

(14) *Not. Marco Antonio Marengo*, i due testamenti corrispondono ai fogl. n. 157, 28 maggio 1679; fogl. 161, 8 luglio 1679.

(15) L'annalista genovese Giustiniani afferma che la prigione della Malapaga fu edificata nel 1269. L'edificio fu voluto allo scopo di tenervi reclusi i falliti ed i debitori insolventi, ma dovevano esservi mantenuti a spese dei creditori. Il sistema fu abolito, dopo quasi seicento anni di... attività, nel 1850, e destinato ad uso di caserma militare (Guardia di finanza). Si trovava nei paraggi della chiesa delle Grazie, sopra le mura del Molo. Fu distrutto nell'anno 1912.

(16) *Notaro Marco Antonio Marengo*, fogliaccio n. 32, 20 aprile 1689.

(17) Questa «quadreria» l'ho reso nota, soltanto in parte, su «La Squilla», nel 1979, n. 6, pag. 11/12; in séguito l'ho pubblicata nel volume «Scritti e cose d'arte genovese», G.B.G., pg. 229/231, nel 1988. Qui è trascritta nel suo testo completo.

(18) Il «palmo genovese» misurava 24 cm. e 8 mm. La maggioranza dei quadri di questa raccolta comprendeva grossi nomi della pittura genovese, evidenziando il gusto nostrano del suo proprietario e la preferenza per gli artisti suoi contemporanei; pertanto i nomi fatti non sono attribuzioni ma gli artisti stessi, ai quali lo Spinola si è direttamente rivolto. Ciò vale per i pittori e per gli scultori operanti in Genova nei venti anni che vanno dal 1660 al 1680.

(19) *Notaro Andrea Tassorello*; il testamento di Paola Lomellina vedova di Barnaba Centurione junior fu da lui ricevuto in data 10 febbraio 1685.

(20) Per chi volesse conoscere nella sua applicazione pratica questo sistema patrimoniale genovese ed il facile modo di destreggiarvisi dentro da parte delle donne, può vedere due elaborati che ho pubblicato su questa stessa palestra de «*La storia dei genovesi*»: «Le donne di Genova e la beneficenza», 1986, vol. VII, pag. 261/280; «Le donne di Genova e l'arte», 1987, vol. VIII, pg. 221/234.

(21) *Notaro Gerolamo Alfonso*, in data 12 gennaio 1694.

(22) *Notaro Marco Antonio Marengo*, in data 8 ottobre 1677. Sapendo che uno scudo d'argento valeva, in quei giorni, quattro lire genovesi, il debito con la figlia ammontava a lire ventimila.

(23) Spesso, leggendo gli atti dei notari genovesi, è possibile rimanere meravigliati, notando come gli stessi venissero rogati in ore, per noi, tanto notturne (come, per esempio, in questo caso: «ad hore ventiquattro circa»); la cosa, invece, appare più che logica se si pensa che in Italia — a differenza di quasi tutte le altre parti di Europa — il giorno o le ventiquattro ore venivano scandite alla maniera latina, facendole cominciare e finire con il tramonto del sole, e non con la mezzanotte come usiamo noi. Pertanto, nel presente rogito scritto in data 12 gennaio, quando i giorni sono assai corti, le notti lunghe e il sole tramonta verso le diciassette (cinque del pomeriggio), in tale ora per loro finivano le ventiquattro ore di una giornata e cominciavano quelle della giornata seguente. Il testamento di Orietta Centurione/Spinola quindi fu rogato al calar del sole, verso le ore diciassette.

## LUCIANA MÜLLER PROFUMO

### LA PROBLEMATICAM FRONTE DELLA CAPPELLA DI SAN GIOVANNI BATTISTA NELLA CATTEDRALE DI GENOVA

Nella navata sinistra della Cattedrale di San Lorenzo la facciata della cappella di San Giovanni Battista appare come un gioiello incastonato nella severità della grigia muratura romanica. ①

La struttura portante è una trionfale, aerea serliana: il teso, quasi elastico arco centrale e i due varchi laterali architravati poggiano su esili colonne percorse da una sottile vibrazione di motivi fitomorfi in forma di lira o di voluta.

I pilastri che sembrano nascondersi dietro le colonne appartengono a una struttura cinquecentesca, costruita come una «camicia» interna per il sostegno della cupola, conclusione a cui arrivava anche l'Alizeri<sup>(1)</sup>.

Ne è prova la presenza continua, intorno al fusto delle colonne, dei motivi fitomorfi che nella faccia posteriore sono nascosti dai pilastri. ②

Una esplosiva ridondanza segnica e ornamentale nella parte superiore, contrapposta agli spazi vuoti, sembra indurre l'occhio dell'osservatore a percorsi multipli, sospesi tra l'attrazione dei pannelli narrativi e dei coronamenti mistilinei e il fascino delle cornici invase da girali con «volute abitate», definizione con cui il Gombrich indica il gioco tortuoso delle foglie e delle ghirlande da cui affiorano i nudi infantili dei putti alati<sup>(2)</sup>. ③  
④  
⑤

Motivo non certo (e soltanto) umanistico o rinascimentale se è presente nella decorazione di derivazione tardo-antica che fiancheggia i portali della chiesa di Saint Gilles du Gard in Provenza, databili tra il 1160 e il 1170, il che dimostra una continuità ininterrotta tra le reminiscenze tardo-romane tipiche della Provenza e le componenti umanistico-rinascimentali attraverso il «medium» tardo gotico.

L'ininterrotta decorazione del paramento superiore si conclude con una sfrangiata, elegantissima serie di coronamenti mistilinei e con il vibrare animistico di foglie e volute. ④  
⑤

I coronamenti mistilinei rimandano ai grandi polittici gotici e

tardo-gotici, di cui può essere esempio il polittico in Santa Franca di Plaisance in Francia, di Antonio de Carro, datato 1398; pressoché identici a quelli della Cappella genovese nella sagomatura sono i coronamenti del trittico dell'Annunciazione di Simone Martini; della stessa forma è il coronamento della porta della Carta a Venezia, eseguita tra il 1438 e il 1442 da Bartolomeo Bon. E ancora coronamenti simili compaiono nel polittico dell'«Assunzione» di Sano di Pietro, vissuto tra il 1403 e il 1482, nel polittico con la «Presentazione al Tempio» di Giovanni di Paolo (1406-1481), ambedue nella Pinacoteca di Siena e, in una stretta somiglianza di particolari con la soluzione genovese, quelli del più tardo polittico della Chiesa parrocchiale di Terzo di Tolmezzo, datato tra il 1484 e il 1485. In date più tarde sono da collocare polittici liguri che presentano gli stessi timpani mistilinei<sup>(3)</sup>.

La «frons scenae» della cappella, con i suoi coronamenti mutuati dalle cornici delle pitture gotiche e tardo gotiche, si dà come un grande «polittico vuoto» in attesa dei protagonisti, tanto è forte il contrasto tra la parte inferiore, con le sottili colonne e il piano brulicante di decorazione della parte superiore. Tutto ciò rimanda alle cornici dei «retablos» spagnoli e dei grandi altari borgognoni sospesi tra XIV e XV secolo, in cui l'equilibrio compositivo è assicurato dalla presenza delle immagini dipinte o scolpite contenute negli scomparti<sup>(4)</sup>.

Nella parte inferiore della fronte della Cappella genovese il vuoto veniva colmato dalla presenza degli officianti, presenze umane, concrete ed insieme effimere: santi e martiri dipinti o scolpiti stavano nei retablos, membri della Confraternita di San Giovanni nella realtà tridimensionale.

L'osservazione non risulta casuale: come affermava Chastel, si stava diffondendo intorno alla metà del 400 il gusto per le architetture dipinte, per le scene «fictae» che attraverso la prospettiva portavano a identificare illusione e realtà<sup>(5)</sup>.

Tuttavia le architetture dipinte dei polittici quattrocenteschi ricalcavano le scene del teatro contemporaneo, non propriamente teatro, ma apparato per le Sacre Rappresentazioni e per i divertimenti scenici, tanto che lo stesso Chastel si chiedeva se l'articolazione dello spazio nella pittura italiana dopo il 1450-60 non fosse di ispirazione scenica.

Non a caso la soluzione della fronte della cappella è una serliana, forma, come si vedrà, ricollegabile a una tradizione pseudo-classica e orientaleggiante, ma allusiva a una entrée trionfale e insieme alla forma del polittico.

⑥

⑦ ⑧

E come la cornice del polittico conteneva, nelle scene dipinte, il riflesso delle scenografie teatrali, così la dignità sacra immanente alla scena dipinta «incorniciata» si proiettava sullo spazio reale della cappella (e si pensi qui alle pitture del Foppa, appassionato «prospettico», pitture scomparse nei primi decenni del XVI secolo<sup>(6)</sup>) investiva e sublimava gli officianti della cerimonia. Quasi in un percorso a spirale, la «frons scenae» della cappella veniva a segnare il limite di uno spazio sacro (non per nulla proibito alle donne) in cui l'apparato del rito religioso si sostituiva alle partiture dipinte o scolpite dei grandi «retablos» e l'attualità della cerimonia evocava il senso dell'evento rappresentato, che rimandava a sua volta al «mistero» della Sacra Rappresentazione: e questo non a livello di temi, ma di *modi* del rappresentare.

Si assiste sostanzialmente, per quanto riguarda la cappella, (e forse per altre strutture quattrocentesche, come il paramento esterno di Santa Maria dei Miracoli a Brescia) a un rovesciamento di rapporti: se la pittura veniva condizionata dalle sacre rappresentazioni (con personaggi concreti) a sua volta questa stessa pittura, prospetticamente impostata e inclusa nei polittici, costituiva un punto di riferimento per il «teatro» dei riti sacri. L'apparato liturgico nella sua comparsa effimera realizzava quella «scena» che la pittura proponeva nella tridimensionalità illusoria della prospettiva inquadrata dalle cornici del polittico.

Lo scarto tra realtà e finzione, tra l'evento e la sua raffigurazione, tra il particolare oggetto della percezione e la sua immagine si era andato quasi nullificando lungo l'arco del periodo detto tardo-gotico in cui la fiaba conviveva con la storia, l'etica cavalleresca si sublimava nell'immaginario fabulistico, il duello, nello stesso modo, era mimato dal torneo.

Nel gioco sottile della sensibilità tardo-gotica concretezza e immaginazione si assimilavano: il Boucicault era rappresentato come San Giorgio nella miniatura che lo raffigurava con le insegne del santo nel suo «Livre d'Heures»<sup>(7)</sup>.

Il trapasso dalla realtà alla finzione ammetteva il percorso inverso, dalla finzione alla realtà: se la scena reale delle Sacre rappresentazioni si trasponesse nei polittici in scena dipinta o scolpita, quest'ultima, contornata dall'apparato di cornici e coronamenti, poteva scomparire lasciando allo spazio introdotto dalla «frons scenae» la funzione di teatro, luogo dei riti che, nel caso genovese, si svolgevano in onore di San Giovanni Battista, secondo il segreto codice della Confraternita.

All'interno di quello spazio che si immagina saturo di vapori di

incenso, splendente di mantelli preziosi, di fiammeggianti bracieri, la presenza reale dei protagonisti avrebbe dovuto continuare negli affreschi delle pareti, eseguiti dal Foppa, in cui le probabili architetture dipinte apparivano come ideali visualizzazioni di apparati teatrali. Una ambigua e immaginata interazione tra realtà e finzione appare oggi come sospesa di fronte alla visione della facciata della Cappella, negli spazi vuoti della grande serliana, quasi ad attendere fantomatiche ed impossibili presenze.

Il Kruff<sup>(8)</sup> ha ricostruito la storia della Cappella che qui viene rapidamente riassunta: essa ha inizio dal momento in cui le reliquie di San Giovanni Battista giunsero da Pera a Genova dopo la prima crociata e cioè nel 1098. Collocate inizialmente nella chiesa di San Giovanni di Prè, esse furono trasportate prima nel Battistero presso la cattedrale e più tardi in prossimità dell'altare maggiore di San Lorenzo. Era sorta nel frattempo una profonda devozione nei confronti del santo: nel 1299 fu istituita la Confraternita di San Giovanni Battista e intorno al 1323 si procedette da parte dei fratelli Niccolò e Oberto Campanari alla costruzione di una cappella presso l'altare maggiore per contenerne le reliquie. Nel 1448 fu decisa da parte dei Priori della Confraternita, Baldassarre Vivaldi e Gaspare Cattaneo, la costruzione di una nuova cappella. Il progetto fu affidato a Domenico Gagini, (in realtà citato nell'Alizeri come Pier Domenico)<sup>(9)</sup>, con cui collaborò, almeno per la ricerca dei marmi, lo zio Giovanni, figlio di Beltrame Gagini, capostipite della famiglia oriunda di Bissone, piccolo paese del Luganese.

Nella descrizione del progetto, contenuta nel contratto stipulato con i priori della Confraternita, si parlava di due crociere, di tre colonne, di nove figure in marmo e di quattro bassorilievi, sempre in marmo<sup>(10)</sup>.

La cappella prevista, iniziata ma poi abbandonata, riproduceva, a quanto si può arguire, modelli nordici: la soluzione con il «pieno in asse», che compare nella Porta Nigra di Treviri, riappare, oltre che in alcune miniature medioevali, nelle tombe borgognone del 400, da quella di Giovanni senza Paura e di Margherita di Baviera, della bottega di Klaus Sluter, ora conservata al Musée de Beaux Arts di Digione, fino a quella lombarda di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia.

Il progetto per la cappella, di cui tuttavia mai si è rintracciato il disegno<sup>(11)</sup>, fu approvato nel 1449 da un Decreto del Senato della Repubblica e la costruzione fu avviata intorno al 1451, poiché in data 3 dicembre fu spostato l'altare maggiore della cattedrale per

consentirne una nuova sistemazione: in quell'occasione vennero ritrovate le reliquie del corpo di San Siro.

Ma nel frattempo, ed esattamente il 17 gennaio 1450, il Cancelliere, umanista e storico Jacopo Bracelli, parlando ai membri della Confraternita, criticò con una veemenza intrisa di ironia la cappella che si andava costruendo, proponendo una diversa soluzione, in armonia ad esempi bolognesi e milanesi, dove le cappelle dedicate ai santi martiri (San Domenico nella Cattedrale per Bologna e San Pietro Martire in S. Eustorgio per Milano) erano collocate non nel coro accanto all'altare maggiore, ma lungo le navate. La proposta del Bracelli fu accolta a maggioranza dai membri della Confraternita e le decisioni prese furono approvate due giorni dopo, il 19 gennaio 1450, dal Doge e dal Consiglio degli anziani.

La costruzione della nuova cappella, di cui manca o non è stato ritrovato il progetto, ebbe inizio in una data imprecisata. Il contratto relativo fu stipulato tra Domenico Gagini e Stefano Lomellino nel 1456; questo porta a rendere ancor più difficile la possibilità di definire la data esatta dell'inizio della costruzione, nonostante l'ottimismo del Kruff nell'identificare in Domenico «l'architetto e lo scultore che aveva la direzione e la responsabilità dei lavori»<sup>(12)</sup>: nello stesso 1456 infatti Domenico Gagini affidava il proseguimento dei lavori al nipote Elia e abbandonava Genova per trasferirsi a Napoli, al servizio di Alfonso d'Aragona, e a Palermo nel 1457, impegnandosi nel 1458, insieme ad altri cinque scultori, come nota il Kruff<sup>(13)</sup>, a portare a termine l'arco di trionfo di Napoli, per poi ricomparire in una rapida visita a Genova, determinata da questioni personali, nel 1465.

Alla volontà dei Priori della Confraternita si era probabilmente sovrapposto il giudizio spregiudicato del Bracelli: egli avrebbe avuto partita vinta e probabilmente (ma questa è solo un'ipotesi) avrebbe suggerito la soluzione «trionfale» del paramento di facciata nella cappella attuale.

I lavori si protassero, per quanto riguarda la cappella, oltre il 1461, data in cui la struttura della *frons scenae* doveva essere terminata e in cui iniziò per l'interno l'intervento pittorico del Foppa.

I documenti relativi alla decorazione giungono fino al 1465.

Il quadro della gestazione della cappella si presenta quanto mai ambiguo: sostanzialmente problematica risulta la derivazione della fronte attuale dalla facciata della Cappella dei Pazzi a Firenze, proposta dal Kruff sulla scia del Venturi e basata sull'assai lontana analogia del paramento in ambedue le costruzioni: tale convinzione deriva da un passo del *Trattato di architettura* del Filarete in cui

si dice: «Venneci ancora Domenico dell'agho dilogano discepolo di ser Brunellescho»<sup>(14)</sup>.

Su questa esile traccia viene posto l'ipotetico contatto tra il Gagini e il Brunelleschi intorno al 1445-46. Ma nel 1446 il Brunelleschi moriva e a quella data il portico della facciata della Cappella dei Pazzi non solo «non era ancora terminato» (così afferma il Kruft), ma non era stato nemmeno previsto.

La situazione va quindi esaminata attentamente.

In primo luogo non è detto che questo «Domenico», in verità «Pier Domenico», come cita dai documenti l'Alizeri, fosse da identificare *tout court* in Domenico Gagini: il nome di «Domenico» era molto diffuso in area luganese (il Battisti<sup>(15)</sup> cita infatti come probabile collaboratore del Brunelleschi un certo Domenico da Locarno, fatto contestato dal Kruft) e d'altra parte non si hanno notizie precise sugli spostamenti di Domenico Gagini prima del 1448.

In secondo luogo, come afferma lo Heydenreich<sup>(16)</sup>, ciò che era stato previsto dal Brunelleschi per la cappella dei Pazzi, ricavato non da inesistenti progetti originali, ma dalle strutture scoperte durante i restauri, prevedeva una facciata senza portico, preparata per un probabile rivestimento marmoreo che portava ad escludere del tutto la previsione dell'atrio attuale. Alla stessa conclusione erano giunti il Battisti che notava come l'iter complesso della costruzione nascondesse il vero costruttore tra gli innumeri interpreti della lezione brunelleschiana. Alla stessa conclusione arriva il Sampaolesi<sup>(17)</sup>.

Comunque nel 1445-46 il portico non era stato ancora costruito, e così pure la cupola della cappella: nel 1443, ed esattamente il 7 gennaio, come cita il Battisti, desumendo dal Diario di Ser Reccho di Domenico Spinelli notaio, il papa Eugenio IV «*desinò nella camera d'Andrea Pazzi a fatta fare sopra al Capitolo nuovo fatto, e quivi stette, in sino alla sera...*».

Questo dimostra che tutta la parte superiore della cappella non era stata eseguita, il che porta a stabilire che nemmeno la cupoletta del pronao che oggi si scarica sia sulle volte a botte laterali, sia sulla parete di ingresso alla cappella, sia sulla serie di sei colonne esterne, era stata realizzata.

Si conclude pertanto che nemmeno il pronao era stato costruito.

Le volte, la cupola e il pronao furono terminati, secondo lo Heydenreich e il Battisti tra il 1459 e il 1461<sup>(18)</sup>: e che il pronao non fosse stato previsto è dimostrato dal fatto che dove è ora il portico esisteva sulla parete un'apertura circolare, un «occhio», uguale e simmetrico a quello che compariva sulla parete posteriore della scarsella, che fu poi chiuso per la troppo bassa altezza della cupola.

L'«occhio» sulla parete verso la facciata è ora soffocato dalla cupoletta dell'atrio che il Battisti afferma come «non prevista», il che pone in crisi anche la ventilata presenza di un progetto brunelleschiano adottato «post mortem».

Ciò che prova l'impossibile attribuzione al Brunelleschi della soluzione del pronao è la presenza della data, 1461, graffita sull'intonaco sia nella cupola che nel portico; quest'ultimo, secondo il Battisti, «*contribuì drammaticamente a cambiare l'aspetto esterno del sacello*»<sup>(19)</sup>.

Secondo i dati riportati dal Saalman<sup>(20)</sup>, la costruzione fiorentina non era stata ancora terminata nel 1469 e nel 1473 il cardinale Riario aveva stanziato ulteriori fondi per il suo completamento.

Negli anni in cui sembrerebbe che il Gagini fosse stato a Firenze, il Brunelleschi era totalmente assorbito dal completamento della cupola di Santa Maria del Fiore, dalla progettazione della lanterna, nonché da mansioni diverse da svolgersi al di fuori di Firenze, come risulta dal regesto cronologico pubblicato dal Battisti<sup>(21)</sup>.

Il Brunelleschi era alieno dall'interesse per soluzioni a carattere puramente decorativo o comunque aggiuntivo rispetto alla struttura portante, come viene confermato nel testo del suo «Biografo», (che si tende a identificare in Antonio di Tuccio di Marabottino Manetti): «*...attendeva solamente a fare fare le mura principali et la rispondenza di qualche membro senza ornamenti o modi di capitelli o d'architravi, fregi e cornici...*»<sup>(22)</sup>.

Di qui si ricava che al Brunelleschi è attribuibile soltanto la definizione della pianta, sapientemente ritagliata in uno spazio sacrificato, e forse la struttura muraria: in effetti la sua tendenza verso interessi scientifici, dimostrata dalla conoscenza degli scritti di Biagio Pelacani da Parma<sup>(23)</sup>, comportava che anche l'architettura venisse da lui sentita come il luogo di sperimentazioni strutturali (si pensi alle coperture a creste e vele, alla progettazione della cupola e della lanterna di Santa Maria del Fiore, nonché le fortificazioni in Toscana) in cui ogni sottoinsieme volumetrico-spaziale sussisteva soltanto se impostato secondo un'organica connessione con la struttura portante.

E infine lo scienziato-architetto non avrebbe mai accettato di ripetere in una pedante riedizione la soluzione adottata nella Sacrestia Vecchia, sia per la copertura che per la lanterna, l'una e l'altra puntualmente riprese nella Cappella dei Pazzi, come non avrebbe progettato un insieme semplicemente aggiuntivo, quale il pronao, totalmente avulso da ogni connessione strutturale con il corpo della costruzione.

Ammessa comunque in via ipotetica la presenza di Domenico Gagini a Firenze nel 1445-46, è certamente arrischiato pensare che egli potesse entrare in una familiarità così stretta con il Brunelleschi da essere portato a conoscenza di un progetto che peraltro si rivela fantomatico e in ogni caso lontano dalla conformazione attuale della fronte: e questo a maggior ragione se si tiene conto della dimensione distaccata, fiera e aristocratica del Brunelleschi stesso<sup>(24)</sup>.

È evidente inoltre che Domenico Gagini non poteva aver visto un ipotetico secondo progetto la cui esistenza non è suffragata né da documenti né dalla tradizione, e neppure dalla conformazione di base delle strutture edificate: l'ipotesi di una possibile puntata a Firenze durante il suo viaggio a Genova nel 1465 non presenta la possibilità di esiti formali per la cappella genovese che a quell'epoca era pressoché terminata.

Guardando le due fronti, appare assurdo un rapporto tra le due soluzioni, sia per la povertà «razionalistica» ma insieme ovvia del paramento della Cappella dei Pazzi, sia per le proporzioni delle aperture e la differente impostazione del ritmo nella Cappella genovese.

Nella Cappella dei Pazzi l'organismo architettonico deriva dalla Sacrestia Vecchia di San Lorenzo: chi ideò il paramento del pronao (forse Giuliano da Majano) rispecchiò in chiave planare, derivandolo dalla facciata, il ritmo spaziale interno. Il paramento esterno è così organizzato in base al rapporto 1/2, su cui si basano le misure delle partiture architravate e dell'arco centrale. L'architrave che corre sopra le colonne ha un notevole sviluppo in altezza, come nella cattedrale di Civita Castellana, contrariamente a quello delle partiture laterali della fronte nella Cappella di San Giovanni Battista.

Incongruente appare poi nella fronte del pronao Pazzi la presenza di doppie paraste insistenti su una sola colonna sottostante: il che rileva la totale indifferenza a una logica strutturale, peraltro allusa dai riquadri disegnati dalle sottili nervature che ripropongono il motivo del «pieno in asse».

Sarebbe quanto meno ovvio che il Gagini, nel caso (che ormai appare assai improbabile) egli fosse stato a conoscenza di questa soluzione, ne adottasse pure il sistema ritmico-proporzionale, in quanto il rapporto di 1/2 rimandava alla grande e rivoluzionaria novità del riferimento prospettico e del «pieno in asse», ripreso in modo integrale dal Brunelleschi in Santo Spirito.

Ma ciò non avvenne.

Misurando i rapporti esistenti nella grande serliana della Cappella di San Giovanni Battista, cosa non facile da realizzare, i «vuoti» delle

tre aperture stanno in un ambiguo e difficilmente definibile rapporto vicino a 1/3: la esatta misurazione delle partiture vuote architravate è infatti risultata impossibile in quanto la presenza dei capitelli, i cui abaci occupano una superficie molto maggiore delle colonne, così come avviene per le basi delle colonne stesse (di spessore assai maggiore del loro diametro) oltretutto variabile nello sviluppo in altezza, rende difficile stabilire una misura esatta.

Si nota come l'estradosso dell'aereo arco centrale, come in una stratificazione di strutture diverse che annulla lo stacco spaziale, venga «coperto» gradualmente dal sovrapporsi delle partiture architravate e in particolare dalle bande verticali con nicchie, presenti sia verso l'arco, sia verso gli estremi laterali, il che porta ad accentuare ulteriormente la presenza (illusoria) di due corpi laterali avanzati. La virtuale articolazione dei corpi riprende un motivo presente nella Cattedrale di Saint Trophime ad Arles.

Misurando l'arco nella sua virtuale totalità, ossia compreso l'estradosso, e ponendolo in relazione alle partiture architravate identificate come corpi indipendenti, se ne ricava un rapporto pari a 1 (mt. 2,74) / 2,5 (mt.6,86) / 1 (mt. 2,74), (con uno scarto in meno di un centimetro), proporzione che può essere più facilmente enunciata con le cifre di 2/5/2.

Un esame che dovrebbe essere ulteriormente approfondito porta a rintracciare lo stesso rapporto nella facciata della cattedrale di Civita Castellana: ma in tempi precedenti lo stesso rapporto sembra esistere (il dubbio deriva dalla difficoltà di misurazione attraverso la fotografia) tra i singoli portali della chiesa di Saint Gilles du Gard (1160-1170) e le relative partiture architravate, ed ancora (e forse in questo caso vi è maggiore certezza) la stessa proporzione si determina tra l'apertura dell'arco e la totalità delle aperture architravate nella fronte della cattedrale di Arles, Saint-Trophime, il cui interno pure presenta un rapporto di 2/5/2 nei vuoti tra i pilastri considerando la sezione parallela alla facciata.

Tuttavia il risvolto più interessante è il corrispondere quasi costante del rapporto 2/5/2 negli intervalli spaziali all'interno delle abbazie cistercensi dell'ordine bernardino.

Tutto questo porta a concludere che la progettazione della cappella di San Giovanni Battista è nata da una concezione metrica non di derivazione umanistica, ma medioevale, ricollegabile attraverso il sapere cistercense ad antichissimi e forse simbolico-funzionali sistemi di organizzazione spaziale, sviluppati poi nell'ambito delle corporazioni di maestri muratori ormai staccati dall'antica numerologia romanica.

Tuttavia la forma a serliana, con quel grande arco che sembra

essersi incastrato a forza e in modo irrompente tra le due partiture architravate, appare come il gioioso fantasma di un arco trionfale, non certo classico, se non per le partiture architravate, ma vicino a quella corrente che nel 400, normalmente definita tardo gotica, ha una sua specifica caratterizzazione nell'introduzione di spazi aerei, di vastità infinite, come si può notare nelle miniature dei fratelli Limbourg, o ancora negli affreschi di Masolino da Panicale.

Tuttavia nel caso della Cappella genovese un sistema proporzionale di derivazione medioevale (e tale proporzionalità è importante per una struttura planare «di facciata») viene adottato per una soluzione che affonda le sue origini nel mondo antico, per non dire classico, poiché la serliana è in sé motivo contrastante al sistema vitruviano.

A questo punto è forse possibile porre l'ipotesi che sia stato Jacopo Bracelli a suggerire la soluzione per la facciata della cappella da lui stesso proposta in quella collocazione.

La serliana, denominazione che in relazione ai secoli antecedenti alla pubblicazione dei libri del Serlio appare quanto meno assurda, era forma inedita per Genova<sup>(25)</sup>: la sua genesi deriva dall'interruzione di una partitura architravata al centro di un colonnato in cui all'architrave viene sostituito un arco, così da individuare il centro con una diversificazione che richiama al nimbo, all'aureola e quindi al trionfo.

Questa soluzione appare in versione «cieca» sul fianco dell'arco di Orange, intorno al 25 d.C., ma la sua origine è probabilmente orientale: da antichi prototipi siriani derivano l'arco di Termessos in Pisidia, del II secolo d.C. e, con proporzioni più equilibrate, l'arco di Adriano a Efeso, sempre del II secolo.

La soluzione, di evidente tono «trionfale», ricompare poi nel palazzo di Diocleziano a Spalato, come sfondo del peristilio. È noto come il Bracelli fosse in stretti rapporti con Nicolò Cebà, grande viaggiatore, esperto nella valutazione e nell'acquisto di codici antichi greci e romani.

Allo stesso modo il suo legame con Andreolo Giustiniani lo poneva in rapporto con Ciriaco d'Ancona, questo misterioso personaggio di cui sono andati in larga parte perduti i resoconti dei viaggi, ma di cui sono noti alcuni disegni in cui appare una particolare declinazione dell'architettura classica.

Non è del tutto da escludere che il motivo trionfale della serliana fosse stato suggerito al Bracelli da qualche disegno di questi intellettuali nomadi, in certo modo esuli, ma aperti a una curiosità

che potrebbe apparire empirica se in realtà non si rivelasse poi intelligentemente spregiudicata.

È questa un'ipotesi forse arrischiata, ma la storia è in fondo un seguito di ipotesi e l'ipotesi è come una sfida alla roulette.

L'influsso del modello adrianeo, facilmente rilevabile da chi navigava per l'Egeo, potrebbe essere stato assorbito e declinato secondo la logica proporzionale dei maestri muratori: come rileva Renato Cevese<sup>(26)</sup> già dal VI secolo compariva la struttura a serliana nella «pergola» del sacello paleocristiano di San Prosdocimo nel complesso di Santa Giustina a Padova. Al centro di quella che è una vera e propria iconostasi, generalmente risolta nelle costruzioni paleocristiane con una trabeazione continua, sta l'arco a ferro di cavallo, di quasi certa derivazione orientale. Ciò fa pensare che il «modello» adottato per l'iconostasi di San Prosdocimo fosse diffuso in area veneta e in genere settentrionale, come rivelano le innumerevoli simili soluzioni di epoca più recente (tra XV e XVI secolo) nelle piccole cappelle dell'area lombarda luganese, dove tuttavia l'arco a ferro di cavallo è sostituito da quello a tutto sesto.

Una volta di più il modello a serliana della Cappella di San Giovanni Battista rivela molteplici ascendenze, collegate tra loro dall'analogia semantica che dal riferimento «imperiale» trapassa, lungo i secoli, al riferimento sacrale.

Dal connubio tra mondo bizantino e medioevale da un lato e pseudo classicità dall'altro, (poiché pseudo-classica è la natura della serliana), dallo scambio tra finzione e realtà, tra politico bidimensionale e cappella tridimensionale, in una ripresa attualizzata, individualizzata, autonoma del Teatro dei Misteri, nasceva dunque la forma forse non certo del tutto armonica, ma curiosa e inafferrabile nel suo senso riposto, della Cappella di San Giovanni Battista<sup>(26)</sup>.

#### APPENDICE

Le partiture architravate corrispondono a mt. 2,74. L'arco centrale con estradosso mt. 6,86, senza estradosso mt. 6,47.

$$2,74 : 2 = 1,37 \times 5 = 6,85.$$

La misura ricavata aritmeticamente risponde alla misura rilevata con la differenza di un centimetro e può ritenersi esatta rispetto alla situazione reale.



1) Genova, San Lorenzo, fronte della cappella di S. Giovanni Battista.



2) Particolare della colonna con pilastro addossato posteriormente.



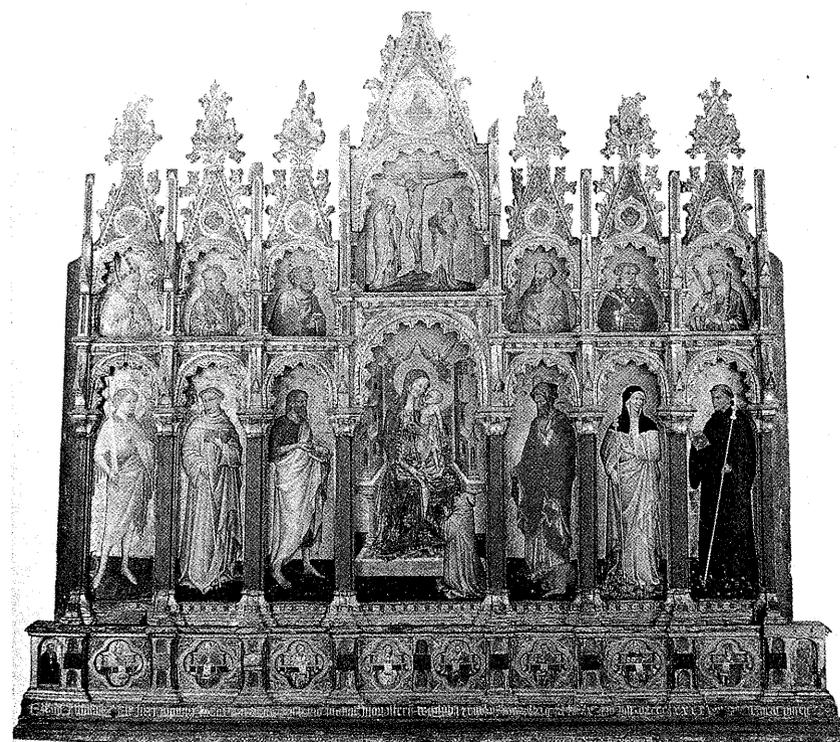
3) Parte alta della fronte della Cappella.



4) I coronamenti mistilenei



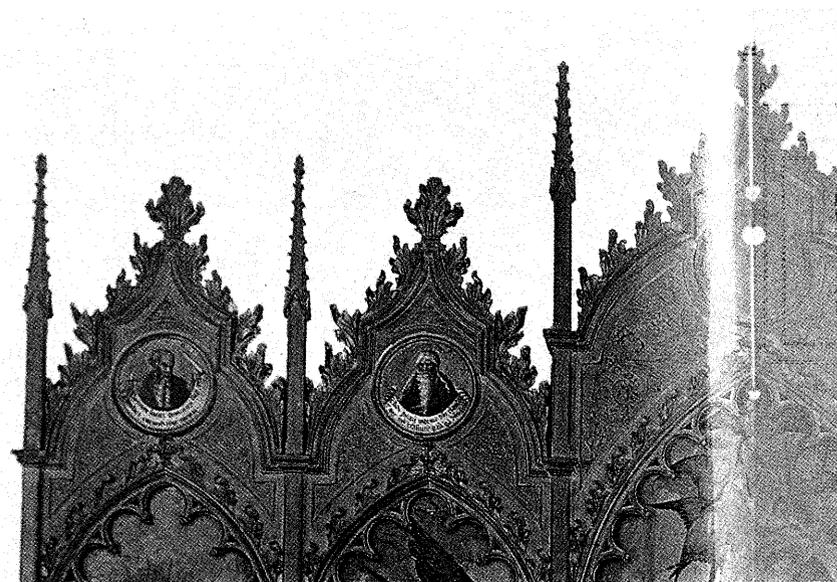
5) I coronamenti mistilinei.



6) Antonio del Carro, Polittico di S.ta Franca de Plaisence, Parigi, Musée des Arts Décoratifs.



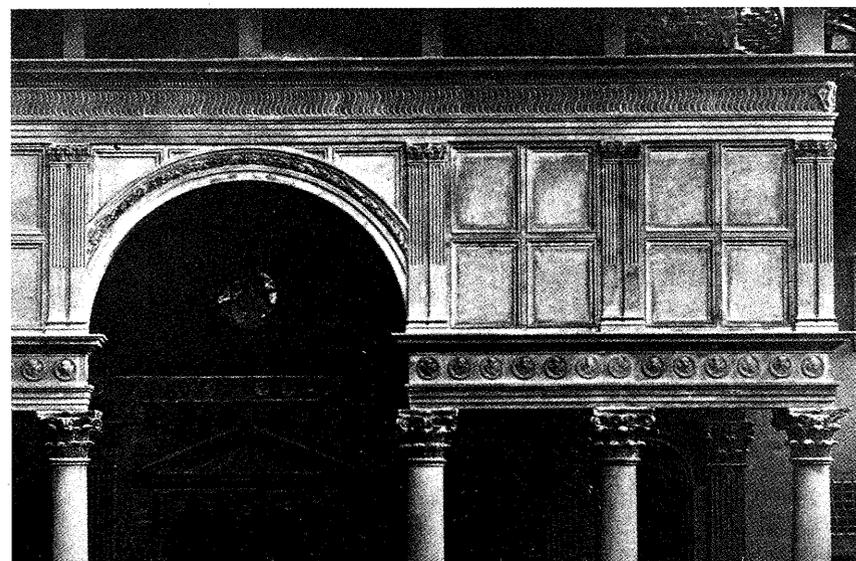
7) «Annunciazione» di Simone Martini, Firenze, Uffizi.



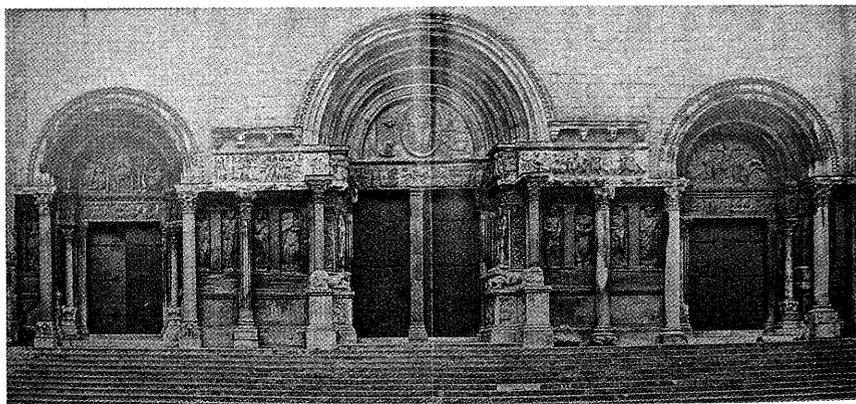
8) Particolare della fig. 7.



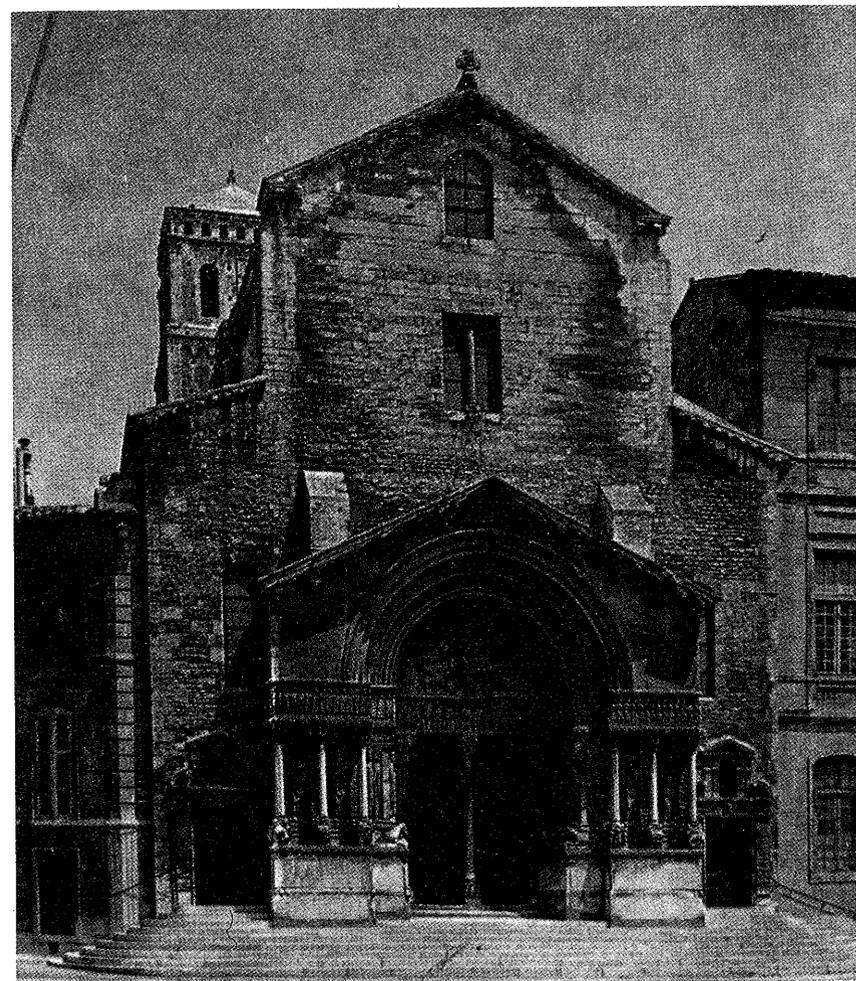
9) Firenze, facciata della Cappella dei Pazzi.



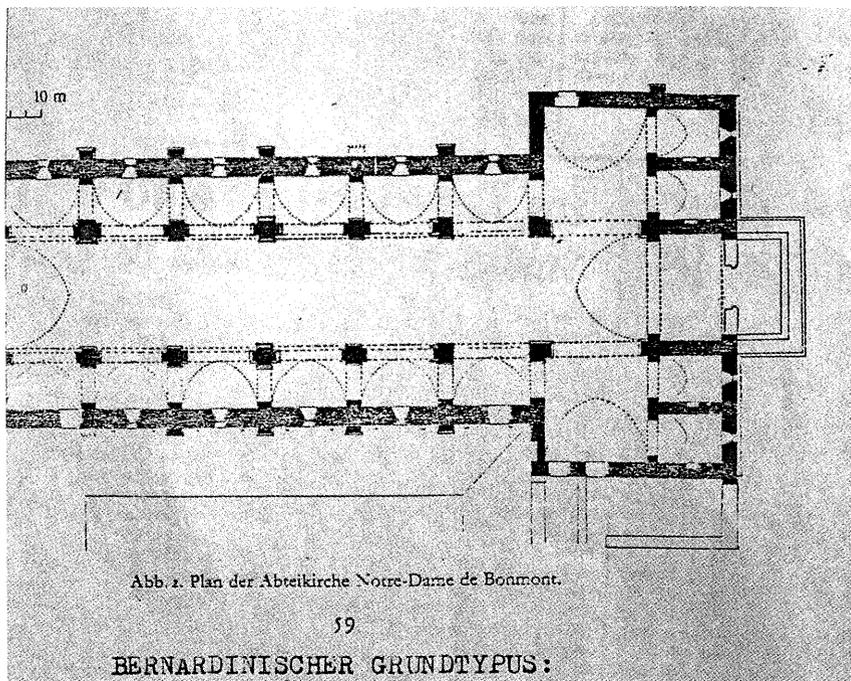
10) Particolare della fig. 9.



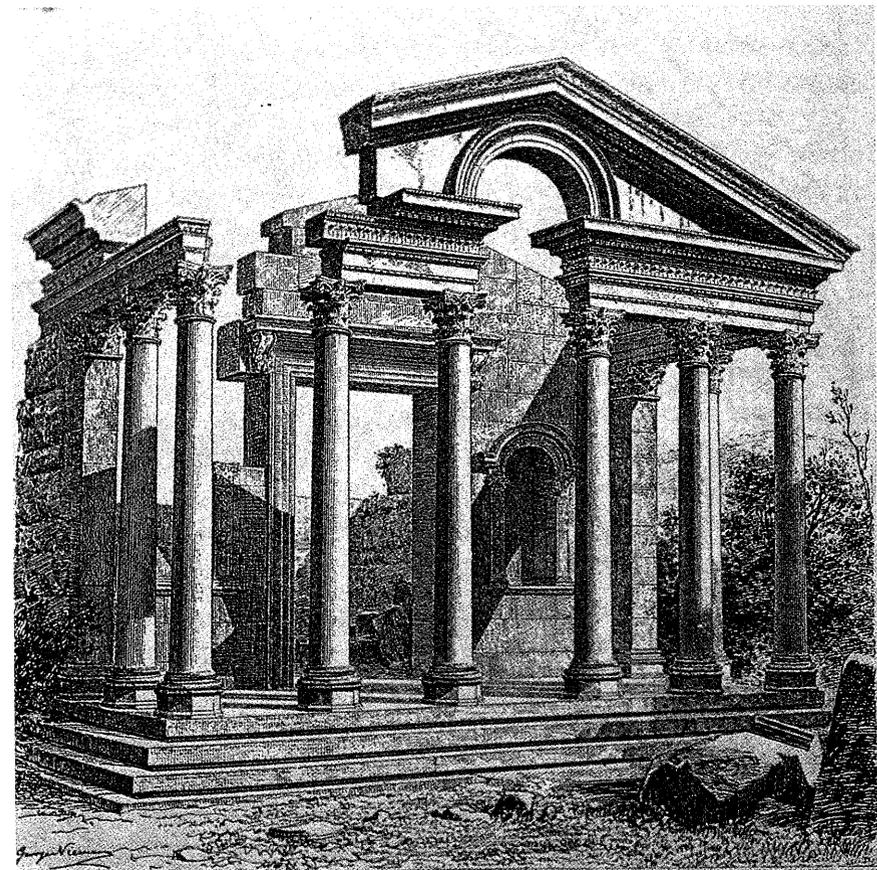
11) Chiesa abbaziale di St. Gilles-du-Gard, facciata, seconda metà del secolo XII.



12) Arles, St. Trophime, facciata, seconda metà del secolo XII.



13) Planimetria di Notre Dame de Bonmont a Fontenay, esempio di architettura «bernardina».



14) Tempio di Termessos in Pisidia (da A. GIULIANO, *Le città dell'Apocalisse*, Roma, 1978).

(1) v. F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno ecc.*, vol. IV, p. 128: «Ciò che al difuori porge sembianze di colonne, s'affaccia a que' di dentro in lesene o pilastri più moderni alla vista e da recarsi ad altra epoca».

(2) v. E. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, Torino, 1984, (Oxford 1979), pp. 432 e 439.

(3) v. ad esempio i timpani mistilinei inclusi nel tessuto delle cornici del polittico dell'«Annunziata» di Giovanni Mazzone, del 1470, ora nella Cappella di San Tomaso d'Aquino in Santa Maria di Castello e di motivi analoghi in altri polittici del Mazzone, da datarsi tra il 1470 e il 1490, conservati alla Pinacoteca di Savona.

(4) Da notare l'assoluto prevalere della scultura nel retablo mayor della antica cattedrale di San Lorenzo in Lerida, del tardo secolo XVI: una «intensa produzione di altari in pietra portò ad annullare l'esistenza di tavole dipinte in altari di chiese di quella zona» (v. A. DURAN SANPERE — J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica, «Ars Hispaniae»*, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 220, fig. 210); di nuovo di area spagnola è il grande retablo di Pedro Johan, 1425-1436, nella Cattedrale di Tarragona, un modo ripreso in grande stile nel retablo della Cattedrale di Toledo nel 1475. In effetti (ibidem, p. 308) una «gran onda de influencia» fiamminga e tedesca si era diffusa in Castiglia, irradiandosi fino all'Andalusia, nel nord della Spagna, ma anche nel levante e nella Catalogna: T. MULLER, *Sculpture in the Netherland, Germany, France, Spain, 1400-1500*, Penguin Books, 1976 tav. 62; per l'ambiente borgognone e tedesco v. il polittico dell'altare maggiore proveniente dalla Certosa di Champmol, conservato al Museo di Dijon, del 1390-1399, di Jacques De Baerze (fig. B, tav. 15) e ancora quello dell'altare maggiore, del 1420-1425, della Reinoldkirche di Dortmund (tav. 19).

(5) A. CHASTEL, *La grande officina - Arte Italiana 1460-1500*, in particolare il cap. *Architettura, festa e utopia*, pp. 9-25.

(6) È documentata la presenza del Foppa per la decorazione pittorica, completamente perduta, dell'interno della cappella al 2 gennaio 1461, data che presuppone la terminazione dei lavori di erezione della fronte, per cui v. F. ALIZERI, *Notizie...*, I, 1870, pp. 354-355 e H.W. KRUF, *La Cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova*, in «*Antichità viva*», IX, 1970, n. 4, p. 34 p. 49.

(7) v. *Le Livre d'Heures de Boucicaut*, Maestro di Boucicaut, *San Giorgio che uccide il drago*, Parigi, Musée Jacquemart Andrée, ms. 2, fol., 23v. Ringrazio il prof. Jacques Heers per la sua gentilezza.

(8) v. W.H. KRUF, 1970, pp. 33-45, cit. a nota 6.



15) Tempio di Adriano a Efeso, (da A. GIULIANO, cit. a fig. 14).

- (9) v. F. ALIZERI, 1870, vol. IV, p. 121.
- (10) v. H. KRUFIT, *op. cit.*, 1970, nota 11.
- (11) È stata tentata una ricostruzione grafica in L. TAGLIAFERRO, *Un secolo di marmo e di pietra*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova, 1988, p. 240.
- (12) v. W.H. KRUFIT, *La Cappella...* 1970, p. 34.
- (13) v. come a nota 12.
- (14) v. W.H. KRUFIT, 1970, p. 45, nota 21.
- (15) v. E. BATTISTI, *I comaschi a Roma nel primo Rinascimento*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, vol. I, Como, 1959, p. 40 sgg.
- (16) H. HEYDENREICH, *Il primo Rinascimento - Arte italiana 1400-1460*, Milano, 1979, (Parigi 1972), p. 38.
- (17) E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano, 1976, pp. 222-229 e pp. 374-375; P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano 1982, p. 82 sgg., citato da Krufit, 1970, p. 45, nota 22.
- (18) L.H. HEYDENREICH, *Il primo Rinascimento - Arte italiana 1400-1460*, 1974, (Parigi 1972) p. 38, probabilmente derivato da IDEM, (Festschrift für) *Studien zur toskanischen Kunst*, Monaco, 1964.
- (19) E. BATTISTI, 1976, pp. 226.
- (20) v. H. SAALMAN, *Filippo Brunelleschi: Capital Studies*, in *Art Bulletin*, 1958, pp. 127-29 e 136-37.
- (21) E. BATTISTI, 1976, p. 226.
- (22) v. E. BATTISTI, 1976, p. 226.
- (23) v. G. FEDERICI VESCOVINI, «Arti» e filosofia nel secolo XVI - *Studi sulla tradizione aristotelica e i «moderni»*, Firenze, 1983, in particolare il capitolo VI, *La prospettiva del Brunelleschi: Alhazen e Biagio Pelacani a Firenze*, pp. 145-168.
- (24) v. E. BATTISTI, 1976, pp. 13-21, dove si allude anche a una possibile «educazione» nordica del Brunelleschi, il che si accorda con l'interesse per la prospettiva e la costruzione dello spazio come entità autonoma dai volumi corporei e tridimensionali, secondo le teorie maturate in seno alla tarda scolastica e soprattutto presso i «calculatori» di Oxford.
- (25) È noto come la serliana sia forma sostanzialmente anticlassica per la «contaminatio» tra colonna, arco e architrave, senza che avvenga quella separazione tipica della logica vitruviana tra il binomio colonna/architrave e pilastro/arco: elidendo il pilastro si risolveva la continuità tra parte arcuata e architravata.
- (26) Queste osservazioni derivano da informazioni verbali da parte del prof. Cevese che qui ringrazio.
- (27) Per queste ipotesi, cfr. gli studi del BRAGGIO, *Giacomo Bracelli e l'Umanesimo dei Liguri*, in *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XXIII, 1890, pp. 1-207; F. GABOTTO, *Un nuovo contributo alla storia dell'Umanesimo Ligure*, *Atti della Società ecc.*, XXIV, 1892, pp. 9 sgg.; E. PANDIANI, *Vita privata genovese nel Rinascimento*, Genova, 1915; G.B. MUSSO, *La cultura genovese tra il 400 e il 500*, *Miscellanea Storica Ligure*, Genova, 1958; J. HEERS, *Genova nel Quattrocento*, Milano, 1984.

ENRICO BASSO

## PIRATI E PIRATERIA A GENOVA NEL QUATTROCENTO

In una lettera<sup>(1)</sup>, scritta il 10 aprile del 1431 al doge di Venezia, Francesco Foscari, i membri del Consiglio degli Anziani di Genova respingono, fra le altre, l'accusa di non aver a suo tempo preso provvedimenti contro Tommaso Grimaldi *olim de Carolo*, reo di aver predato alcune navi veneziane, e ricordano come le autorità genovesi fossero state prontissime nell'aderire ad ogni richiesta del rappresentante veneziano giunto in città per tutelare gli interessi dei mercanti danneggiati, negando, pertanto, che le imprese del pirata aristocratico possano essere invocate quale pretesto per una dichiarazione di guerra.

Questo documento dimostra che ancora a quella data il Governo genovese era costretto a fronteggiare le conseguenze politico-diplomatiche delle imprese piratesche compiute nel 1426 da Tommaso Grimaldi nel Mediterraneo Occidentale: imprese delle quali noi abbiamo una discreta conoscenza grazie alla testimonianza dei documenti della cancelleria genovese relativi ai provvedimenti che — come avevano scritto gli Anziani al doge di Venezia — erano stati presi nei confronti del nobile pirata e dei suoi complici.

La prima notizia di questa vicenda ci viene fornita da un documento<sup>(2)</sup>, con il quale il governatore visconteo e gli Anziani incaricavano, l'8 giugno 1426, il podestà di Genova di procedere al sequestro dei beni di Tommaso Grimaldi e dei membri dell'equipaggio della sua nave, rei di aver assalito e depredato nelle acque di Bougie la nave del veneziano Sandro Mauro. È interessante notare come, nonostante l'ordine di sequestro dei beni e le altre misure punitive ribadite con un decreto del 18 giugno successivo<sup>(3)</sup>, i membri del Governo genovese fossero ancora propensi, in questo momento, a cercare giustificazioni per l'operato del Grimaldi e dei suoi compagni, un atteggiamento determinato, forse, dalla presenza, a bordo della nave pirata, di membri di alcune tra le più importanti famiglie aristocratiche genovesi.

I documenti riportano parzialmente la matricola della nave del Grimaldi, tratta dagli atti dell'inchiesta, redatti dal notaio Antonio