

All. Sec. Farinelli.  
un maggior referente di.

Prof. MARIO SALMI

M. Salmi

vedere p. 18-19-20, 23-24

Consiglio  
4901

# Glorie artistiche di Pisa

*Discorso letto il 13 Novembre 1928 nell'Aula Magna*

*della R. Università di Pisa in occasione dell'Inaugurazione degli Studi*

56758



PISA: ARTI GRAFICHE PACINI MARIOTTI, 1929 - A. VII

EMILIO PACINI, Successore

Estratto dall' *Annuario della R. Università di Pisa*

per l'anno accademico 1928-1929.

---

---

*Eminenza, Eccellenza, Signori!*

E' consuetudine di atenei che vantano tradizioni secolari come il nostro, rievocare in occasioni solennissime le glorie di singoli insegnamenti, non per sterile celebrazione accademica, ma perchè il passato sia esempio e ragione di gara feconda per l'avvenire.

Ma dalla mia cattedra, una delle più recenti della Università pisana, e di una disciplina formatasi appena nel secolo scorso, non sarebbe stato possibile che ricordare i benemeriti eruditi della fine del Sette e di tutto l'Ottocento — e m'è caro menzionarne i nomi onorati dal Tempesti al Ciampi e al Da Morona, dal Bonaini al Tanfani e al Lupi — i quali, con faticose ricerche d'archivio, hanno, non creato la storia artistica della città, ma preparato i materiali sui quali altri ha costruito o dovrà costruire.

Perciò quando la benevolenza dei colleghi della Facoltà di Lettere e Filosofia volle designarmi a parlare oggi innanzi a Voi, mi sembrò argomento opportuno di spaziare oltre le glorie del nostro Ateneo ma di non varcare la cerchia della città,

e rievocare in questa sede dello Studio che della Pisa odierna è il vanto e la cura maggiore, quello che fu il vanto e la maggior gloria della Pisa d'un tempo: lo splendore dell'arte.

Pisa ha avuto una impronta moderna di decoro e di bellezza dalla metà circa del Cinquecento, dopo che Cosimo I ne ebbe promosso il mutamento edilizio che ci dette, con la trasformazione del palazzo degli Anziani, l'armonia della piazza dei Cavalieri e la grandiosità sonora dell'arco dei Lungarni.

Ma un'altra città tutta vibrante di colore, nei marmi, nelle pietre, nei laterizi, è rimasta celata sotto gli intonachi e ci balza viva con la suggestione delle imprese eroiche di cui è fermato il ricordo nelle iscrizioni di pomposo stile lapidario sulla fronte della cattedrale e nella prosa semplice ma efficace dei suoi cronisti; non meno che nell'eloquenza dei suoi monumenti religiosi e degli edifici civili risparmiati alle trasformazioni o ancora qua e là mostranti, attraverso le rabberciature, le nobilissime origini.

Folta di gesta audaci è, Voi lo sapete, la storia di Pisa fino dall'alba del secolo XI quando la vita è ormai tutta di città e, in una illuminata emulazione delle energie locali, i nostri centri urbani creano con la loro vita la propria fisionomia estetica che è però così varia da un centro ad un altro.

Pisa — che parteciperà primissima alle fortune delle Crociate — vince i suoi vicini, respinge gl'infedeli che la insidiano sui mari, ne conquista le città maggiori nell'Europa occidentale, in Africa, in Asia Minore per aprirsi la via ai pacifici traffici; e non c'è impresa marittima notevole nella quale essa con pronto intuito politico non abbia parte spesso preponderante: così le vengono la Sardegna, la Corsica, le Baleari, scalo ambito sul Mediterraneo pei commerci con la Spagna.

In tempo più prossimo a noi, dimostra, con schiettezza ammirabile, fedeltà costante all'Impero cui guarda come alla sua

speranza, specie quando la sua storia non più fatta sui mari si isterilisce in lotte di fazioni ed in guerriglie con le città vicine, a profitto di Firenze che crea la propria egemonia sulla Toscana. Ma dagli inizi alla fine del suo libero reggimento il popolo pisano moltiplica in ogni campo le proprie forze, con spirito d'iniziativa, non solo collettiva ma anche individuale, tesse le sue leggende, crea i suoi santi, chiede all'arte di immortalare le proprie gesta, per la grandezza della sua terra.

Nel 1104 i Saraceni, in un'imboscata notturna, tentano di conquistar Pisa (e provocano così l'impresa di Reggio dell'anno seguente), ma Chinsica si avvede della loro presenza quando la città è in sonno, corre dai Consoli, fa suonar la campana del palazzo e volge in fuga gl'infedeli. Tenue trama di leggenda che esalta in Chinsica il valor femminile; l'eroina ne avrà una statua ed il sobborgo, violato e distrutto dal fuoco, risorgerà nel suo nome. (1)

Sugli altari Pisa eleva uno dei suoi e lo proclama protettore: San Ranieri, simbolo di pii eremiti pellegrinanti in Terrasanta; e dalla Sardegna porta le ceneri di Efsio e Potito, santi guerrieri, dei quali il primo aveva ricevuto nell'isola dall'Arcangelo il vessillo della fede col quale fugò gl'infedeli, il vessillo crociato di bianco su campo rosso che Pisa agiterà vittorioso, mentre rivede nel giovane santo i suoi prodi figliuoli che hanno combattuto contro gli stessi nemici. E i suoi vescovi, da Guido di Pavia che benedice all'impresa di Palermo e alla fondazione del duomo nel 1063, a Pietro Moriconi che partecipa all'impresa delle Baleari, all'arcivescovo Lanfranchi che reca di Palestina la terra santificata dal martirio di Cristo, all'arcivescovo Visconti che dona nel 1277 l'orto presso le mura dove sorgerà il Camposanto, sembrano tutti secondare l'ascesa della città, presto divenuta centro di cultura e di sapienza (si pensi alla leggendaria conquista delle Pandette), presto cresciuta oltre gli angusti

limiti antichi fra San Nicola e San Michele, fra l'Arno e Santa Reparata, anche se di nuove mura fu cinta con grande lentezza e solo dal secolo XII.

Di questa città, la cui vita possiamo rivivere attraverso i ricordi di arte e di storia, nella grande piazza solitaria, presso le mura merlate, dicono insuperabilmente i suoi quattro monumenti.

Altri centri che, come Pisa dominarono sul mare, Amalfi e Genova ad esempio, la emularono in vari campi, ma in quello dell'arte, particolarmente dell'architettura, che è l'espressione più tangibile del dominio politico, che resta loro di caratteristico? L'architettura di Amalfi, pittoresca e squisita, non si differenzia da quella diffusa lungo tutta la costa inferiore del Tirreno con prevalenza di elementi decorativi arabi; quella di Genova fiorisce più tardi della pisana e non con schietti accenti locali ma in un miscuglio, non sempre assimilato e quindi spesso disarmonico, di elementi lombardi e oltramontani ravvivati dal colorismo orientale.

Pisa si forma uno stile architettonico inconfondibilmente suo con Buscheto, commemorato sulla fronte della cattedrale come architetto del tempio « di niveo marmo che non trova altro paragone in nessun esempio » e come tecnico esperto nell'elevare grandi pesi, accenno questo che suona non solo come lode per la sua attività in vantaggio del duomo ma anche come larvata allusione all'abilità del maestro che aveva rialzato a Roma l'obelisco del circo neroniano.

L'iscrizione nel definire la cattedrale, non amplifica, secondo l'uso del tempo, ma constata con orgoglio una verità che appare chiara anche a noi, se si riflette che il duomo fu fondato poco oltre la metà del sec. XI, quando appena si pensava al Sant'Ambrogio di Milano e i maggiori templi romanici — il duo-

mo di Modena, quelli di Parma e di Ferrara, il San Zeno di Verona, il San Michele di Pavia, la cattedrale di Ancona, quella di Zara, il San Nicola di Bari, il duomo di Monreale — erano ben lontani dall'assumere l'aspetto che li rese così insigni per arte. La cattedrale pisana aduna il classico respiro delle basiliche paleo-cristiane nelle sue cinque navate ed elementi orientali e lombardi quali il transetto, i matronei e la cupola; e i folti suoi colonnati, per l'accentuazione degli archi, ricordano anche le foreste di colonne di certe grandi moschee del Cairo e di quella di Cordova, che, per i contatti con la civiltà musulmana, dovevano non essere ignote a Buscheto. (2)

Nessun monumento religioso per chiarezza latina di distribuzione e per varietà di effetti pittoreschi nella elevazione poteva dunque nel primo secolo dopo il Mille emulare il nostro duomo; e lo stesso Vasari, giudice, come sappiamo, non tenero per l'arte del Medioevo esclama: « in quel tempo fu gran cosa metter mano a un corpo di chiesa così fatto, di cinque navate, e quasi tutto di marmo dentro e fuori ». (3)

Ma l'influsso dell'Oriente non si ferma alla struttura: spoglie di guerra, cioè marmi e colonne e qualche capitello, anche musulmano, furono impiegate nel nuovo tempio e gli stessi diretti nemici, i Saraceni, furono imitati in quanto di originale e di vitale essi avevano nell'architettura: la decorazione. Ecco perchè accanto ad un organismo sostanzialmente latino, nel duomo troviamo una preminenza ornamentale; perchè l'esterno ad arcate cieche, già usate in mattoni a Ravenna, o ad esili lesene, accoglie rombi vagamente intarsiati che si addentrano nei muri (bizzarra applicazione dei lacunari romani ideata da Buscheto), e si adorna di dischi pure ad intarsio di origine saracena che — per analogia derivazione — appaiono nei monumenti di Palermo e di Monreale o nelle absidi del Patirion di Rossano in Calabria. Buscheto tuttavia compone con libera fantasia e

crea un'architettura decorativa che non può dirsi che pisana o meglio buschetiana, oggi che un esame accurato dei monumenti c'induce a respingere l'opinione del Rohault de Fleury che invano pensava ad una evoluzione collettiva di forme attraverso le chiese minori riferibili invece a tempo più tardo. (4)

Frattanto in San Sisto, caro alle vittorie di Pisa, in San Piero a Grado, in Sant'Andrea Forisportam, nel gentile arcuarsi falcato degli archetti lombardi è esaltato ancora il colore con le ciotole di maiolica che i commerci con l'Oriente e con la Spagna avevano fatto conoscere. (5)

Ma, a prescindere da questa architettura di tono dimesso, lo stile di Buscheto si diffonde rapidamente e nessuna delle scuole architettoniche medioevali può vantare — eccettuato la lombarda — così ampia conquista. Arcate cieche e rombi fregiano le facciate delle pievi dalla Verruca al mare e di alcune della Lucchesia e del Pistoiese, tutte di pianta basilicale a colonnati interni; e in Sardegna e in Corsica ed altrove, dove giungano i traffici pisani, giungono anche tali forme. Sintomatico è il caso, che deve essere ancora storicamente spiegato, della cattedrale di Troia in Capitanata, una chiesa fondata nel 1093, la quale, ove si astragga dall'abside e dalla parte superiore della facciata, un poco più tarde e di stile pugliese, potrebbe trovar posto entro le mura stesse di Pisa, tanto riflette il carattere di Buscheto, anziché sulle colline in vista della piana sconfinata del Tavoliere. E intorno al duomo di Troia si forma una piccola scuola locale che deve la sua origine prima allo stile pisano. (6)

La cattedrale nostra non fu condotta a termine dal geniale architetto: sebbene a Buscheto spettino e la planimetria e la elevazione della maggior parte del tempio, egli non riuscì a edificare la facciata dove è intarsiato il nome di Rainaldo « prudens operator et ipse magister » che la compose « mire, sollerter et ingeniose ». Ed invero la fronte ci offre una sensazione estetica

diversa dal resto del tempio: i modi decorativi vi assumono una plastica gagliardia nei colonnati e nei loggiati dovuti all'insegnamento dei lombardi che appunto di una loggia ornavano l'abside di San Michele di Lucca; la policromia vi diviene più intensa e, direi, preziosa, nelle sculture minutissime degli archi e delle cornici e nei fini intarsi marmorei. Su questo esempio, Diotisalvi pensa di cingere di colonnati e di una loggia l'esterno del battistero fondato nel 1152 e Bonanno, dal 1174 in avanti, adorna degli stessi ritmi la singolare torre pendente.

Si ha, in sostanza, una nuova fase stilistica dell'architettura pisana, inaugurata da Rainaldo, il quale sempre nella sovrapposizione delle logge senza pausa alcuna di pilastri trae motivo, come già Buscheto, da temi ornamentali musulmani. (7)

Ora se volgiamo lo sguardo alla produzione artistica di altri paesi che coi musulmani hanno avuto contatto, vediamo con quanta misura e con quanto vivo ricordo del classicismo sia interpretato a Pisa questo influsso. In Sicilia, ad es., artefici arabi lavorano in edifici cristiani con maniere che si addicono a bagni, case, palazzi arabi ovvero a moschee; in Spagna si sviluppa uno stile arabo al servizio dei cristiani, lo stile così detto « mudejar », specie a Toledo, a Saragozza e a Siviglia, che è pura decorazione e, ripetendosi per vari secoli, non giunge mai ad una geniale trasformazione che corrisponda alle nuove esigenze. Esso non si differenzia dalle virtuosità ornamentali del castello dei re mori sulla collina dell'Alhambra a Granata tutte stucco e colore, che sembrano poste in contrasto col palazzo di Carlo V, ideato da Pedro Machuca nel 1526, di severa proporzione e semplicità bramantesche, per dimostrare come un assioma anche nel campo dell'arte la enunciazione di Rudyard Kipling: « Oriente è Oriente, Occidente è Occidente; essi non riusciranno ad incontrarsi mai ». (8) Invece oltre tre secoli innanzi Rainaldo, meglio che Buscheto, a questa unione,

a questo perfetto equilibrio, era giunto in un tempio cristiano, nel duomo di Pisa.

La sua corrente, più plastica di quella di Buscheto, fruttifica nella facciata di San Paolo a Ripa d'Arno e nella torre di San Nicola; a Pistoia nel San Giovanni Forcivitas, a Lucca in Santa Maria Forisportam e, con accentuazioni squisitamente locali, nel Dugento, nel San Martino e nel San Michele; si estende nel Senese e nell'Aretino e giunge sino in Dalmazia. Così collocando la fronte del duomo nel secolo XII (anzi, come a me sembra di aver dimostrato, nella seconda metà del secolo e non nel seguente, come pensavano altri moderni critici), si spiega bene lo sviluppo di certe forme decorative e resta alla cattedrale di Pisa quel vanto di monumento tipo che le assegnano ragioni di cronologia e di stile. (9)

Nel secolo XIII il gotico dei cistercensi batte alle porte del nostro Paese: in Toscana Firenze e Siena se ne avvantaggiano in modo particolare. A Pisa Santa Caterina e San Francesco ne assumono le proporzioni spaziose con la rude semplicità degli altri edifici degli Ordini Mendicanti, ma all'esterno, nell'ormai comune paramento in mattone invece che in pietra, queste e altre chiese continuano gli archetti del tempo romanico nei quali s'incastonano le lucenti maioliche apparse in San Sisto e in San Piero a Grado. Conservano dunque tutte uno schietto sapore locale accompagnato talora da ardimenti costruttivi (si pensi al campanile di San Francesco) e nelle più raffinate espressioni — le facciate di San Michele in Borgo e di Santa Caterina, ormai del Trecento — accolgono i loggiati sovrapposti divenuti alla gotica archiacuti e trilobi. (10) Anche nel Camposanto, che apparve ad Emilio Castelar come una immensa bara marmorea, iniziato in tempo gotico da un Giovanni Pisano che non è il figlio di Nicola, i muri esterni sono ad arcate cieche di un semplice romanico; e l'interno è a loggiati con archi fal-

cati sempre ostinatamente a pien centro, chiusi poi da quadrifore lunghe e sottili. (11)

La « Spina » che sembra un reliquiario cesellato uscito dalle mani esperte di orafi e posato sulla sponda dell'Arno, ha puri accenti locali nelle semplici cuspidi o frontispizi, e negli archi a sbarra delle porte e delle finestre, riflette modi propri all'architettura civile di Pisa. (12)

Il battistero infine che, mosso da forme romaniche, precorre per imponenza di masse nella enorme cupola trecentesca quella del duomo fiorentino, ha un coronamento di frontespizi e di guglie disegnato, è vero, da uno Zibellino da Bologna; ma anche questo maestro si adattò a tradizioni locali seguendo forse lo schema di un modello, precisamente come i costruttori delle finestre sottostanti, a pien centro e con l'arco falcato, si erano avvicinati ad esemplari romanici. (13) Nell'architettura religiosa possiamo dunque seguire una logica e continua successione stilistica, proseguita rettilinea per quattro secoli con carattere schiettamente pisano.

Il rinnovamento edilizio della città (nella quale eran frequenti le case di legno specie nel quartiere di Chinsica) si svolge pure con modi altrettanto tipici. Osserva il Lupi (14) che Pisa dovette trovarsi in una posizione analoga a quella di Roma antica: *l'area plana* non bastava più a contenere la cresciuta popolazione e si dovette sostituire alle case *terrestri* quelle a più piani (di solito di pochi vani) per non esporre troppo i cittadini ai nemici e per non allontanare dal centro le loro dimore. Sorsero così le case-torri che si andarono infoltendo ben presto; e se è certamente esagerata, e pure forse retorica, l'affermazione di Beniamino da Tudela, che intorno alla metà del secolo XII ne fissa il numero a circa diecimila, di Pisa turrata testimoniano il Petrarca più tardi e più tardi ancora il Dempster. In causa del terreno palustre case e case-torri non ebbero paramento

uniforme ma si elevarono su alti pili di verrucano congiunti da archi a pien centro o, più spesso, acuti coi vari piani divisi da architravi lapidei o da archi in colto a sesto troncato nella fronte di mattoni percorsa da bifore o trifore.

L'ingegnoso ordinamento deriva da una pratica architettonica romana già nota a Vitruvio ma — contrariamente a quello che pensa il Lupi — i pisani si valsero della tecnica degli antichi per una espressione nuova.

Le città medioevali con vie strette e tortuose ebbero una loro disposizione pittoresca ben diversa da quella delle città antiche, e, in particolare, le ragioni già addotte dal Lupi per la nostra non bastano a spiegare da sole la fisonomia di Pisa. Qui nel contrasto della pietra col mattone è facile vedere unito ad una necessità costruttiva un intento estetico (e si elevarono anche case-torri a marmi di due colori, per questo dette *vergate*), pei rapporti col mondo musulmano cui si deve l'uso dell'arco acuto che osserviamo anche negli edifici siciliani come la Zisa e il Palazzo Reale di Palermo, specie, in questo, nella parte dove si eleva la così detta torre pisana, nome assai significativo per far pensare ad effettivi rapporti. (15) Inoltre anche per proporzione le slanciate case e case-torri pisane di tempo romanico si avvicinano alle grandiose fabbriche del periodo normanno in Sicilia. Rapporti dicevo, ma da studiare ancora e sui quali non è lecito pertanto anticipare conclusioni.

Durante il periodo gotico domina una pittoresca varietà nella prevalenza o nell'impiego assoluto del mattone lavorato con graziosi ornati a stampo che apre la via a una decorazione soverchiante, espressione di eleganza e di lusso che corrisponde a costumi men rigidi e si allontana dalla severità degli esempi anteriori. Ovvero le polifore si fanno sempre più esili come nella casa dei consorti Gambacorti, dove i finestrati sopprimon quasi le pareti, onde la luce ed il sole entrino sempre gioiosi negli in-

terni, così da rammentarci le polifore e le logge delle più antiche case veneziane, risultato a Pisa e a Venezia di contatti con le stesse civiltà artistiche e di analoghe condizioni di clima piuttosto che di influssi diretti. Sempre nel periodo gotico le case, posanti talora su porticati, hanno finestre con gli archi che s'infiltono sul sesto acuto ma le colonne raggiungono una sottigliezza ed una gracilità, una grazia ed una raffinatezza predominante nell'edilizia del Trecento, quando si completa il palazzo degli Anziani e Tommaso Pisano prepara per il Doge Dell'Agnello una signorile dimora. Sembra così che il petrigno e sobrio palazzo Gambacorti costituisca una eccezione all'uso costante. (16)

Affermare che l'architettura civile di Pisa avesse la fortuna e la diffusione di quella religiosa non sarebbe esatto; essa diede però tipica impronta alle borgate popolose del suo territorio e fu accolta anche altrove. A tale proposito debbo ancora dissentire dal Lupi che ritenne fenomeno di generazione spontanea, per retaggio comune dell'antichità classica, la struttura a pilastri di cui ci offrono esempio, oltre Pisa, Lucca e Pistoia, San Gimignano e Siena. In tutti questi centri non credo che un solo edificio possa vantare una priorità cronologica rispetto a quelli di Pisa e d'altronde solo a Lucca il motivo è interamente assimilato e prende un'inflessione locale, si trasforma cioè, dal lato estetico, secondo una massiccia gravità di buon ricordo lombardo. In ultimo Siena attinge da Pisa il più caratteristico elemento della sua architettura civile, quello dell'arco senese (un arco acuto innestato con uno a sbarra) e da Pisa deriva quegli archi a pien centro rientranti con la fronte talora falcata di cui amò inghirlandare palazzi e torri, mura e porte. (17)

E di un altro primato di Pisa è doveroso far parola: dell'arte di elevare mura e fortezze per cui i suoi costruttori ebbero grido fino in Siria e in Egitto mentre di tale arte ci offro-

no testimonianza, oltre la cerchia urbana, il castello di Ripafratta, la terra murata di Cascina, le torri dell'Elefante e di San Pancrazio a Cagliari, dovute, queste ultime, a un Giovanni Capula, un sardo che si dimostra discepolo delle forti maestranze pisane. (18)

Ho già detto che l'architettura esprime la potenza politica: tale fu per Roma e fu anche per Pisa. Scultura e pittura invece producono geni anche quando i tempi sembrano meno propizi. Si pensi ad esempio che Giovanni Pisano sorgeva proprio quando la fortuna di Pisa sul mare era ormai declinata. Prima dei due Pisani la scultura è sulla via dell'imitazione dell'antico, fino dal secolo XI. Si guardava ai marmi del mondo classico con stupore e con ammirazione come a cose perfette e, quando la mano fu affinata dalla esperienza, con tale cura si riprodussero da render difficile la distinzione fra l'originale e la copia romanica. (19)

Nel trattar la figura, Guglielmo, l'autore del pergamo del duomo (1162) trasferito poi a Cagliari, segue principalmente i lombardi; altri preferisce i bizantini, ma secondo un bizantinismo classicheggiante per espressione e per eleganza di drappaggi come in quello degli scultori della porta maggiore del Battistero, venuti dalla Sicilia, precisamente da Monreale, a ricambiar Pisa che aveva inviato il suo Bonanno a comporvi le imposte bronzee di quel duomo. Ed ecco, oltre Bonanno che narra scene evangeliche con singolare vivacità, gli scultori pisani seguir le tracce degli architetti: Gruamonte a Pistoia, Biduino a Lucca, e dalla Lucchesia fluir qui gli artefici lombardeggianti che scolpirono i capitelli del battistero e Guido da Como che ne compose il fonte con impeccabili tarsie e sculture virtuose adattandosi con disinvoltura agli anteriori esempi locali. Tutti i marmorari e gli scultori, pur di diversa origine stilistica, venuti dal nord e dal sud, respirano a Pisa — la cosa è da no-

tare — un'atmosfera di classicismo e nei motivi ornamentali, nell'espressione, nella tecnica si avvicinano all'antico. Il fonte del Battistero è del 1246; nel 1260 Nicola compie, lì presso, il pergamo famoso che lo rivela genio di fronte ad artieri. (20)

Vecchie polemiche infeconde si svolsero fra gli eruditi ed i critici — ed ancora l'eco non ne è spenta — a sostenere chi l'origine pugliese, chi l'origine toscana di Nicola ricordato in due documenti come figlio del fu Pietro *de Apulia*. Ed ecco gli uni affannarsi ad elencare le varie Apulie di Toscana e nella ricerca di carte d'archivio; gli altri a forzar la lettura delle iscrizioni o i raffronti, a cercar la risposta fuori della obbiettiva valutazione dell'opera d'arte. Non c'è dubbio che Nicola — sia nato a Pisa da padre pugliese o sia venuto qui giovinetto dal Mezzogiorno — amò chiamarsi pisano e pisano si ha da chiamare. Altrettanto vero è peraltro che la sua arte non si può spiegare senza una conoscenza da parte di lui della civiltà classicheggiante fiorita alla corte di Federico II, come è vero che nessuna città meglio di Pisa era adatta a sviluppare le qualità del suo genio. Poichè nel Mezzogiorno insieme con un elevato classicismo perdurano altri elementi più profondi e più a lungo — bizantini e musulmani in specie — atti non a chiarificare ma a rendere sempre più confusa la visione dell'antico. A Pisa invece, pure attraverso altri influssi, quello dell'antichità si fece sempre sentire, come dissi, anche in tempo romanico quando si imitavano marmi e sarcofagi classici, i « pili antichi » ricordati dal Vasari alcuni dei quali diedero motivo — è superfluo dilungarci in cose ormai risapute — a composizioni e ad atteggiamenti che troviamo nei rilievi del pergamo di Nicola. Cantò il Carducci: « Da la gloria di Fedra esce Maria » e il poeta che pure non ebbe mai un palpito di commozione di fronte ai monumenti del Medioevo sembra avere inteso quello che fu l'anima di Nicola. (21)

Nel pieno possesso della materia non più « sorda » « all'intenzion dell'arte » il maestro — come già ebbi a rilevare — « conquista il chiaroscuro dell'arte classica ed esprime col linguaggio classico — che in altri aspetti fioriva anche altrove — il sentimento cristiano ». (22) La sua scultura non è semplice imitazione esteriore dell'antico, cui erano giunti i romanici; ha un contenuto interiore che ai romanici fu negato quasi sempre ed è il prodotto di uno stato d'animo che fu affine a quello degli artisti che adornarono di sculture la porta di Capua per Federico II e dello statuario che diede alla cattedrale di Reims il gruppo famoso della Visitazione, sebbene il gotico evidente nell'artista francese resti nel maestro nostro soltanto alla superficie.

Il Berenson ha definito Nicola come l'ultimo grande artista dell'antichità e l'ha paragonato a Duccio di Boninsegna chiamando Duccio « molto più sottilmente antico ». (23) La distinzione è giusta, perchè il senese parte da una tradizione bizantina, in ultima analisi ellenistica, e Nicola, pur conoscendo bene forme bizantine, guarda principalmente alla scultura romana, è in una parola più occidentale, perpetua lo spirito della romanità.

Con Nicola il nome di Pisa ha ancora rinomanza: le opere di lui son disputate da Lucca e Bologna, Siena e Perugia; e una schiera di discepoli ne diffonde lo stile dando luogo a due correnti vitali: quella classicheggiante che sbocca in Arnolfo, e quella gotica che s'impersona in Giovanni, per il quale la scultura pisana acquista carattere nazionale. Temperamento in antitesi con quello del padre da questi egli prende solo aspetti esterni: la struttura dei pergami e il modo di comporre i rilievi — sull'esempio degli antichi — in unità narrativa. In Nicola la espressione è sempre contenuta entro certi ritmi; in Giovanni — che pure senti a suo modo il classicismo — l'espressione sover-

chia forma e composizione; la sua arte sembra risultato d'istinto e d'impulso e ci rievoca il maestro intento, come Michelangelo, a produrre sul marmo, con furore creativo, quei suoi segni indelebili che danno vibrazioni profonde di umanità. Eccolo esprimere nei bassorilievi di un plasticismo sempre affannato e incomposto una singolare energia ed esaltare dell'amore materno la gioia ed il dolore, o dire la desolazione eterna di anime disperate; eccolo inoltre nell'iconografia del Redentore che rappresenta morto sulla croce col corpo abbandonato da un lato e le ginocchia piegate, accentuare la concezione veristica che passa a scultori e a pittori senesi, persino al tradizionalista Duccio. Ma Giovanni riesce anche ad infondere un'alta luce intellettuale nei suoi energici profeti e nelle sue agitate o pensose sibilite e regale ferezza orgogliosa nelle Madonne in colloquio col Putto che furono imitate da Pietro Lorenzetti. (24)

Si è voluto congiungere l'artista pisano alla scultura francese; e che egli abbia conosciuto avori di Francia, per qualche atteggiamento e per qualche tecnica particolarità, ritengo cosa certa. Giovanni è peraltro spirito così gigante che qualche spunto non può in alcuna guisa sminuirlo o aggiogarlo ad una scuola: è una possente e originale personalità di fronte alla quale i contemporanei, da Siena a Pistoia, a Prato, da Padova a Genova dove giunsero le sue opere, si commossero, primissimo Giotto; come noi moderni sentiamo profondamente la sua arte ed abbiamo voluto, per la gioia dei nostri occhi e per conforto del nostro spirito, ricomposta nella cattedrale di Pisa la sua fatica suprema.

Giovanni che si vanta nell'iscrizione sotto gli specchi del pergamo di Pisa « sculpens in petra, ligno et auro » grandeggia nella scultura del Trecento. A Siena il suo stile assume negli immediati seguaci eleganza lineare in rapporto con gl'ideali della pittura locale; ma un senese, il guelfo Tino di Camaino,

più fedele ai dettami del maestro, a Pisa, in patria, a Firenze e nel Mezzogiorno è un efficace divulgatore dello stile di lui, mentre tale è in Lombardia Giovanni di Balduccio da Pisa. Quando infine nella lontana Barcellona si vuole una degna sepoltura per la patrona Sant'Eulalia, si pensa di affidarne la esecuzione, come dice un documento del 1327, ad un maestro migrato in Ispagna « de partibus Pisanarum ». E chi visiti oggi la cripta del duomo della grande città iberica vi trova sempre intatta l'arca marmorea compiuta nel 1339, riccamente istoriata da un seguace di Giovanni. Così l'arte seguiva oltre il mare le vie aperte dai traffici di Pisa che con la Catalogna conservò per secoli, come è noto, rapporti politici e di commercio. (25).

Torniamo fra le nostre mura. Dopo Giovanni la scultura pisana celebra Nino e Tommaso e come dall'impeto del primo impulsivo, schietto, scattante si passi al virtuosismo aggraziato, sinuoso, elegante dei secondi, è una delle indagini più gustose per lo storico dell'arte. L'amore per le proporzioni slanciate che già notiamo nello stesso Giovanni, si affina a Pisa per l'influsso di un maestro della linea gotica: Simone Martini, che qui lasciò nel 1320 una delle sue opere maggiori nella chiesa di Santa Caterina. D'altra parte Andrea da Pontedera, uno scultore di questa terra che fu iniziato all'arte dal Pisano, dopo aver conosciuto i rilievi di Lorenzo Maitani ad Orvieto pieni di morbidezza ellenizzante, si completa a Firenze, addestrato, anche nell'oreficeria, ad una meticolosa osservazione del particolare che non gli fa perdere forza di sintesi. Nelle sue composizioni a quadri staccati — si pensi alla porta del bel San Giovanni — con figure in uno o due piani, ben pausate, troviamo una visione spaziale del basso e dell'alto rilievo ritmica e serena, non quella incomposta e concitata di Giovanni Pisano. Di tale mutamento e di tale insegnamento dovevano per primi profittare i figli d'Andrea: Nino e Tommaso. Nino, capomaestro del duomo di Orvieto come

già il padre, ebbe fama in ispecie per le sue Madonne, una delle quali riguarda da un'edicola nel sepolcro del Doge Marco Cornaro in San Giovanni e Paolo a Venezia. Così il suo nome risuonò non solo in Toscana ed in Umbria, ma anche nel Veneto. Ma perchè consideriamo la sua arte pisana mentre quella di Andrea è fiorentina? Perchè egli ci appare come l'espressione più genuina dell'ambiente trasformato dal raffinato influsso senese. Nei suoi gruppi della Vergine in cui è ripresa con nuova grazia la linea ondulata delle cose di Giovanni, son ricordi continui di Siena ed il Putto scherza spensierato ed ignaro come nei dipinti senesi o si nutrice al seno materno — nella Madonna della « Spina » — secondo un tipo creato da Ambrogio Lorenzetti. Non dunque in Francia come qualcuno ha pensato, ma in Pisa stessa si ha da ritrovare la fonte d'ispirazione di Nino e la sua tecnica raffinata si ha da spiegare col fatto che egli fu come il padre, orafo esperto e stimato.

Un'industria artistica, quella delle statue in legno (Vergini col Bambino e, più spesso, Angeli annunciatori e Annunciate) fu in fiore a Siena ed a Pisa (qui nella stessa bottega di Nino); fenomeno significativo per lumeggiare i rapporti fra le due città. Ammantate o raccolte entro una tunica succinta, come la bella Madonna del nostro Museo Civico, le statue pisane sembrano mirare esclusivamente a nobiltà di forme, a perfezioni lineari, a raffinate eleganze. E con quest'arte (Tommaso ristampa, talora grossolanamente, le orme del fratello) finisce la vitalità della scultura di Pisa che era stata maestra con Nicola e con Giovanni a tutta Italia. (26)

Nella pittura come nelle altre arti, la città nostra è in tempo romanico all'avanguardia. La storia dei suoi primitivi può farsi nel Museo Civico che per ricchezza di dipinti dei secoli XI e XII ha da essere paragonato solo a quelli della Catalogna, di Vich e di Barcellona: raffronto che ci permette anche di notare

la diversità di espressione fra catalani e pisani: quelli rozzi, nel presentar figure dagli occhi fuori dell'orbita come per incutere terrore sui fedeli, soffrono nell'esprimere il sentimento religioso come nel difender la loro fede, appartengono alla stessa corrente che nel Seicento giungerà alle macabre realizzazioni di un Juan de Valdès Leal; questi non dimenticano mai un certo ritmo, una serenità espressiva che in sostanza è classicismo, in unità perfetta, come si vede, con le altre arti maggiori.

A Pisa nulla resta di quelle grandi decorazioni murali di cui ci offre un tardivo esempio San Piero a Grado. La maggior parte delle chiese, che dovevano mostrare all'interno il nudo paramento di pietra, ebbero alto nella nave maggiore il Crocefisso rigido sulla croce, ad occhi spalancati, trionfante sulle fisiche sofferenze illustrate da piccole scene della Passione nel tabellone, quasi in contrasto con tanta immobile insensibilità, per provare la divina origine del Redentore. E' la concezione cara a tutto il mondo romanico. Ma nel secolo XIII a questa concezione si sostituisce quella orientale-bizantina del Cristo col corpo scheletrico disposto in una curva convulsa, il volto emaciato, con gli occhi chiusi, il Cristo uomo, che ha sofferto e che è morto da uomo, concezione drammatica la cui fortuna tra noi va collegata al movimento francescano. L'umile fraticello che si presentò fra le folle segnato dalle piaghe del Redentore, rattivò il culto per il Crocefisso ed era giusto che la prima opera d'arte secondo il nuovo tipo apparisse nel 1236 nella basilica superiore di Assisi, autore non un umbro ma un pisano: Giunta Capitini da Colle di Calci. La Croce, commessa da frate Elia, andò perduta ma per altri esempi firmati conosciamo l'arte di Giunta. Egli dipinse il Cristo morto e solo, senza l'analitica illustrazione della Passione: bastava la gigantesca figura finita dai patimenti a impressionare i fedeli e solo nelle testate del braccio trasversale il pittore collocò la Vergine e Giovanni e in alto l'Eterno, a mezzo busto.

Il maestro, prima ammirato dai vecchi eruditi e storiografi e poi criticato, è discusso anche oggi nel rinnovato amore per primitivi. Chi si limita a riconoscerne la incontestabile posizione storica ed osserva che egli « s'ispira all'arte bizantina... ritraendone le forme più tragiche ma idealisticamente convenzionali »; (27) chi ne esalta come singolarissima la forza di espressione. (28) Come egli segua, prima di ogni altro un tema iconografico bizantino ci spiega il fatto che Pisa « assurge a centro principale delle relazioni tra l'Italia centrale e Bisanzio e quindi a focolaio di espansione ellenistica » secondo le conclusioni del Muratoff che con altri studiosi lodevolmente intende rivalutare la pittura bizantina. (29) La quale non rimase cristallizzata sugli schemi secolari, come si crede comunemente, e durante il regno di Manuele I Comneno (1143-1180) ebbe « rigogliosità di temi e variazioni formali » risalendo a fonti ellenistiche. Giunta dunque (lasciando certe conclusioni del Muratoff ancor da discutere) segue un tipo iconografico già noto, si attiene a certe convenzioni formali e, aggiungo, manca di raffinatezze cromatiche; ma egli, come ogni altro artista, possedeva un cervello ed una volontà che gli consentirono di interpretare certe forme con maggiore o minore efficacia. E che fosse, per il tempo suo, capace di procurar con le opere una profonda impressione dimostrano il fatto che fu chiamato ad Assisi pure esistendo in Umbria una scuola pittorica fino dal sec. XII; che in quella regione il così detto Maestro di San Francesco, Renaldictus, Simeone e Machilos lo seguono; che in Pisa Enrico di Tedice, con efficacia quasi impressionistica, Ranieri d'Ugolino e vari maestri anonimi dipendono in gran parte da lui. (30)

Col sec. XIII la scuola pisana si esaurisce. La sua fine è fatalmente segnata perchè ormai grandi artisti a Siena e a Firenze hanno dato principio alla pittura italiana. Ma Pisa con sensibilità squisita chiama i migliori: Cimabue partecipa alla

esecuzione del grande mosaico nell'abside maggiore del duomo ed eseguisce una tavola tolta al nostro San Francesco per il Museo del Louvre insieme con un'altra di Giotto; quadri dugenteschi nel Museo documentano che se non Duccio, la sua scuola qui fu rappresentata, e Simone Martini, con arte che solo trova raffronti nella musica per cadenzate armonie di linee, di spazi, di colori, dipinge il polittico per Santa Caterina al quale ho già accennato. Poi è un fluire di maestri per decorare le pareti del Camposanto, per adornar gli altari delle chiese: frescanti che vengono principalmente da Firenze, pittori di pale d'altare che divulgano un'arte piacevole e lieta, facilmente compresa, che giungono quasi sempre da Siena. (31)

I documenti però fanno menzione anche di artefici pisani, ed uno di questi, Francesco Traini, merita, per le opere che ce ne sono giunte, particolare ricordo. Incerto fra Siena e Firenze ora, nel trittico del San Domenico, aggiunge ad un nutrito chiaroscuro di origine fiorentina una abilità narrativa ed una efficacia drammatica pisano-seneseggiante; ora, nel San Tommaso di Aquino, alla monumentale grandiosità degna di un Orcagna unisce delicatezza disegnativa e rosea freschezza di colorito sempre memore dei senesi. E allo stile del Traini ci conduce il ciclo figurativo del Camposanto, con le storie del Redentore e quella grande moralità figurata che è il Trionfo della Morte, sui quali il gioco delle attribuzioni (Orcagna, Buffalmacco, Pietro Laurati, e anonimi seguaci dei Lorenzetti) ebbe agio di sbizzarrirsi dal Vasari sino a noi.

Spetta al Supino il merito di aver rivendicata la pisanità di queste insigni pitture proponendo senz'altro per esse il nome di Francesco Traini. (32) Ed invero esse presentano caratteristiche locali chiarissime: nei canoni della composizione a piani sovrapposti, anziché svolta in profondità, con un affollamento di figure che ci ricordano modi propri della scultura, ad es. dei

rilievi di Nicola e di Giovanni; nel disegno netto, incisivo e nella tendenza plastica del chiaroscuro col proposito di accentuare il rilievo; nella commistione di elementi morfologici fiorentini e senesi, così tipica per il Traini. Ma costui, al quale possono rimontare i cartoni, ebbe certo vari collaboratori nella esecuzione degli affreschi. Quello dove incombe tragica la falce della Morte tra la folla ripugnante dei cenciosi deformi e malati che la invocano presso un fossato seminato di cadaveri, e la brigata boccacesca che si raccoglie beata in un viridario, mentre in un'atmosfera grave, contro un cielo cupo si affollano angeli e demoni a contendersi le anime degli uccisi da tanta strage, è l'ultima grande espressione drammatica dell'arte pisana e una delle maggiori del Trecento italiano.

Di altri pittori che lavorarono a Pisa nella seconda metà del Tre o nei primi del Quattrocento non parlo: essi interessano principalmente la erudizione locale tanto che presto saranno dimenticati, e Firenze comincerà a mandare a Pisa i suoi maestri dal grandissimo Masaccio al Baldovinetti, al Ghirlandaio, al loquace Benozzo, che coprirà con affreschi di una primaverile letizia celebranti la vita le pareti della casa della morte, a dirci che l'arte è « fior che sempre rinnova ». (33)

Le arti minori che ebbero uno sviluppo in ritardo, continuarono a render noto altrove il nome di Pisa anche quando le maggiori furono rappresentate qui da maestri venuti di fuori.

Di miniatori, di vetrieri, di intarsiatori dovrei dirvi se mi fosse permesso abusare ancora della vostra pazienza. (34) Ma non posso rinunciare ad un brevissimo cenno sull'oreficeria e la maiolica. L'oreficeria fu qui in particolare onore ed ebbe grido oltre le mura di Pisa, anche lontano: un pisano stilisticamente affine a Nino, maestro Gilio preparava intorno al 1353 la statua di Sant'Jacopo per l'altare dell'Apostolo maggiore nella cattedrale.

drale di Pistoia. Più di un secolo dopo Barnaba di Taddeo di Piero di Pone per la cattedrale di Valenza, attendeva ad un «re-  
tablo» d'argento, pur troppo fuso nel 1812 da un generale spagnuolo ma giudicabile attraverso un disegno come opera del nostro Rinascimento. (35)

Nella maiolica, arte decorativa dell'architettura pisana, sin dal Due e Trecento con squisiti accenti popolareschi e locali, mancano nomi d'artefici legati a qualche opera. Ma nella cappella dei Re Cattolici all'Alcazar di Siviglia è una pala di *azu-  
lejos* firmata nel 1504 da un Francesco Nicoluso che altri ha creduto faentino, mentre nel portale di Santa Paola nella stessa città di dichiarava pisano. Egli non smentiva certo quella stirpe che aveva conquistato le Baleari, preso com'era da nostalgie di oltremare; e, se non erro, egli pure contribuì a diffondere, in una tecnica di cui la Spagna possedeva così larga esperienza, modi decorativi nostrani. (36)

Con questo nome disperso oltre i confini della patria che onorò l'arte e la terra nativa, finisco.

A grandi linee e con serena obbiettività lontana dal voler stimolare con panegirici verbosi gli orgogli municipali, ho tentato di ricordare le benemeritenze di Pisa nell'arte e di farvene rivivere le glorie. Ma il campo vasto, ben lungi — come abbiamo veduto — dall'essere interamente dissodato, attende il contributo di nuove ricerche. Inoltre anche quando l'arte della città perde forza di espansione e persino una fisionomia propria, maestri forestieri o artefici nostri legati ad altre scuole, trasformano ed abbelliscono Pisa e si può dire che qui la civiltà artistica ha avuto una continuità ininterrotta sino ai tempi moderni. E lo studioso può spaziare per un campo di ricerche ben più vasto, promettevole di larghissima messe. Mi considererò pago se la mia parola avrà avuto una eco nei giovani; se, con la visione

di un quadro così affascinante, avrò suscitato in essi quell'entusiasmo e quella fede nello studio dell'arte, che sono indispensabili per ogni impresa che esiga serietà e fermezza di propositi, che sia cioè in perfetta aderenza con lo spirito dell'Italia nuova raccolta in una volontà di lavoro, in un fervore di opere, con lo sguardo fidente verso l'avvenire.

## NOTE

(<sup>1</sup>) Sulla tarda leggenda di Chinsica de' Sismondi e sulla statua — o meglio altorilievo — del sec. IV, ma rilavorata più tardi, che la ricorda in via San Martino cfr. G. Ghirardini, *Donna Chinsica* in Rendiconti dei Lincei, Cl. Mor., serie V, vol. I, 1892 e D. Santoro, *La leggenda pisana di Chinsica Sismondi* in Studi Storici, vol. I, 1892, pag. 251 ss.

(<sup>2</sup>) Cfr. per il duomo il mio volume su *L'Architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma (1927), pag. 11 ss. e pag. 39 n. 26. Gli influssi paleo cristiani in Buscheto sono spiegabili col fatto già accennato che egli fu a Roma dove rialzò l'obelisco del circo neroniano; quelli musulmani nei contatti dei pisani coi saraceni: di moschee era ricca Palermo e il carne che commemora l'impresa del 1087 ricorda che i vincitori invasero la moschea di Mehedra, preziosa di gemme. Vedi Pecchiai, *Gloriosa Pisa*, Roma 1907, pag. 87.

(<sup>3</sup>) Vasari, *Le Vite*, ediz. Milanese, vol. I, pag. 237.

(<sup>4</sup>) È quanto ho sostenuto nel ricordato volume contro G. Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise au Moyen Age*, Parigi 1886, pag. 35 ss., il quale ebbe pure il grande merito di pubblicare degnamente i monumenti pisani. Per quanto concerne la datazione degli edifici fui in parte preceduto da I. B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze 1904, pag. 4 ss.

(<sup>5</sup>) Di San Sisto il Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913 pag. 101 fissa l'inizio nel 1070, seguito dall'*Elenco degli edifici monumentali*, vol. XXXIII, Roma, 1921, pag. 130; il carne ricordato del 1087 ne stabilisce la consacrazione in quell'anno. Cfr. Pecchiai, *op. cit.*, pag. 91. — Per San Piero a Grado, un poco più tardo, cfr. Salmi, *op. cit.*, pag. 41 n. 28 e nota che Santa Cristina, consacrata nel 1118 e quindi datata, ha nell'esterno dell'abside, che è di quel tempo, archetti includenti dischi o rombi, motivo derivato dal duomo ed, in proporzione analoga, attuato anche nel San Piero a Grado. Per Sant'Andrea e per gli altri edifici romanici di Pisa e del contado con scodelle maiolicate, cfr. la mia *Architettura romanica*, *passim*.

(<sup>6</sup>) Giustamente osserva il Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1912-27, pag. 607 e 670 che il duomo di Troia rispecchia modelli pisani, opponendosi al Venturi, *Storia dell'Arte*, vol. III, pag. 500 che pensa invece a comuni origini bizantine. Cfr. anche Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Parigi 1904, pag. 356. E derivano da quella cattedrale Santa Maria di Siponto, S. Maria Maggiore a Monte Sant'Angiolo e i duomi di Foggia, di Termoli e di Benevento. Per commerci o per ragioni che ora ci sfuggono, sicuri legami, provati dalla diffusione dell'architettura pisana, dovettero esistere fra Pisa e la Capitanata: in un antico paese di montagna, a Bovino per tradizione di secoli, una strada è sempre intitolata ai Pisani.

Per l'architettura in Sardegna — ma si noti che la cronologia proposta deve essere in qualche parte, riveduta — si veda D. Scano, *Storia dell'Arte in Sardegna*, Cagliari 1907 e per quella di Corsica — schiettamente pisana ed a torto aggregata alla corrente lombarda dall'Enlart in Michel, *Histoire de l'Art*, vol. I, p. II, pag. 474 — C. Aru, *Chiese pisane in Corsica*, Roma 1908.

(<sup>7</sup>) Per la facciata del duomo e gli altri monumenti surricordati cfr. Salmi, *op. cit.*, *passim*.

(<sup>8</sup>) Cfr. A. Ballini, *Sapienza orientale e scienza europea* in Annuario della Università Cattolica, anno accad. 1925-1926, Milano (1927), pag. 29.

(<sup>9</sup>) Credo di aver potuto collocare nella seconda metà del sec. XII la facciata della cattedrale, in base a raffronti stilistici con monumenti di datazione sicura, nello studio su *Sant'Iacopo all'Altopascio e il duomo di Pisa* in Dedalo 1925-26, pag. 508. Escludo pertanto che il Rainaldo speciale che fu operaio dal 1264 al 1270, sia da identificare, come taluno ha supposto, con l'autore della facciata. Per le derivazioni dal duomo cfr. la mia *Architettura romanica*, *passim*.

(<sup>10</sup>) Santa Caterina fu edificata dai domenicani nel sec. XIII dov'era un oratorio della Santa di Alessandria; e poco dopo il 1232 si crede fosse compiuta nella sua ampia nave con transetto allungato a due arcate per parte e col suo paramento esterno in cotto, adorno nel campanile, di tipo romanico, di scodelle maiolicate e di archetti di coronamento a pien centro. Nel 1336 il capomaestro del duomo Lupo di Giovanni, col figlio Gherio, assunse l'allogazione di un secondo pilastro a destra per trasformare la chiesa a tre navate in continuazione del transetto ma il lavoro rimase interrotto. La facciata di puro stile pisano era già compiuta nel 1326. Cfr. Rohault de Fleury, *op. cit.*, pag. 96 (ma nota che la pianta da lui pubblicata alla tav. XXXV è inesatta); P. Bacci, *Le sculture decorative della facciata del Camposanto di Pisa* in Dedalo 1920-1921 pag. 320-21. Si veda inoltre: *La Chiesa di S. Caterina in Pisa: L'in-*

endio del 1652 e i restauri odierni Pisa 1924; e per la cronistoria del recente ripristino: *Per la riapertura della chiesa di S. Caterina*, Pisa 1927.

San Francesco nella forma attuale sorse, simile a Santa Caterina, ma di proporzioni più slanciate, nella seconda metà del Duecento, con un bel transetto fronteggiato all'imbocco con la nave da due arconi acuti; ed ebbe inizio ai primi del sec. XIV la fronte con una porta ad arco falcato di stile pisano, fronte compiuta solo nel 1603 con sobrie forme barocche. All'esterno in laterizio la chiesa è inghirlandata da archetti a sesto acuto talora trilobi; e anche qui nel campanile che trasforma alla gotica uno schema romanico, rifulgono piccole scodelle di maiolica. In altre minori chiese monastiche del Trecento si ripetono, presso a poco, gli stessi schemi e ricordo San Martino (dal 1332 in avanti) che accoglie all'esterno archetti acuti e trilobi con le solite maioliche e Sant'Antonio (fond. nel 1341) ad archetti tondi intrecciati, con l'inizio di una facciata ad arcate cieche, la quale perpetua gli ordinamenti romanici. Fra tutte si differenzia San Michele in Borgo che all'organismo romanico a tre navate innestò, ancora nel sec. XIII, una tribuna rettilinea in pietra a lesene e archi a pien centro e nel 1304, su disegno di Fra Guglielmo, ebbe la facciata a logge sovrapposte. Fuori di Pisa le logge si veggono nel Trecento nella facciata del duomo di Carrara.

(<sup>11</sup>) Il Bacci, *Il Camposanto di Pisa non è di Giovanni di Niccolò Pisano*, Pisa 1918 e art. cit. in Dedalo 1920-21, dimostrò che architetto di quel monumento fondato nel 1278 (1277 st. com.) fu un Giovanni di Simone ricordato dal 1260 al 1286 e già morto nel 1298. Nella costruzione si distinguono due fasi di cui la prima limitata a venti arcate all'esterno e la seconda, cui presiede il ricordato Lupo di Giovanni, con la quale nei primissimi decenni del Trecento ebbe compimento l'edificio, salvo in alcune arcate interne e nelle quadrifore di queste, la cui costruzione si prolungò fino al secolo successivo. Cfr. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze, 1896 pag. 20-22.

(<sup>12</sup>) Su Santa Maria della Spina cfr. Tanfani, *S. Maria di Pontenuovo*, Pisa 1870; ma si noti che il piccolo edificio è il risultato di successivi concetti estetici; l'unità della tribunetta tripartita, che avrebbe dovuto ornarsi di trifore in luogo del muro pieno, manca nella facciata e la loggia lungo il lato destro con statue, cuspidi e guglie armonizza accortamente le due parti. I lavori di trasformazione del vecchio oratorio deliberati nel 1323 non erano ancora compiuti nel 1332. Quindi dalla cronologia, oltre che dal sensibile mutamento stilistico che indica la presenza e la successione di più artisti nei lavori, risulta assurda la vecchia attribuzione a Giovanni Pisano che era già morto da tempo nel 1323. Va osservato invece che fra gli artefici che studiarono l'ingrandimento dell'edificio è Lupo di Giovanni capomaestro dell'opera del duomo e, senza dubbio, assertore delle tradizioni locali.

(<sup>13</sup>) P. Bacci, *Per la storia del Battistero di Pisa*, Pisa 1919 riassume con

chiarezza le vicende del battistero durante il Trecento. L'edificio, fondato nel 1152, fu ampliato nel matroneo negli anni 1277-78 e compiuto solo 1394, quando Turino di Sano da Siena ebbe i primi accenti della statua di rame del Battista, collocata alla sommità della cupola. Cfr. per la parte romanica e la presunta forma originaria dell'edificio, posta in relazione con quella del San Sepolcro, Rohault de Fleury, *op. cit.* e per la personalità del suo primo architetto Diotisalvi, la mia *Architettura Romanica*, pag. 16 e 46. Del battistero si conserva nel Museo Bardini di Firenze una antica riproduzione in legno ma non sembra che possa rimontare al sec. XIV; e, anche per una variante nella composizione delle logge, non è da considerarsi come un modello mentre appare piuttosto una libera derivazione dal monumento.

(<sup>14</sup>) C. Lupi, *La casa pisana e i suoi annessi nel Medio Evo* in Archivio Storico Italiano, 5<sup>a</sup> serie, to. 24 (1901) pag. 273. Ivi e nei tomi 28 (1901), pag. 65; 29 (1902) pag. 193; 31 (1903) pag. 365 e 32 (1903) pag. 73 si veda l'ampio studio del valoroso erudito, basato su documenti d'archivio. In ciò egli fu preceduto da L. Simoneschi, *Della vita privata dei Pisani nel Medio Evo*, Pisa 1895. Si veda anche il Rohault de Fleury, *op. cit.*, pag. 74 ss. e *Lettres sur la Toscane au Moyen Age*, Parigi 1874, vol. I, pag. 24; Supino, *Pisa* (2<sup>a</sup> ediz.) Bergamo 1928 e, per la parte romanica, il mio volume più volte citato. È superfluo avvertire che il tipico ordinamento delle case di Pisa, basato sull'esperienza tecnica dei romani, nulla ha da fare con Nicola Pisano al quale il Vasari ne attribuiva l'invenzione, essendo già diffuso fino dal sec. XII.

(<sup>15</sup>) Cfr. su questo monumento, F. Valente, *Il Palazzo Reale di Palermo* in Bollettino d'Arte 1924-1925, pag. 512 ss.

(<sup>16</sup>) I finestrati a quattro e cinque aperture della casa dei consorti Gambacorti nell'attuale via Vittorio Emanuele (per notizie storiche cfr. A. Manghi, *La casa dei consorti Gambacorti nella carrara di S. Gilio* in Bollettino Pisano d'Arte e di Storia 1913 fas. 1-2) somigliano a quelli dei palazzi Farsetti e Loredan a Venezia.

Nel sec. XIV gli ornati in terracotta furono usati spesso e ce ne offrono esempio il palazzo degli Astai poi Agostini e una quadrifora di una casa in Borgo Stretto; ma in questa manca l'arco di scarico a sesto troncato il quale sostituisce sovente nel sec. XIII gli architravi lapidei che spartiscono in latitudine le fronti degli edifici. Così il motivo strutturale dell'architettura pisana scompare in un elegante esempio trecentesco, il palazzetto Scorzi, poi Tobler, in Borgo Largo, elevato su un portico come le case di Borgo Stretto; e scompariva nel palazzotto del Buonsignore di cui la Sovrintendenza ai Monumenti ha ripristinato una quadrifora. Anche il palazzo degli Anziani nella sua parte più antica, sorto dopo il 1286 (non attribuibile quindi a Nicola Pisano), e

trasformato dal Vasari (dal 1562) in Palazzo dei Cavalieri di Santo Stefano, sembra che fosse in parte a paramento unito, percorso da polifore e che anche fosse merlato, contrariamente all'uso quasi costante nelle case pisane, col tetto a grondaia sporgente. Il Palazzo Gambacorti, che sembra avesse in origine la merlatura, accenna a modi locali nel lieve dicromismo e nell'inflessione degli archi rientranti a sesto ribassato o a semicerchio.

(17) Cfr. per la diffusione dell'architettura civile pisana il mio volume, passim. La Porta Calcesana a Pisa ebbe l'arco acuto innestato con quello a sbarra prima che a Siena questa unione diventasse un organico motivo dell'architettura religiosa e civile; e fin dal sec. XIII a Pisa e nel Pisano si usarono quegli archetti a pien centro e rientranti diffusi nell'architettura senese.

(18) Per le mura di Pisa cfr. P. Bacci, *Le mura sorte contro il Barbarossa che si abbattono a Pisa* in Il Marzocco 27 Genn. 1918 e, anche per gli altri edifici ricordati, Rohault de Fleury, *Les Monuments de Pise* pag. 20 e *Lettres* vol. I, pag. 32 ss. Per le torri di Cagliari cfr. Scano, *op. cit.*, pag. 347 ss.

(19) Così nell'architrave della porta di San Ranieri al duomo, in parte classico e in parte del sec. XII. Cfr. M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, pag. 68.

(20) Per la scultura a Pisa nel tempo romanico si veda il mio volume citato nella nota precedente.

(21) Carducci, *Poesie*, Bologna 1907, pag. 972. L'ammirazione del Poeta per Nicola è anche qui connessa a quella per l'antico e quindi in perfetta coerenza; tanto che nel secondo sonetto in lode dello scultore (ivi pag. 973 è un crescendo nell'esaltazione del classicismo (la Vergine diventa "La nova e santa Venere d'Italia"), che continua nel terzo e culmina nel quarto ed ultimo.

(22) Salmi, *op. cit.*, pag. 126.

(23) Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New-York-Londra 1911 pag. 42 nota. Su Nicola cfr. per la bibliografia più recente Toesca, *op. cit.*, pag. 910 n. 83 e G. Swarzenski, *Nicolò Pisano*, Francoforte 1926, oltre che il ricordato mio volume, pag. 124 ss. per la questione delle sue origini e dei suoi rapporti artistici.

(24) Cfr. G. De Nicola, *Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio* in Vita d'Arte 1912. Sull'artista si veda il recente libro di A. Venturi, *Giovanni Pisano*, Bologna 1928 (con bibliografia) ed anche P. Bacci, *Un documento inedito su G. P.* in Il Marzocco 4 febbraio 1912; Id. *La ricostruzione del pergamo di G. P. nel duomo di Pisa*, Milano s. d.; nonché il volume *Per la ricostruzione del*

*pergamo di G. P.*, Pisa 1926 e A. Mancini, "Sulle iscrizioni del Pergamo di G. P.", in Il Marzocco 5 Sett. 1926.

(25) Sulla diffusione della scultura pisana cfr. Venturi, *Storia dell'Arte* vol. IV passim. Sui maestri di pietra e gli scultori senesi operanti a Pisa, cfr. C. Lupi, *L'Arte Senese a Pisa* in *Arte Antica Senese*. Siena 1904, pag. 395 ss. Particolarmente su Tino che lavorò anche a Pisa cfr. De Nicola, *Studi sull'Arte Senese* II, in *Rass. d'Arte* 1918, pag. 146; Bacci, *Il Fonte Battesimale di Tino di Camaino per il Duomo di Pisa* in *Rass. d'Arte* 1920, pag. 97; Id. *Monumenti Danteschi. Lo scultore T. di C. e la tomba dell'Alto Arrigo, per il Duomo di Pisa* in *Rass. d'Arte* 1921, pag. 73. Su Giovanni di Balduccio si veda specialmente: A. G. Meyer *Lombardische Denkmäler, G. di B. u. die Campionesen*. Stoccarda 1893 e Venturi, *Storia*. vol. IV, pag. 540 ss.

Al Prof. Duran di Sampere, direttore dell'Archivio Municipale di Barcellona, debbo la notizia del 1327 riguardante l'allogazione dell'Arca di Sant'Eulalia che spero di poter presto illustrare. La si veda intanto riprodotta da I. Mas, *Guia-Itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcellona 1916 pag. 30-31.

(26) Su Nino e Tommaso — ed anche su altre opere di scultura in Pisa — cfr. Supino, *Arte Pisana* cit., pag. 213 e passim.; Venturi, *op. cit.*, pag. 478 ss. Si veda anche, sul primo, W. R. Valentiner, *Nino Pisano* in *Art in America* 1927, pag. 201.

Sulle statue in legno pisane cfr. P. D'Achiardi, *Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV* in *L'Arte* 1904, pag. 356 ss.; e De Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz u. Tonstatuen bis zu Beginn d. Cinquecento* in *Beiheft zum Jahrb. d. Konigl. Preuss. Kunstsamml.* 1909, pagg. 1-88. Nel Quattrocento scultori pisani come Antonio e Isaia da Pisa esercitarono l'arte fuori della loro città ma senza esprimere alcuna tendenza locale e a Pisa terrò mediocrementemente il campo il fiorentino Andrea Guardi.

(27) L. Venturi, *Alcuni acquisti della collezione Gualino* in *L'Arte* 1918, pag. 69.

(28) P. Toesca, *Op. cit.* pag. 990.

(29) P. Muratoff, *La pittura bizantina* Roma [1928] pag. 133.

(30) Sulla scuola pisana e su Giunta cfr. fra i libri più recenti: Siren, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlino 1922, pag. 139 ss.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. I, L'Aia 1923, pag. 307 ss.; Toesca, *op. cit.* pagg. 990-91 e 1037, n. 42 oltre gli studi del Bacci: *Juncta Pisanus pictor*

(1229-1254) in Bollettino d'Arte 1922-23 pag. 145 ss. e *Un crocifisso ignorato di G. P. ecc.* nella stessa rivista 1924-25, pag. 241 ss.

(<sup>31</sup>) Nel Museo di Pisa, sala VI, un San Giovanni evang. (n. 6), un San Paolo (n. 7) e un Santo Apostolo (n. 11) tutti a mezza figura, appartengono ad un seguace di Duccio. Per gli artisti forestieri che lavorarono in Pisa, e furono molti anche nel Trecento oltre quelli ricordati (Taddeo, Gaddi, Andrea Bonainti, Antonio Veneziano, Spinello Aretino, Barnaba da Modena, Luca di Tommè, per tacere di altri minori), cfr. principalmente Tanfani Centofanti, *Notizie d'artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1898, passim. Sui pittori senesi a Pisa cfr. Lupi, *op. cit.* in *Antica Arte Senese* pag. 402 ss.

(<sup>32</sup>) I. B. Supino, *Il trionfo della Morte e il Giudizio universale nel Camposanto di Pisa* dell'Arte 1894, fasc. I e *Arte pisana*, pag. 265 ss. Priva di ogni valore critico è la monografia di A. Letalle, *Les fresques du Campo Santo de Pise*, Parigi s. d. - Sul Traini cfr. il mio scritto *Il San Michele di Crespina* in *Annali delle Università Toscane* 1927-28. Sui minori pittori pisani, ancora in parte da valorizzare, si veda L. Simoneschi, *Della pittura in Pisa nel sec. XIV*, Pisa 1906 e L. Lavagnino, *Pittori pisani del XIV secolo* in *L'Arte* 1923 pag. 33 e 72.

(<sup>33</sup>) Le parole del verso di Guittone d'Arezzo destinato a Firenze si addicono bene al mutevole e sempre nuovo cammino dell'arte.

(<sup>34</sup>) Cfr. Tanfani, *op. cit.* passim e, per la parte avuta anche da artefici pisani nei lavori di legname e di tarsia del duomo, I. B. Supino, *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa* in *Arch. stor. dell'Arte* 1893.

(<sup>35</sup>) Sugli orafi cfr. Tanfani, *op. cit.*, passim e particolarmente su Gilio, Ciampi, *notizie inedite della Sagrestia Pistoiese ecc.*, Firenze 1810, pag. 74. Per il retablo di Valenza: I. Sanchis y Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valenza 1900, dove è riprodotto; e anche Bertaux in Michel, *Histoire de l'Art*, vol. IV, p. II, pag. 925.

(<sup>36</sup>) Per l'antica maiolica pisana cfr. Toesca, *op. cit.*, pag. 1078. Riguardo a Nicoloso fu il Migeon in Michel, *Histoire cit.* vol. III, p. II, pag. 848 a ritenerlo faentino. Il Bertaux, *loco cit.* pag. 932 ricordò con giustezza la origine dell'artefice e lo credette educato a Firenze. Quest'ultimo A. inoltre nei rilievi del portale di Santa Paola, del 1503, di carattere più fiammingo che italiano, vide l'opera di Pedro Millan e del retablo dell'Alcazar attribuì l'invenzione fiamminghigianante allo stesso artista. Nicoloso sarebbe stato dunque un semplice tecnico; ma la parte ornamentale è del più puro Rinascimento italiano nelle due opere e non può appartenere che a lui.

56758

