. L'attribuzione² venne spostata a favore di Benozzo da Bernard Berenson³, che riconosceva nella caratterizzazione delle figure a biacca e nell'elaborata resa prospettica delle architetture lo stile del nostro, presumendolo primo destinatario della commissione perugina. Nonostante le cattive condizioni del foglio lamentate da quanti vi si sono avvicinati nel tempo per studiarlo, Degenhart e Schmitt⁴ ne hanno potuto precisare la tecnica, avanzando importanti osservazioni sugli aspetti codicologici che sono rimaste generalmente ignorate e sulle quali torneremo in seguito. I due studiosi proponevano di individuare nel foglio, per via del carattere grafico e delle dimensioni, il progetto originale per la decorazione della cappella dei Priori, realizzato dal Gozzoli forse nel 1456 quando si trovava a Perugia per dipingere la pala della Sapienza Nuova: proposta essenzialmente accettata da Alessandro Angelini⁵ che ha visto, nelle suggestioni ghibertiane della resa spaziale e nella ascendenza angelichiana delle figure e delle architetture, un'opera giovanile e comunque vicina agli affreschi di Montefalco del 1452. E mentre Gianvittorio Dillon ne evidenziava le qualità intrinseche, la dimensione fiabesca e idealizzante unita ad una lucidità spaziale ottenuta con "una inconsueta prospettiva bifocale"⁶, permaneva in parte della critica la tendenza al confronto meritocratico tra le realizzazioni dei due pittori secondo il criterio della competenza prospettica o dell'invenzione.⁷

Se l'attribuzione del foglio a Benozzo è generalmente accolta, la cronologia è stata ridiscussa in occasione dei recenti restauri della cappella dei Priori e della pala della Sapienza. Infatti Rosaria Mencarelli⁸ ne ha proposto una datazione intorno al 1461, anno in cui fu allogata al Bonfigli la seconda parte della decorazione con le *Storie di sant'Ercolano*: il nostro disegno potrebbe infatti rappresentare il progetto alternativo richiesto al Gozzoli dai committenti che si erano spazientiti dalle lungaggini del pittore perugino nell'eseguire la prima parte degli affreschi. Una datazione attardata, quindi, e, sempre secondo la Mencarelli, in dipendenza dal pittore umbro che aveva forse già schizzato sul muro una sinopia: datazione avvalorata stilisticamente dalla presenza nel disegno di uno schema compositivo già utilizzato dallo stesso Benozzo nella cappella Medici del 1459.



1 Benozzo Gozzoli, L'assedio di Perugia. Firenze, GDSU, inv. 333 E.

2 Benedetto Bonfigli, Storie di sant'Ercolano. Perugia, Palazzo dei Priori, cappella.





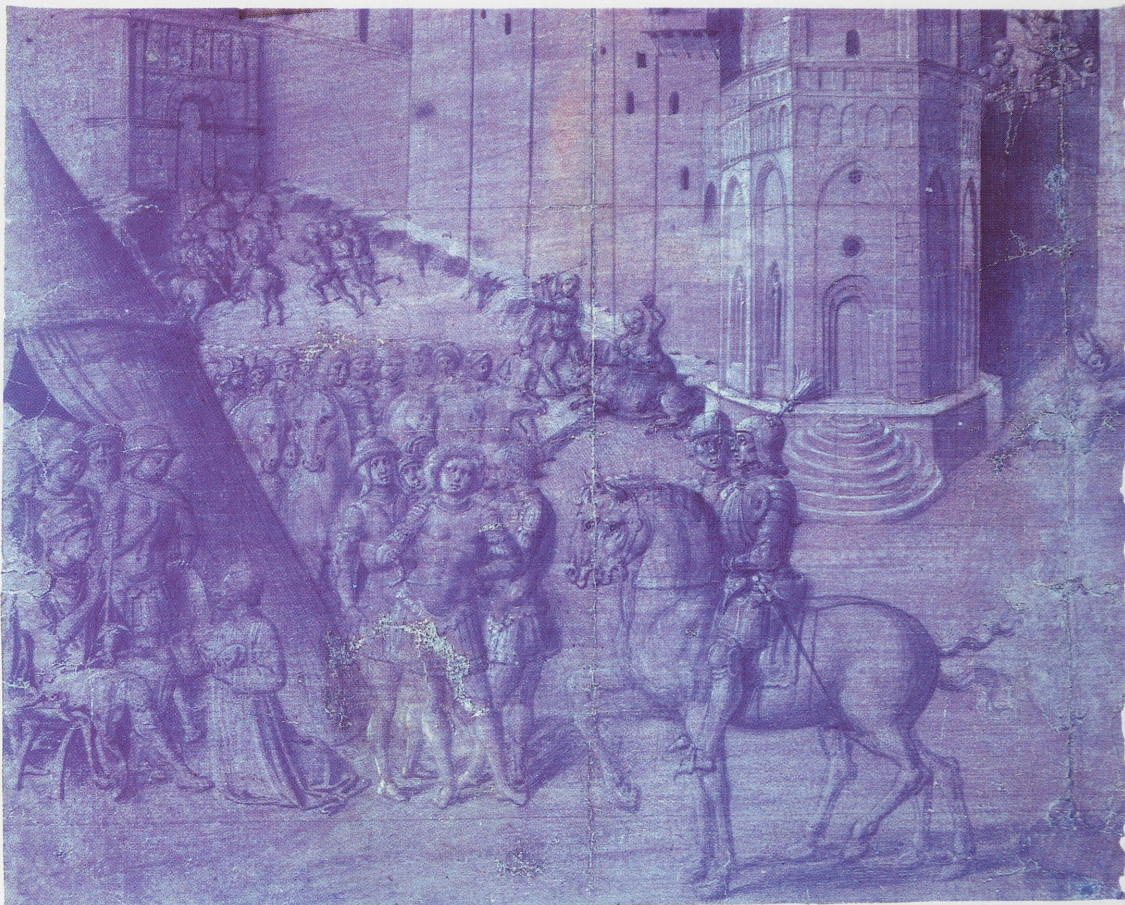
3 Fotografia a luce radente e a presa obliqua della fig. 1.

Ma veniamo all'osservazione del nostro foglio rilevandone subito sia le dimensioni eccezionalmente grandi (318 x 420 millimetri) sia il modesto stato di conservazione e di leggibilità. Il supporto di carta bianca preparata è controfondato e presenta due pieghe verticali lungo le quali, soprattutto quella di destra, la carta è lacerata e scurita. Nella fotografia a luce radente e a presa obliqua (fig. 3) sono ben percepibili in queste zone le increspature della carta e le lacerazioni, in parte reintegrate in antico con toppe di carta dello stesso tipo e colore del supporto primario. Torneremo in seguito su questi particolari conservativi per cercarne una spiegazione.

La preparazione della carta, con larghe pennellate più o meno dense di tempera di color rosso vinaccia/viola chiaro, corrisponde alla cosiddetta "carta pagonazza" del Cennini.⁹ L'artista in primo luogo ha tracciato a stilo la linea d'orizzonte e le linee portanti dell'edificio centrale, ben visibili a luce radente (fig. 3). La figurazione appare invece eseguita con la biacca, che lumeggia sia le figure che le architetture, e con la punta metallica, con cui risultano schizzati i dettagli figurativi



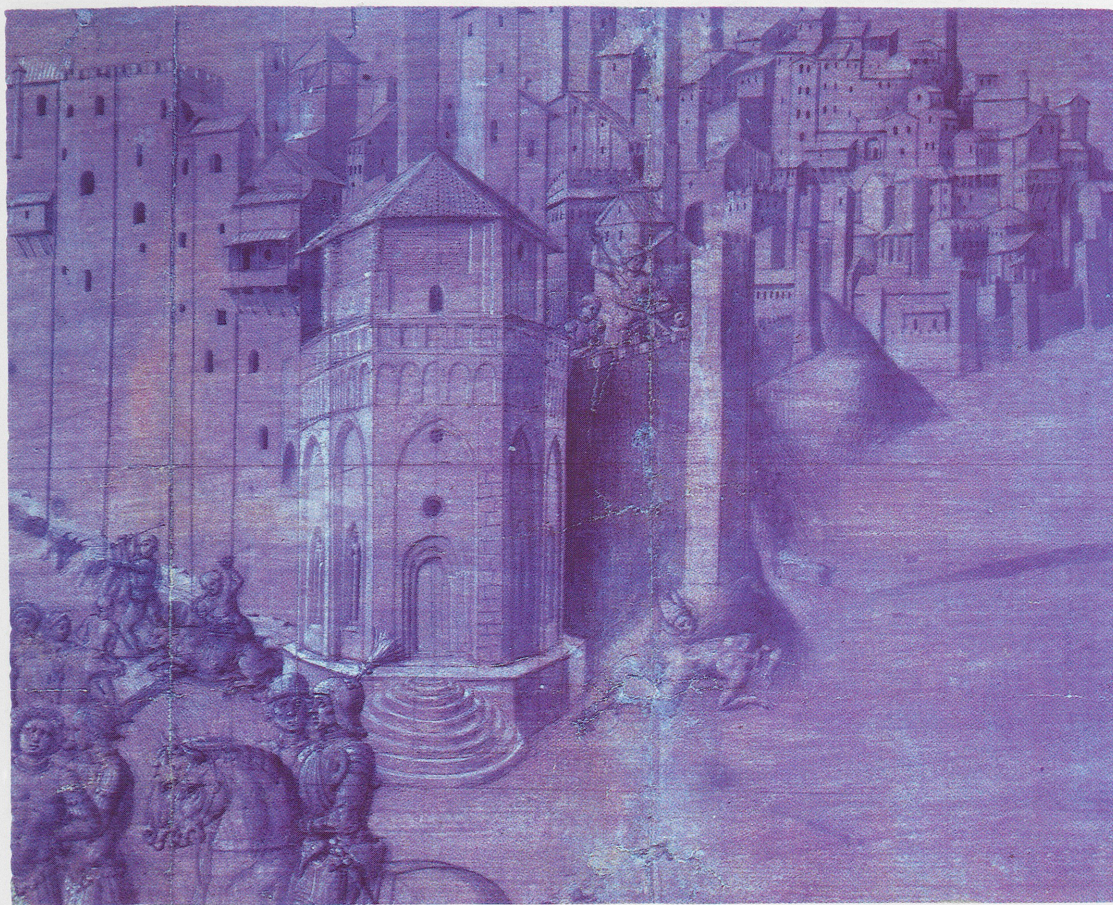
4 Fluorescenza UV della fig. 1.



5 Particolare della fig. 4: l'accampamento di Totila.

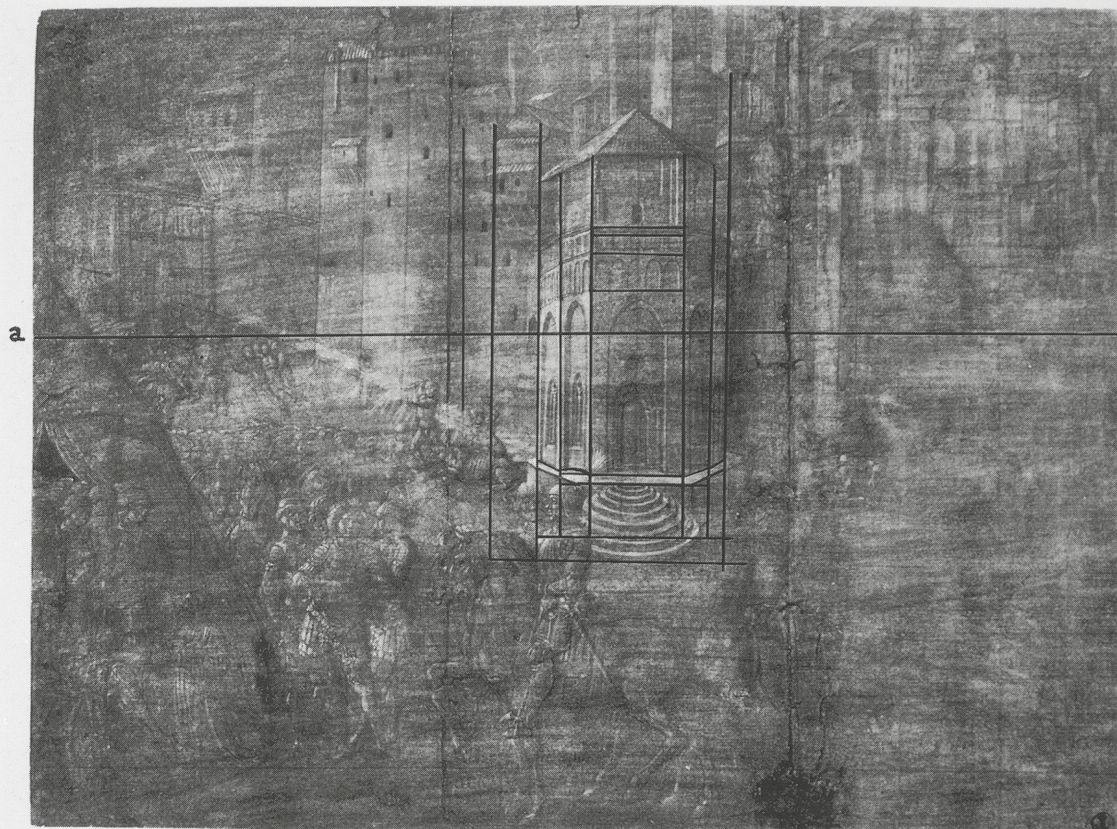
putroppo difficilmente leggibili. Sulla preparazione sono percepibili anche lievi acquerellature marroni che indicano le ombre nelle finestrelle degli edifici. In realtà queste acquerellature sono i residui di un ricorso ben più ampio a questo *medium* grafico, cioè l'inchiostro a penna e a pennello, rivelato dall'indagine della fluorescenza ai raggi ultravioletti (fig. 4). Si scopre così che in origine la figurazione era in massima parte realizzata con l'inchiostro marrone, col tempo assorbito dalla carta ed ora invisibile ad occhio nudo. Se colpito dai raggi UV, l'inchiostro riemerge e con esso la piena leggibilità del disegno. La penna infatti veniva a definire figure e architetture solo abbozzate a punta metallica, e creava anche delle ombreggiature con un sottile tratteggio parallelo. Le campiture d'ombra erano invece rese con acquerellature a pennello. Alla biacca, quindi, era riservato il compito finale della lumeggiatura e non della definizione, come poteva sembrare a prima vista.

La composizione è dominata dalla veduta della città di Perugia, con al centro la chiesa di Sant'Ercolano, tuttora esistente, e le mura che da essa si dipartono a sinistra verso porta Marzia e a destra verso porta Cornea. Ai lati dell'edificio centrale sono rappresentati rispettivamente l'*Assedio di Totila a Perugia* e il *Martirio di sant'Ercolano*, vicende narrate nei *Dialogi* di Gregorio Magno¹⁰ e in una leggenda locale riguardante l'assedio, solo in parte raffigurata anche dal Bonfigli.¹¹



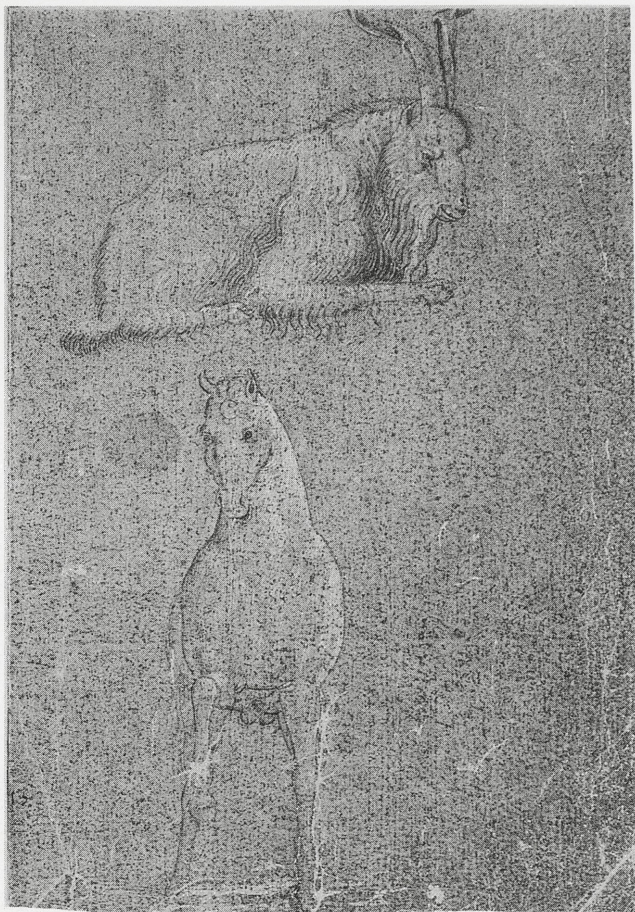
6 Particolare della fig. 4: il martirio di sant'Ercolano.

In basso a sinistra (fig. 5) vediamo l'accampamento dei Goti fuori dalla città assediata mentre il re Totila siede su un faldistorio davanti alla sua tenda circondato dai guerrieri. Un chierico traditore, inginocchiato ai suoi piedi, sta rivelando che la mucca pasciuta di fieno fatta uscire dalle mura è solo un espediente dei perugini per illudere gli assediati sull'abbondanza della città in realtà allo stremo. Sullo sfondo si sviluppano le fasi successive della vicenda leggendaria, secondo la quale viene uccisa la mucca e sferrato l'assalto finale attraverso la porta Marzia. Nella parte destra del disegno (fig. 6) è raffigurato invece l'episodio finora illeggibile del martirio del vescovo Ercolano, secondo il testo gregoriano. Gregorio narra come, dopo la presa della città di Perugia da parte dei Goti, il re Totila ordinasse di far scorticare e poi decapitare il vescovo Ercolano, strenuo difensore della città. Il comandante incaricato dell'uccisione, trascinato Ercolano sulle mura, solo dopo averlo decapitato lo scorticò, incidendone la cute dalla cervice al calcagno "in modo che una striscia di pelle sembrasse strappata dal suo corpo".¹² Infine lo gettò giù dalle mura. Il disegnatore si attiene quindi puntualmente al testo gregoriano nel raffigurare sulle mura il comandante con la spada sguainata ed in basso il corpo decapitato del vescovo, con accanto la testa aureolata e mitriata, in quella apparentemente casuale posizione del corpo nudo e supino che avrebbe permesso di osservare lo scorticamento della schiena dalla cervice fino al calcagno.



7 Grafico delle linee a stilo nella fig. 1.

L'episodio della caduta di Perugia col tradimento del cosiddetto chierico, raffigurato sia nell'affresco che nel disegno, non è descritto da Gregorio Magno, ma sembra derivare da una leggenda locale¹³ qui rappresentata per la prima volta e di cui non risultano esistere testimonianze scritte. Ad esempio in un codice perugino coevo alle nostre opere figurative¹⁴ è riportata la leggenda di Ercolano aderente al testo gregoriano per quanto concerne il martirio; ma è priva di qualsiasi accenno alle vicende dell'assedio, mentre è arricchita dei miracoli postumi del santo. Per avere notizie su questo evento bellico si deve invece ricorrere alla *Guerra gotica* di Procopio di Cesarea¹⁵, dove sono descritte le varie fasi del conflitto tra Goti e Bizantini. Nel terzo libro di Procopio sono infatti narrati sia la presa di Perugia da parte dei Bizantini, che vi lasciarono come capitano Cipriano, sia il primo vano tentativo di Totila di conquistarla nel 423 d.C., corrompendo con successo uno stretto collaboratore di Cipriano affinché uccidesse il suo integerrimo superiore.¹⁶ L'assalto finale, quello illustrato dal Gozzoli, avvenne solo nel 425 quando "Totila menò l'esercito contro Perugia; e giunti colà si accamparono in prossimità delle mura e stabilitesi intrapresero l'assedio". L'anno seguente "Perugia, la prima città di Toscana, fu presa e messa a soqquadro".¹⁷ Non è da escludersi quindi che la leggenda dell'assedio, attestata sia nel disegno che nell'affresco, derivi da una contaminazione delle fonti storiche. E cioè che la storia del probò martire pagano Cipriano, narrata da Procopio, sia venuta col tempo a fondersi con quella del santo martire cristiano Ercolano, narrata da Gregorio.

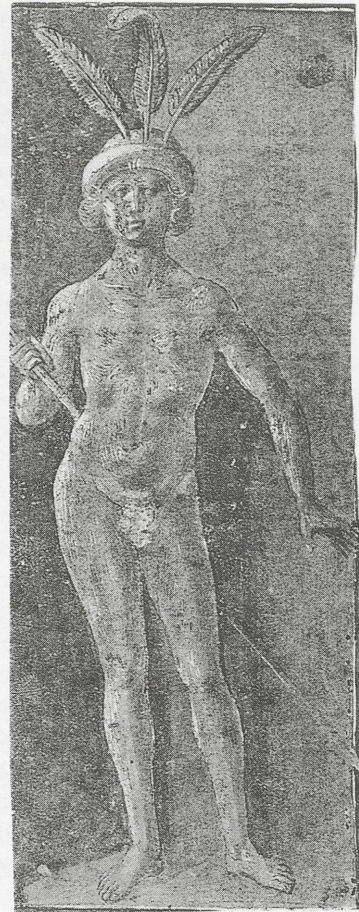
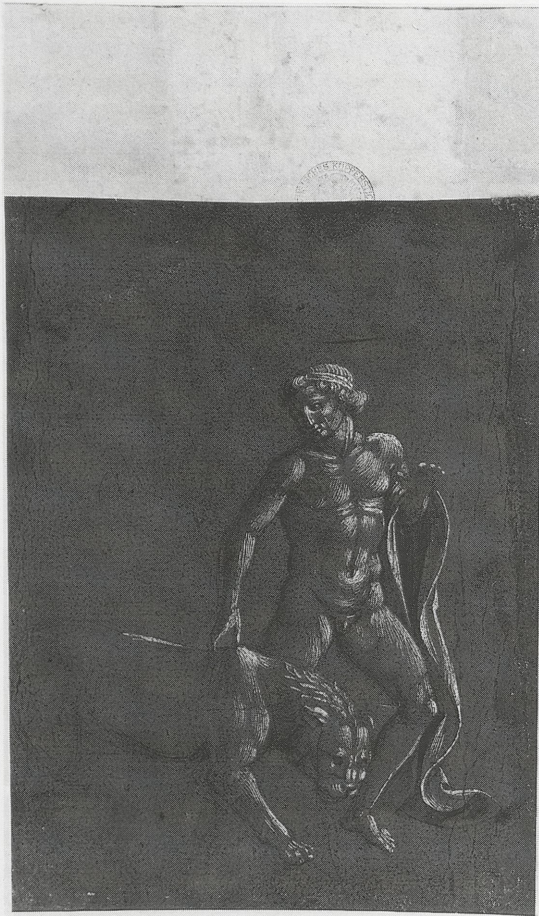


10 Benozzo Gozzoli, Capra e cavallo. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, fol. 4.

11 Benozzo Gozzoli, Uomo nudo con un leone. Dresda, Kupferstich-Kabinett, inv. C.6 v.

12 Benozzo Gozzoli, Figura maschile con bastone e copricapo piumato. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. 1.

Nel punto in cui fu martirizzato e seppellito il santo vescovo patriota, ai piedi della cinta muraria etrusca, agli inizi del XIV secolo fu costruita per volontà e a spese del Comune la chiesa di Sant'Ercolano, una vera e propria chiesa civica, officiata in piena indipendenza dalle autorità ecclesiastiche. Ercolano, patrono di Perugia insieme a Lorenzo e Ludovico, diveniva così il rappresentante ufficiale dei valori civici e della libertà politica della città. Il luogo in cui il comune impiantava il tempio a lui dedicato era nel punto sacrale, viario e urbanistico di maggior evidenza e questa collocazione strategica è ben evidenziata nel disegno, dove l'edificio assume, come vedremo, anche il valore di centro prospettico. Nel dipinto del Bonfigli invece la chiesa è inserita nello sfondo urbano, che fa da sipario alle vicende, con minore rigore prospettico complessivo. Nel cercare di cogliere i caratteri peculiari del disegno dal punto di vista narrativo, possiamo notare che vi è una puntuale attinenza alle fonti storiche, derivando da esse in maniera diretta e originale i fatti relativi alla città e al martirio del santo patrono. Nell'affresco invece è messo particolarmente in risalto l'episodio leggendario dello squartamento della mucca in primo piano e la scelta di raffigurare i cittadini di Perugia che seppelliscono il santo, invece del suo martirio, viene ad accentuare la dimensione locale degli avvenimenti. Bonfigli dimostra anche una maggior precisione nei dettagli urbanistici rispetto al disegno dove la città è rappresentata in modo più stilizzato, anche se la



struttura complessiva è realistica, con citazione di luoghi urbani allora effettivamente esistenti. La chiesa di Sant'Ercolano, ad esempio, non possiede cinque arcatelle cieche sotto la balaustra come nel disegno, ma sei, come appare nell'affresco. Per il resto entrambi ben documentano l'aspetto della chiesa precedente alla ristrutturazione seicentesca, con una scalinata circolare che richiama quelle del Palazzo del Priori e della Fontana di Piazza.

Le mura etrusche¹⁸ ai due lati dell'edificio conducevano a destra alla etrusca porta Cornea (ancora esistente e documentata dal Bonfigli), e a sinistra alla romana porta Marzia, che è stata inglobata nel 1540 da Antonio da Sangallo nella costruzione della Rocca Paolina. Nel nostro disegno se ne distinguono in modo preciso le protomi equine separate da lesene e le pietre che costituivano l'arco e la base di questa. Dietro questa porta si trovavano le case di Gentile Baglioni, che sono raffigurate sia nel disegno che nell'affresco sebbene da punti di vista diversi. Tra la chiesa e la porta Marzia la muraglia ospitava la torre detta de' Pirenelli davanti alla quale erano state addossate alcune case, fedelmente riportate dal Bonfigli, che Benozzo elimina dalla sua città probabilmente nell'intento di creare un'immagine più idealizzata o simbolica dell'antica urbe fortificata, pur rispettandone la struttura complessiva ed evidenziando quei luoghi che l'avrebbero resa riconoscibile a prima vista: infatti la veduta che il Gozzoli ci offre, da sud-est, mostra una città come 'ripulita' dei sobborghi

medievali. L'agglomerato di case nel piano arretrato a destra potrebbe essere il quartiere orientale di porta Sole, e l'insieme di edifici ad andamento rotondeggiante ricorda il cosiddetto Soprammuro.¹⁹ Tra le numerose torri nel disegno è riconoscibile quella del Palazzo dei Priori, dalla inconfondibile copertura lignea a palco affiancata a sinistra da un tettuccio, mentre il corpo del palazzo merlato è forse incongruamente rappresentato nell'edificio a destra della chiesa di Sant'Ercolano. Mentre la veduta del Bonfigli è eccezionalmente realistica, uno squarcio urbano quattrocentesco, la Perugia di Benozzo costituisce piuttosto uno spazio simbolico in cui commensurabilità e realismo convivono. Per quanto riguarda l'interpretazione delle fonti e l'ambientazione dei fatti sembra dunque che l'opera grafica non dipenda passivamente dal dipinto, come si è detto; anzi, se ne deve constatare l'autonomia proprio dal punto di vista dell'elaborazione del tema.

Per quanto riguarda gli aspetti tecnici del disegno, l'analisi dei vari *media* rivela le fasi esecutive che hanno portato ad ottenere una struttura compositiva e prospettica molto elaborata. Con la fotografia a luce radente (fig. 3) si è potuto osservare che sulla preparazione sono state incise a stilo la linea dell'orizzonte *a* e la struttura della chiesa, evidenziate in questa ricostruzione grafica (fig. 7). Lo stilo ha evidentemente costituito la prima fase esecutiva del disegno. A punta metallica sono state tracciate delle linee rette a formare una griglia che suddivide la superficie in rettangoli regolari, come appare dal grafico che le ripropone (fig. 8), e che forniva i riferimenti per la realizzazione degli edifici, dei piani compositivi e della figurazione, anch'essi schizzati a punta metallica. Le due linee orizzontali *b* e *c* sono equidistanti di circa 83 millimetri da quella dell'orizzonte *a*, e toccano le estremità dell'edificio centrale, cioè il vertice del tetto e la base della scalinata: la distanza tra la linea *c* e la linea *d*, che fa da base al seggio di Totila e ai soldati che lo attorniano, è invece leggermente inferiore. Le tre linee verticali sono equidistanti di circa 132 millimetri, quella centrale *e* costituisce l'asse della chiesa, mentre *f* e *g*, intersecano la linea d'orizzonte *a*, creano i punti focali della costruzione prospettica non solo della chiesa ma anche degli elementi architettonici della città, come i tetti e le mura. È una veduta ad angolo, un tipo di costruzione prospettica ancora gotica, non albertiana.²⁰ Si osservi inoltre che la linea di sinistra coincide con l'asse verticale di una seconda tenda schizzata solo a punta metallica (qui resa con un tratteggio), che non è stata realizzata nel disegno finale pur essendo prevista nella fase progettuale: la porta Marzia, costruita sul punto di fuga creato dall'asse destro (fig. 9), doveva quindi emergere dalla sommità delle due tende, relegando l'azione bellica ad un ruolo ancor più secondario. La soppressione della seconda tenda ha permesso di inserire l'elemento figurativo in azione che, col suo digradare dimensionale nei piani arretrati, conferisce indicazione spaziale alla scena.

La composizione era quindi organizzata su tre assi verticali e per piani digradanti ottenuti con scansioni spaziali determinate dalle linee orizzontali. La fascia inferiore contiene esclusivamente gli elementi figurativi, quella superiore gli elementi architettonici, e quella centrale, di connessione, li racchiude entrambi. I due cavalieri in primo piano strabordano in basso dalla linea inferiore, collocandosi su un piano ulteriormente avanzato. Ad uno stesso livello della zona centrale si situano il corteo cavalleresco, l'uccisione della mucca e il corpo del martire, mentre l'assalto bellico si svolge su un piano ancor più arretrato. In questa rigorosa disposizione dei piani rimane curiosamente uno spazio vuoto all'estrema destra che è stato considerato indizio di incompiutezza.²¹

Nell'ultima fase esecutiva il disegnatore ha definito prima a penna e poi a biacca i dettagli figurativi e architettonici. Da questi possiamo compiere accostamenti con l'opera pittorica del Gozzoli alla ricerca di una collocazione cronologica del disegno. Vari spunti compositivi sono ripresi dall'opera dell'Angelico, come la scena dell'*Ordinazione di san Lorenzo* o quella del *Martirio* del santo nella cappella Niccolina in Vaticano (1448) dove si è riconosciuto per l'appunto l'intervento del giovane Benozzo. Ma questi precedenti iconografici appaiono filtrati dall'esperienza del nostro pittore in San Francesco a Montefalco (1452).²² Dal punto di vista della figurazione nel disegno vi sono numerosi elementi in comune con questi affreschi. Si confronti ad esempio la tipologia dei cavalli disegnati con quello del san Martino sempre a Montefalco, animale che

ritroviamo tra i modelli nell'Album di Rotterdam (fig. 10)²³, oppure la disposizione della scena della corte di Totila con quella della *Conferma della Regola* a Montefalco, dove si noti anche la somiglianza fisionomica del san Francesco col nostro delatore inginocchiato, e quella dei prelati con gli astanti e i cavalieri goti. Dal punto di vista compositivo, però, emergono affinità anche con le pitture della cappella Medici, per il modo di collocare le figure in file digradanti, con i cavalieri di profilo e le figure in piedi in primo piano, dietro alle quali sono collocate in alternanza serie di teste di cavalli e cavalieri dalla posa composta e leggermente variata. L'azione vivace ed il movimento rimangono nei piani lontani.

Per quanto riguarda gli aspetti urbanistici, per i quali il Gozzoli mostra una particolare attenzione, notiamo che le vedute delle città di Arezzo e Montefalco presentano una tipologia simile a quella del disegno, anche se la Perugia disegnata sembra di una complessità spaziale più raffinata che si avvicina piuttosto alla raffigurazione urbana nella cappella Medici. Si deve inoltre riconoscere che alcuni spunti figurativi ritornano parimenti in opere più tarde, ad esempio nella predella della pala della Purificazione²⁴, dove la figura dell'imperatore va confrontata con quella di Totila, ed il Simon Mago supino con l'Ercolano martirizzato.

Il nostro disegno ha dunque evidenti punti di contatto figurativi con gli affreschi di Montefalco, ma presenta un più ampio respiro compositivo e un senso dell'azione che compare piuttosto nelle opere di Benozzo eseguite intorno al 1460, come la cappella Medici (1459) e le predelle degli altari della Purificazione (1461) e degli Alessandri (post 1461).²⁵ Pur tenendo presente la difficoltà di accostare un'opera grafica a dipinti che non le sono direttamente collegati, credo possa assumersi per il foglio una cronologia prossima alla cappella fiorentina. La datazione intorno al 1454 proposta da Angelini e Mancini, o al 1456 da Degenhart e Schmitt, che vede nel disegno un progetto del Gozzoli preliminare agli affreschi del Bonfigli, lo porrebbe allo stesso tempo come importante precedente delle pitture medicee. Ma, alla luce delle considerazioni di ordine stilistico sin qui svolte e per la mancanza di accenni documentari, tra i tanti, ad un concorso per l'allogazione degli affreschi perugini nel 1454, sembra più plausibile l'ipotesi formulata dalla Mencarelli. E cioè che al Gozzoli sia stato richiesto un progetto alternativo a quello del Bonfigli solo nel 1461, quando appunto si iniziavano a dipingere le *Storie di Ercolano*, avendo il pittore umbro scontentato più volte per la sua lentezza i committenti degli affreschi. D'altronde una delle clausole allora stipulate faceva diretto riferimento all'eventualità di "eligere alium magistrum ad perficiendum dictum opus" se le scadenze non fossero state rispettate.²⁶

Il problema del rapporto con la pittura del Bonfigli, comunque, non sembra a mio parere doversi risolvere con la questione della precocità dell'uno rispetto all'altro. Anche se Benedetto può aver elaborato sin dal 1454 un progetto preliminare conosciuto poi da Benozzo, abbiamo constatato un'autonomia nella creazione gozzolesca da tutti i punti di vista. Piuttosto va rilevato il differente temperamento che informa le due opere: il fiorentino attento alla struttura complessiva e alla coordinazione delle parti con colta elaborazione della fonte letteraria, il perugino interessato all'espressività dell'azione, alla dimensione localistica, ai dettagli architettonici anche perché quotidianamente accessibili.

Il foglio 333 E costituisce dunque un punto di riferimento per la conoscenza dell'opera grafica di Benozzo, che presenta aspetti ancora problematici, come la distinzione da quella dell'Angelico e il riconoscimento dell'intervento della bottega. Dal punto di vista tecnico però l'impiego di filamenti di biacca per lumeggiare i corpi e i piani, e la resa delle ombre per mezzo di sottili tratti di penna sopra l'acquerellatura, con modi non estremamente delicati ma comunque efficaci, sembrano caratteristiche peculiari del Gozzoli disegnatore e si ritrovano in altri disegni, simili anche per la tipologia delle figure. Come in quello del Kupferstich-Kabinett di Dresda, inv. C.6v (fig. 11)²⁷, forse da un soggetto antico²⁸, così come potrebbe esserlo la scena dell'uccisione della mucca nel 333 E (fig. 5). O come nelle figure di Rotterdam, inv. 1 e 2 (fig. 12)²⁹, affini per anatomia, atteggiamento e fisionomia agli astanti al centro del nostro disegno.³⁰



13 Grafico dei disagi conservativi (cesure, fori, toppe) nella fig. 1.

È utile tornare a considerare per un momento lo stato di conservazione del foglio, perché da esso possiamo trarre importanti informazioni sulle vicende dell'opera e sulla sua provenienza. Ritorniamo allora alle due linee verticali, visibili a luce radente (fig. 3), che a prima vista sembrano pieghe, ma che in realtà sono vere e proprie cesure ricomposte. Infatti la luce ultravioletta (fig. 4) rivela in quei punti una striscia fluorescente che indica una mancanza continua della carta. Che le parti siano separate è verificabile anche dal lieve scarto delle linee orizzontali in corrispondenza di queste cesure. Il grafico che rileva i disagi conservativi prodotti volontariamente dopo l'esecuzione del disegno (fig. 13) mostra che la superficie risulta divisa in tre parti: due a destra perfettamente uguali, larghe ciascuna 130 millimetri, e una a sinistra che misura invece 160 millimetri. Notiamo inoltre che le toppe, i fori e le lacerazioni sia lungo la cesura di destra sia presso il margine sinistro (più precisamente da 4 a 6 millimetri di distanza da detto margine) non sono casuali, anzi ritornano ad intervalli irregolari ma perfettamente corrispondenti tra loro. I fori sembrano dunque conseguenze di una cucitura: tutto fa pensare che il nostro disegno ad un certo punto della sua esistenza sia stato tagliato in tre parti, poi rilegate in uno stesso 'album di disegni', cioè in un insieme di fogli rilegati già disegnati. La corrispondenza delle cuciture tra le tre parti fa supporre che sia le due di

destra, di identica larghezza e cucite al centro, sia quella di sinistra, di larghezza maggiore, fossero pagine affrontate di uno stesso album costituito da fogli difformi e largo almeno 160 millimetri. È sorprendente infine osservare che analoga è la larghezza massima del gruppo di fogli, la maggior parte a Rotterdam, di cui si suppone la provenienza da un libro di bottega del Gozzoli³¹

L'appartenenza del foglio 333 E ad un 'libro' gozzolesco era stata, con tutt'altri argomenti, ipotizzata da Degenhart e Schmitt. Essi notavano infatti, oltre all'affinità della preparazione colorata delle carte, una complessa corrispondenza di misure. E cioè che l'altezza del foglio fiorentino (mm 320) corrisponde alla doppia larghezza dei fogli di Rotterdam, sia la sua larghezza (mm 420 più 40 millimetri di una supposta decurtazione sui lati) alla doppia altezza di quelli.³² Il fatto che il nostro foglio nella sua interezza sia grande quasi il doppio della misura media delle pagine di Rotterdam è da collegarsi a mio parere piuttosto al formato originario del foglio di carta vergine, prima di esser tagliato in pezzi per il disegno, e può eventualmente indicare che il pittore faceva ricorso ad una risma di fogli simili. Per quanto riguarda invece la probabile decurtazione del nostro foglio, a cui si è accennato in precedenza, essa è suggerita dall'interruzione del disegno almeno su tre lati (salvo il lato in basso). Inoltre è significativo il fatto che le toppe, apposte dopo lo smembramento dell'ipotetico libro di disegni e durante la ricomposizione del foglio su un controfondo, siano di una analoga carta preparata violetta che l'indagine della fluorescenza ha dimostrato essere della stessa natura del supporto primario: possono dunque appartenere ad una porzione mancante.

Queste osservazioni codicologiche suffragano la provenienza del foglio da un antico libro di disegni della bottega del Gozzoli, da cui derivano anche i disegni ora a Rotterdam. Questi 'album', cioè raccolte di fogli già disegnati, riuniti a posteriori dall'artista stesso ad uso di bottega, contenevano disegni di varia tipologia, funzione e provenienza, che potevano all'occorrenza servire da repertorio di modelli. Il foglio degli Uffizi, che per la sua tipologia e dimensioni sembra costituire un prezioso 'disegno di presentazione', certamente autografo, può fornire, oltre a indicazioni sulla loro composizione, anche un punto di riferimento stilistico per la disamina di tutto il gruppo di disegni che appare ancora molto problematico per le attribuzioni dibattute tra il maestro e la bottega.

Esemplare di questo dibattito è il doppio foglio dell'Accademia di Venezia, inv. 102-104 (fig. 14). Per esso prima Degenhart e Schmitt³³, poi Albert Elen³⁴ hanno convincentemente ipotizzato una provenienza dai suddetti, smembrati libri di modelli del Gozzoli, insieme ai fogli di Rotterdam. I due frammenti presentano sul recto una differente colorazione preparatoria: il 102, con *Tre teste maschili*, presenta una preparazione rosa; il 104, con una *Testa maschile*, verde. I due pezzi, prima separati, sono stati riuniti col restauro del 1982, dopo che Degenhart e Schmitt ne hanno proposto l'originaria contiguità: in primo luogo per la presenza di colorazione verde lungo il margine destro del foglio rosa, in secondo luogo per il marchio ottocentesco della collezione veneziana che copre gli angoli inferiori adiacenti di entrambi. Illustrando la relazione di restauro Giovanna Nepi Scire³⁵ ha ipotizzato che la separazione sia avvenuta nel secolo scorso, a causa dell'usurante consultazione da parte degli studiosi dell'Accademia. Quel che sappiamo è che nel 1832 le due parti erano già disgiunte, dato che nell'inventario di quell'anno si trovavano rispettivamente attribuite a Lorenzo Costa e a Domenico Ghirlandaio. In seguito i due fogli sono stati considerati di Paolo Uccello, come riferisce Carlo Loeser³⁶ che, riconoscendovi lo stile del Gozzoli, li riteneva studi preparatori degli affreschi di Montefalco per via del *San Ludovico di Francia* disegnato a penna sul verso del 102 (fig. 16). Lo stesso studioso evidenziava una differenza qualitativa tra i due fogli che lo portava a considerare il 102 autografo di Benozzo per la maggior finezza qualitativa, ed il 104 di un collaboratore. La distinzione è stata accettata anche da Degenhart e Schmitt e dalla Nepi Scire³⁷, che vedeva nel secondo foglio, nonostante l'identità della tecnica e della sensibilità cromatica, una maggior secchezza esecutiva, come di una copia fedele da un perduto disegno di Benozzo. La studiosa ha fatto inoltre notare che sotto la preparazione in entrambi i frammenti si può scorgere, grazie alla riflettografia all'infrarosso, uno schizzo a penna non correlato e purtroppo irricognoscibile.



14 Benozzo Gozzoli, Studi di teste maschili. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 102r-104r.

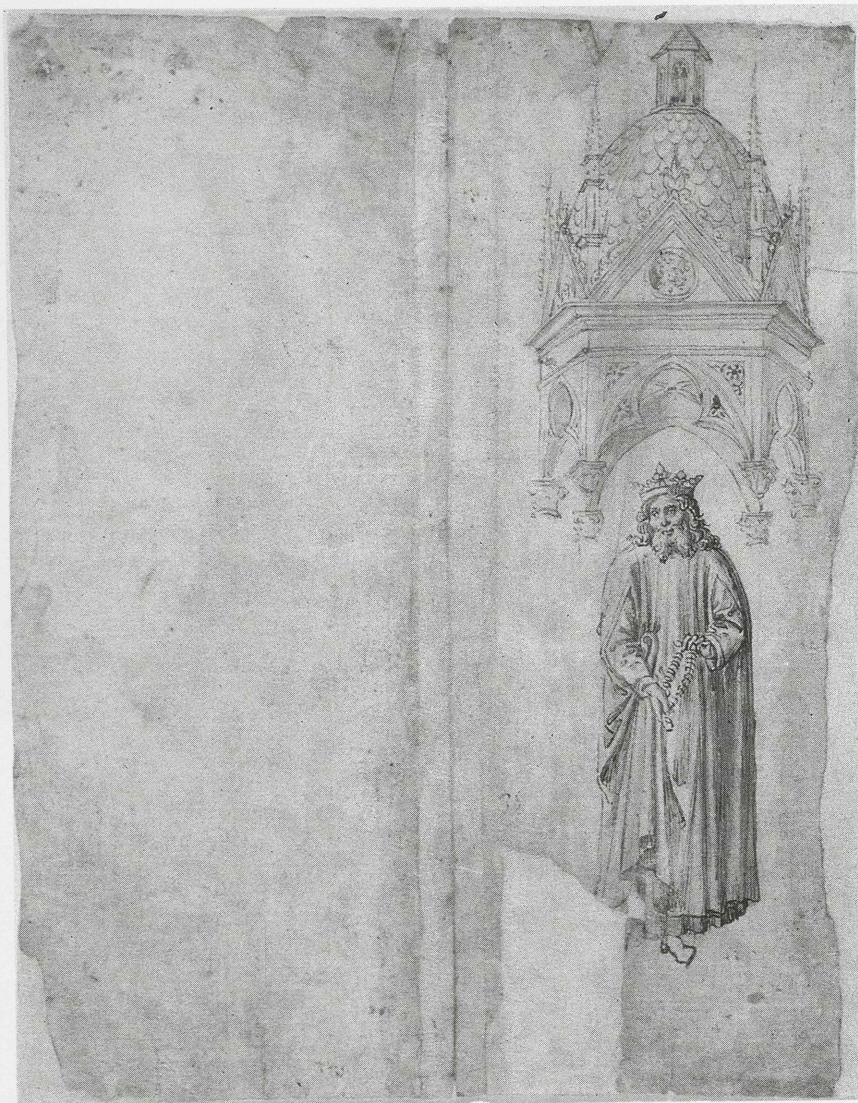


15 Fluorescenza UV della fig. 14.

La riflettografia IR del foglio (fig. 17), che fra l'altro documenta la situazione prima del restauro, sebbene non permetta di distinguere il disegno sottostante lascia però risaltare il segno grafico intensificandolo rispetto al visibile. Maggiormente agli ultravioletti (fig. 15) si verifica che l'inchiostro, assorbito nella preparazione, riemerge allo stesso modo rilevato nel 333 E degli Uffizi.³⁸ Notiamo innanzitutto che i due frammenti veneziani si differenziano tra loro non solo, e non tanto, nella qualità, ma soprattutto nella tecnica esecutiva. Il 102 rosa, infatti, è eseguito prima con un abbozzo veloce a punta metallica e poi accuratamente definito a penna ed acquerello con inchiostro marrone. Le linee della penna appaiono abbondanti e sottilissime, quasi un cesello, e descrivono finemente la bocca, gli occhi, i capelli ciuffo per ciuffo, il collo. L'ombreggiatura è sottolineata da lievi acquerellature che non erano percepibili a occhio nudo, con un effetto di intensa volumetria. Le sottili filettature della biacca hanno la funzione di lumeggiare queste fisionomie delicatamente diversificate tra di loro, e non solo nella posizione. La testa di tre quarti disegnata sul 104 verde presenta invece una netta differenza tecnica, il cui risultato è stato giustificato con la differenza di mano e di qualità. Sia i contorni che il modellato sono eseguiti solo a punta metallica, con la biacca a definire quest'ultimo. La penna è impiegata unicamente, come appare bene agli UV, per creare a tratteggio l'ombra contro cui si staglia il semi-profilo. Il tocco d'inchiostro al centro della pupilla non contribuisce certo ad attenuare la fissità dell'espressione.

Prima di avanzare proposte o trarre conclusioni su questa diversità di impiego dei materiali grafici e di sensibilità espressiva, vorrei richiamare l'attenzione sulla bicromia della preparazione, veramente inconsueta per un supposto foglio unico. Infatti con la lente d'ingrandimento ho potuto accorgermi che entrambi i frammenti hanno avuto una prima preparazione verde, ma solo quello di sinistra ha ricevuto una seconda stesura rosa. Microscopiche bollicine nella preparazione rosa del 102 infatti lasciano intravedere ovunque il verde sottostante. Forse con la tempera rosa si voleva coprire un disegno di cui si intravedono ancora, agli ultravioletti (fig. 15), evidenti tracce purtroppo difficilmente interpretabili, come ad esempio una fascia scura che passa in obliquo sul volto del giovane col cappello. Tracce del genere non sono invece individuabili sul 104.³⁹ Siamo quindi di fronte alla ripetuta utilizzazione di uno stesso foglio in fasi distinte e sovrapposte. Ancora un'osservazione. Come si spiega l'antica numerazione "34" presente sull'angolo sinistro in basso del foglio verde (104), coerente con quella apposta sui fogli di Rotterdam, se i nostri due frammenti costituivano un'unica pagina dello smembrato libro di modelli? Se allora erano adiacenti, dovevano forse trovarsi su due pagine affrontate contigue.

Per quanto riguarda le differenze stilistiche tra questi disegni di analogo soggetto, esse potrebbero essere dovute a scarti cronologici e a diverse fasi dell'artista, con la precedenza del disegno verde su quello rosa, e non necessariamente ad autografie diverse. Ma una interpretazione ulteriore indicherebbe forse che tecniche differenti venivano impiegate dallo stesso Benozzo a seconda della tipologia e della destinazione del disegno. Per esemplificare il concetto propongo di accostare i nostri disegni ad alcune teste raffigurate nella cappella dei Magi, per notare come tra i volti disegnati sui due fogli frammentari vi sia in un certo senso lo stesso divario di sensibilità che si rileva negli affreschi tra i 'ritratti' e le 'teste generiche', divario che è stato sottolineato dalla Acidini Luchinat.⁴⁰ Solo per fare qualche esempio: alla testa in alto sul foglio rosa 102 si può accostare il supposto ritratto del Malatesta (fig. 18); alla accurata capigliatura di profilo in basso la testina sublime di uno degli angeli di profilo; al volto del 104, invece, una delle tante fisionomie generiche che popolano il corteo dei Magi (fig. 19), anche per l'analogo modo di stendere, sull'intonaco e sulla carta, la biacca a filamenti paralleli ai lati del naso e attorno agli occhi. Per queste testine di repertorio non necessariamente si deve richiamare l'intervento dei collaboratori negando quello del maestro. Della fase di elaborazione di queste diverse tipologie di teste il nostro foglio rappresenta dunque un prezioso documento.



16 Benozzo Gozzoli, San Ludovico di Francia. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 102v-104v.

Da queste osservazioni vorrei quindi concludere che la valutazione qualitativa dei disegni esaminati non può prescindere dal riconoscimento della loro valenza funzionale e della tecnica esecutiva, elementi strettamente dipendenti dalla tipologia del soggetto da rappresentare. Il problema della ricostruzione dei libri di bottega del Gozzoli non può dunque limitarsi alle questioni attributive, ma considerare tipologie e funzioni del repertorio artistico espresso dai suoi libri di disegni: da questi emerge una realtà del processo creativo vivace e spontanea, spesso molto più casuale e prosaica di quanto il nostro immaginario romantico vorrebbe prevedere.



17 Riflettografia IR della fig. 14 (prima del restauro), particolare del foglio inv. 102r.



18 Benozzo Gozzoli, Adorazione dei Magi, particolare del 'ritratto' di Pandolfo Malatesta (?). Firenze, Palazzo Medici Riccardi, cappella dei Magi.



19 Benozzo Gozzoli, Adorazione dei Magi, particolare di una 'testa generica'. Firenze, Palazzo Medici Riccardi, cappella dei Magi.

NOTE

Il presente studio costituisce l'elaborazione di un intervento al convegno "Benozzo Gozzoli, 1420-1497. I magi in Toscana", organizzato dalle Università e Soprintendenze della Toscana e dalla Regione Toscana, Firenze-Pisa, 8-11 gennaio 1998. Desidero ringraziare sentitamente: Annamaria Petrioli Tofani per il permesso di eseguire le indagini sul disegno 333 E degli Uffizi (realizzate da Maurizio Seracini della "Società Editech - Indagini diagnostiche delle opere d'arte, Firenze") e il personale del GDSU per la consueta disponibilità; Giovanna Nepi Scirè e Annalisa Perissa Torrini per la concessione del materiale scientifico e fotografico riguardante il foglio 102-104 delle Gallerie dell'Accademia; i musei che nel corso di questa ricerca hanno concesso di esaminare i disegni gozzoleschi in loro possesso ed in particolare il Laboratorio di restauro del Kupferstich-Kabinet di Dresda ed il Department of Prints and Drawings del British Museum di Londra; e a vario titolo, Francis Ames-Lewis, Francesco Caglioti, Ugo Chapman, Wolfgang Holler, Elvio Lunghi, Rosaria Mencarelli, Lucia Monaci Moran, Anna Padoa Rizzo, Maurizio Seracini.

- 1 Pietro Nerino Ferri, Catalogo riassuntivo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi, Roma 1891, p. 21. Il Ferri afferma inoltre, nella scheda manoscritta del GDSU, che il disegno 333 E non era presente nel vecchio inventario. Niente le mie ricerche negli inventari antichi hanno portato a rintracciare la precedente provenienza.
- 2 In seguito ad una rettifica del Fischel, che lo distingueva per via stilistica dall'opera del pittore umbro. Vedi Oskar Fischel, Die Zeichnungen der Umbrier (I-II), in: Jb. d. Preuß. Kslgn., XXXVIII, 1917, p. 82.
- 3 Bernard Berenson, Due o tre disegni di Benozzo, in: L'arte, XXXV, 1932, pp. 91-101.
- 4 Degenhart/Schmitt, I/2, no. 416, p. 470.
- 5 Alessandro Angelini, Disegni italiani del tempo di Donatello, introduzione di Luciano Bellosi, cat. della mostra, Firenze 1986, no. 7, pp. 21-22. Ipotesi accolta da Roberto Bartolini, in: Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento, cat. della mostra a cura di Luciano Bellosi (Firenze), Milano 1990, p. 110.
- 6 Gianvittorio Dillon, in: Il disegno fiorentino al tempo di Lorenzo il Magnifico, cat. della mostra a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Firenze 1992, no. 10.5, pp. 212-214 (con bibliografia).
- 7 Per una rassegna critica delle relazioni stilistiche tra i due artisti e segnatamente tra le due opere, cfr. Federico Mancini, Benedetto Bonfigli, Perugia 1992, pp. 99-104.
- 8 Rosaria Mencarelli Jorio, Gli affreschi della cappella dei Priori, in: Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia, cat. della mostra a cura di Vittoria Garibaldi (Perugia), Milano 1996, pp. 71-84 e no. 11, p. 114; e Rosaria Mencarelli, Opus Benotii de Florentia. La pala della Sapienza Nuova di Benozzo Gozzoli, in: Beato Angelico e Benozzo Gozzoli. Artisti del Rinascimento a Perugia, cat. della mostra a cura di Vittoria Garibaldi (Perugia 1998-1999), Cinisello Balsamo 1998, p. 76.
- 9 Cfr. Cennino Cennini, Il libro dell'arte o Trattato della pittura, ed. a cura di Fernando Tempesti, Milano 1984, p. 39 (capitolo XVIII).
- 10 Gregorius Magnus, Dialogi, a cura di Umberto Moricca, Roma 1924, pp. 160-163. Sul culto del vescovo Ercolano a Perugia si veda Anna Imelde Galletti, Sant'Ercolano, il grifo e le lasche. Note sull'immaginario collettivo nella città comunale, in: Forme e tecniche del potere nella città (sec. XIV-XVII), in: Annali della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Perugia, 16, 1979-1980, pp. 203-216.
- 11 Si confronti la descrizione dell'affresco in Mancini (n. 7), pp. 94-95.
- 12 "Ut ex eius corpore corrigia sublata videretur". Gregorius Magnus (n. 10), p. 162, righe 9-10.
- 13 Cfr. Mancini (n. 7), pp. 94-95.
- 14 Cfr. Angelo Scaramucci, Leggenda e miracoli di Sant'Ercolano. Da un codice perugino del secolo XV già in Monteluce, ora nella Comunale, Perugia 1880.
- 15 Procopio da Cesarea, La guerra gotica, traduzione di Domenico Comparetti, II, Roma 1896.
- 16 Ibidem, p. 281: "Totila allora prestamente spediti messi anche a Cipriano, lo invitò ad arrendersi a Perugia, con minacce spaventose se si rifiutasse e con promesse di molto danaro se ciò facesse. E poiché con Cipriano non riusciva, indusse con denari una delle di lui lance spezzate, di nome Ulifo, ad ucciderlo insidiosamente. Infatti Ulifo, trovatosi da solo con Cipriano, lo uccise e quindi se ne fuggì presso Totila. Ma non per questo meno i soldati di Cipriano custodivano la città per l'imperatore; talché i Goti decisero di partirsene."
- 17 Ibidem, pp. 367, 426.
- 18 Cfr. Elvio Lunghi, Appunti per la storia urbanistica di Perugia negli affreschi della cappella dei Priori, in: Un pittore (n. 8), p. 105.
- 19 Desidero ringraziare Elvio Lunghi per questa indicazione.
- 20 Sono grata a Giulio Bora per le cortesi precisazioni.

- ²¹ *Berenson* (n. 3), p. 101.
- ²² Cfr. *Diane Cole Ahl*, Benozzo Gozzoli, New Haven/Londra 1996, pp. 48-71.
- ²³ Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, inv. I.561, fol. 4. *Degenhart/Schmitt*, I/2, no. 437, p. 481; I/4, tav. 327 f.
- ²⁴ La pala della Compagnia della Purificazione, già in San Marco a Firenze, aveva una predella ora dispersa tra Londra, Berlino, Washington, Milano-Brera, Filadelfia, Hampton Court.
- ²⁵ Della pala Alessandri, già in San Pier Maggiore, quattro pannelli della predella si trovano ora al Metropolitan Museum di New York. Si noti che un quinto pannello perduto raffigurava *Totila davanti a San Benedetto*, quindi un altro soggetto gregoriano. Su questa opera e sulla precedente, cfr. *Keith Christiansen*, Early Renaissance narrative painting in Italy, in: *Bull. of the Metropolitan Museum of Art*, XLI, 1983-84, pp. 3-48.
- ²⁶ *Mancini* (n. 7), p. 88.
- ²⁷ A punta metallica e biacca con lievi tracce di acquerello marrone su carta preparata marrone. Vedi *Degenhart/Schmitt*, I/2, no. 399; I/4, tav. 314 b.
- ²⁸ Cfr. *Michael Wiemers*, Zur Funktion und Bedeutung eines Antikenzitats auf Benozzo Gozzolis Fresko "Der Zug der Könige", in: *Zs. f. Kgesch.*, 1987, 50, pp. 441-470.
- ²⁹ *Degenhart/Schmitt*, I/2, no. 419, 420; I/4, tavv. 322 b, c.
- ³⁰ Si potrebbero trovare altri esempi nell'album di Rotterdam, come il fol. 9B-10 (cfr. n. 23). Riguardo al problema della distinzione tra bottega e maestro nei disegni gozzoleschi di Rotterdam, si veda fra gli altri: *Ger Luijten/A.W.F.M. Meij*, From Pisanello to Cézanne. Master Drawings from the Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, cat. della mostra (New York, Fort Worth, Cleveland), The Hague 1990, no. 54 (con bibliografia); *Francis Ames Lewis*, Training and practice in the early Renaissance workshop: observation on Benozzo Gozzoli's Rotterdam sketchbook, in: *Drawing 1400-1600. Invention and innovation*, a cura di *Steven Currie*, Aldershot/Brookfield 1998, pp. 26-44.
- ³¹ Studiati dal punto di vista codicologico da *Jan-Albert Elen*, Italian late-Medieval and Renaissance drawing-books from Giovannino de' Grassi to Palma Vecchio. A codicological approach, Leida 1995, no. 23, pp. 222-226.
- ³² *Degenhart/Schmitt*, I/2, no. 416, nota 2, p. 470.
- ³³ *Ibidem*, I/2, no. 408, 443; I/4, tavv. 317 e-f, 329 c.
- ³⁴ *Elen* (n. 31), cat. 23.
- ³⁵ *Giovanna Nepi Scirè*, Restauri alla Galleria dell'Accademia. Frammento di taccuino di Benozzo Gozzoli e bottega, in: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e storici di Venezia*, 13, 1987, pp. 43-49.
- ³⁶ *Carlo Loeser*, Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia, in: *Rassegna d'Arte*, III, 1903, 12, pp. 175-184.
- ³⁷ *Nepi Scirè* (n. 35); seguita da *Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Disegni romani, toscani e napoletani. Gallerie dell'Accademia di Venezia, Milano 1989, pp. 132-134. In seguito la Nepi Scirè, riferendosi al presente testo messo a disposizione dalla scrivente nella versione letta al Convegno sul Gozzoli (Firenze 1998), non ha mantenuto questa distinzione attributiva. Vedi *Giovanna Nepi Scirè*, in: *Da Leonardo a Canaletto. Disegni dalle Gallerie dell'Accademia*, cat. della mostra a cura di *Giovanna Nepi Scirè e Annalisa Perissa Torrini* (Venezia), Milano 1999, cat. 4, pp. 26-28.
- ³⁸ Come è possibile osservare in altri disegni su carta preparata del Gozzoli (e non solo), ad esempio nel foglio di Dresda, KKD, inv. C.6 (vedi nota 27, e fig. 11 che ne rappresenta il verso), in cui agli UV risulta che solo il disegno di *Bambino* sul recto è stato abbondantemente ombreggiato con acquerello e tratteggio a penna.
- ³⁹ È da supporre che il disegno segnalato dalla Nepi Scirè in riflettografia, ma che non sono riuscita a percepire, si trovi su un livello ancora sottostante alla preparazione di entrambi i frammenti.
- ⁴⁰ *Cristina Acidini Luchinat*, Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi: ritratto e società, in: *Benozzo Gozzoli. La cappella dei Magi*, a cura di *C.A.L.*, Milano 1993, pp. 363-370.

ZUSAMMENFASSUNG

Gegenstand dieser, auch mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Methoden durchgeführten Untersuchung sind zwei berühmte, Benozzo Gozzoli zugeschriebene Zeichnungsblätter: *Die Belagerung von Perugia* in den Uffizien und die *Kopfstudien* in der Accademia in Venedig. Durch die genaue Beobachtung des technischen und kodikologischen Befundes lernen wir, die Studienblätter des Künstlers besser zu beurteilen und gewinnen Einblick in die der malerischen Ausführung vorausgehende Planungsphase.

Das Blatt in den Uffizien ist ein seltenes Beispiel einer Präsentationszeichnung für ein niemals ausgeführtes Fresko: eine Bilderfindung auf der Grundlage der literarischen Quellen mit einem Hilfsliniennetz, das sowohl der perspektivischen Konstruktion als auch der kompositionellen Festlegung dient. Darüberhinaus läßt sich die Herkunft des, aus diesem Grunde in drei Teile zerschnittenen Blattes aus einem der Zeichnungsbücher Gozzolis erweisen.

Die zweifarbige Zeichnung in Venedig, die ebenfalls aus einem Musterbuch stammt, ist, wie hier gezeigt wird, das Ergebnis von zwei aufeinander folgenden Arbeitsphasen, wobei die grüne der rosa Hälfte vorausgeht. Die Unterschiede in der Ausführung werden hier nicht nur durch das Qualitätsgefälle erklärt, das sich zwischen der Hand des Schülers und der des Meisters ergibt, sondern auch aus der Verschiedenheit von Typ und Funktion der beiden Zeichnungen, wobei wir dasselbe Verhältnis von allgemeinen bzw. dem Vorrat entnommenden Köpfen und Bildnissen nach der Natur auch in den Fresken der Kapelle in Palazzo Medici wiederfinden.

Provenienza delle fotografie:

Editech - Indagini diagnostiche delle opere d'arte, Firenze: figg. 1, 3-6. - Grafici dell'Autrice: figg. 7-9, 13. - Staatliche Kunstsammlungen Dresden (foto Schurz): fig. 11. - SBAS, Venezia (foto Böhm): figg. 14, 16. - SBAS, Venezia: figg. 15, 17.