*Pietrasanta.* — Chiesa di S. Martino. — Timpano di una porta del transetto.

# GLI SCULTORI DELLA VERSILIA.

## I.

### I Trecentisti.

La storia delle cave di marmo delle Alpi Apuane compendia in sè una grande parte della storia della scultura italiana (1). In Versilia, come ad una provvida madre racchiudente nel vasto grembo il tesoro dei suoi marmi, vennero nei secoli della Rinascenza i grandi scultori italiani. Dai paesi delle cave poi essi condussero via con sè i marmorari del luogo, abili ed esperti, e questi portarono in patria al loro ritorno le tradizioni nuove, l'impulso di grandi correnti artistiche, l'immagine dei magnifici esemplari veduti nelle città lontane.

Da questo commercio nacque in Versilia una scuola di scultura bella e ricca che fino ad oggi è rimasta quasi interamente ignorata. Essa presenta due principali

(1) Cfr. il mio studiolo *Notizie sulla Versilia,* (in *Arte,* a. IX, fasc. VI).

caratteri, l'uno stilistico, l'altro tecnico, tutti due dipendenti dalle particolari condizioni del suo progressivo sviluppo artistico.

La scultura italiana assunse nel Trecento un grande fervore d'attività in alcuni centri distinti da cui s'iniziarono grandi correnti d'espansione che rimasero individualizzate per un lungo tratto del loro magnifico corso. Prossima a Pisa, la quale dopo quasi tre secoli d'operosità artistica alla fine del Duecento si fa giovane ancora e sparge intorno le fresche energie rampollanti dal suo grembo per virtù di Nicola, come linfe in un improvviso risveglio di Primavera, la Versilia vede i suoi artefici, che avevano nei secoli un'ininterrotta ma semplice tradizione di scalpellatori, purificarsi a contatto di questa corrente e per essa farsi più degni. Essi conservano quasi esclusivamente nel Trecento l'impronta pisana; le altre minori tradizioni d'arte che ebbero impulso in Toscana, da Siena e da Firenze, influirono molto debolmente sulla scuola della Versilia, così che più non rimangono tracce apparenti dell'espansione senese e fiorentina, le quali ebbero poco vigore in confronto all'arte di Pisa e furono anzi esse stesse da questa guidate e ravvivate.

Ma nel Quattrocento, quando la scultura in una più intensa fioritura di bellezza irradiò da tutte le regioni d'Italia e fra l'una e l'altra città si attivarono man mano molteplici rapporti di scambio, la Versilia, che aveva nelle sue cave una fonte inesauribile di ricchezza, accentrò in sè tutta questa varia operosità di commerci. Dai centri maggiori, prosperanti in un nuovo rigoglio d'arte, dalle borgate che pur si sforzavano di rinnovare l'antica semplice veste marmorea, gli artisti di tutta la penisola confluirono intorno ai bianchi monti di Carrara per l'acquisto dei marmi. Talora commettevano a scalpellini del luogo di squadrare i blocchi o di dare ad essi la prima sbozzatura; i più esperti fra questi, preziosi per l'abilità tecnica acquistata in una tenace tradizione di lavoro, anche seguivano gli artisti nelle città o nei borghi lontani e quivi rimanevano alcun tempo ad esercitare la semplice arte loro. Da questi continui e vari contatti con tutte le scuole scultorie d'Italia gli artefici della Versilia uscirono nel Quattrocento rinnovati, abbandonarono le antiche, schiette tradizioni pisane, assunsero molteplici impronte, le più disparate, assommarono in sè caratteri che erano propri di alcune singole regioni. Nel mirabile coro di nuove voci che dalla nostra terra s'innalzava all'azzurro cielo della Patria, in questo canto che il nostro popolo componeva per affermare la vittoria della sua stirpe, questi artisti non seppero dare gran copia di motivi originali e vi parteciparono ripetendo in un solo accordo le armonie udite qua e là da altri cantori.

Questo ecletticismo è il carattere precipuo dell'arte loro; a questo si aggiunse un carattere tecnico: la perfetta, impeccabile abilità nella lavorazione del marmo, la vera padronanza della materia. Essi non semplificarono mai le forme, non sfuggirono a nessuna difficoltà, anzi si compiacquero di ricercarle, di vincerle, sicuri che nulla il marmo avrebbe negato alla loro amorosa carezza. E mentre il primo carattere, stilistico, apparisce solo verso la fine del Trecento, quando cessa il predominio dell'arte pisana, il secondo, tecnico, si afferma fin dagli inizi.

L'attività di questa scuola scultoria può considerarsi in due gruppi: quella in gran parte anonima spiegata qua e là per le città italiane da scalpellini più o meno abili, al seguito di artisti maggiori, e quella svoltasi in patria quando questi artisti assunsero lavori per proprio conto. Questo secondo gruppo di opere più importante e più schietto, è quello cui bisogna anzitutto rivolgere la nostro indagine, sia perchè si presenta abbastanza distinto ed omogeneo, sia perchè è anche lumeggiato da una certa copia di documenti, già raccolti e pubblicati. Il primo

gruppo, certo più vasto e più vario, ma sparso per tutte le regioni d'Italia, dalla Lombardia alla Sicilia, allo stato attuale delle nostre conoscenze sui documenti, si presenta quasi inesplicabile e non può essere illustrato se non con un rigoroso esame stilistico, il quale può solo derivare dalla precedente conoscenza del materiale del secondo gruppo. Ed io appunto con il presente lavoro cerco d'illustrare questo materiale, estendendo alcun poco le mie indagini alle regioni più prossime alla Versilia, da Pisa e da Lucca a Genova, riservandomi di indicare e di illustrare le opere del primo gruppo quando più larghe ricerche mi consentiranno di poter arrivare nel campo dell'esame stilistico a conclusioni che siano qualche cosa

*Pietrasanta.* — Fonte battesimale. — *Fides.*

di più di induzioni o di ipotesi azzardate, e nel campo delle fonti storiche alla pubblicazione di documenti non ancora da altri divulgati.

La chiesa di S. Martino di Pietrasanta è il monumento più insigne di tutta la regione e quivi appunto ritroviamo le tracce più importanti dell'attività spiegata in patria dagli scultori della Versilia. L'erezione di questa chiesa, avvenuta in varie epoche successive, presenta da risolvere alcune questioni assai complesse ed intorno alle quali non hanno portato molto lume i pochi autori che fino ad ora, sempre di sfuggita ad eccezione del Santini, si sono occupati di questo argomento (1). Si

(1) TARGIONI-TOZZETTI. *Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana ecc.*, Firenze, 1768-1777, Vol. VI, pag. 338. REPETTI. *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, Firenze, 1833-46, Vol. IV, pag. 228 e seguenti. VALERY. *Voyages en Italie*, Paris, 1838, Vol. III, pag. 370. VINC. SANTINI. *Commentari storici della Versilia centrale*, Pisa, 1859-63, Vol. IV, pagg. 4-94.

vuole infatti da essi che la chiesa sia stata costruita nel sec. XIV e che a questo periodo appartengano la facciata, comprese le sculture racchiuse entro gli archivolti delle porte, ed il rosone del finestrone ad occhio. Nel mio compito, che è quello d'illustrare le opere degli scultori nei paesi del marmo dal sec. XIV al XVI, la determinazione cronologica della varia, multiforme struttura architettonica di questa chiesa può essere considerata solo in una piccola parte, in quella cioè che si riferisce specialmente alle accennate sculture. Esaminerò tuttavia brevemente i dati storici fondamentali e sicuri, trascurando per ora tutta la parte tradizionale, più o meno elaborata dagli storici del secolo scorso, e nella quale potrebbe ancora rintracciarsi, fra le aggiunte leggendarie, qualche sicuro segno di verità storica.

*Pietrasanta.* — Fonte battesimale. — *Spes.*

Nel 1330 già questa chiesa doveva aver compiuta in forma solenne alcuna sua parte poichè una iscrizione collocata esternamente sul muro della navata laterale di destra ricorda:

AD HONOREM S. MARTINI A. D. MCCCXXX HOC OPUS FACTUM EST IN TEMPORE TANI SEPETI ET DONATI UGOLINI OPERARII.

A che cosa questa inscrizione si riferisca noi non possiamo dirlo, poiché dalla disposizione del materiale intorno ad essa può anche credersi che sia stata collocata in breccia dopo l'erezione di questo muro. Null'altro io oso affermare all'infuori di questa conclusione che è assolutamente certa: nel primo trentennio del sec. XIV fu spesa alcuna attività intorno alla fabbrica di S. Martino. Ma molto

doveva ancora farsi intorno ad essa se nel 1367 ai 13 d'aprile maestro Giovanni Bartolini, oblato perpetuo dell'opera di S. Martino, faceva supplica a Berengario, vescovo di Lucca, perchè questi gli concedesse di vender beni per duecento fiorini allo scopo di espropriare case e terreni contigui alla chiesa onde ampliarla (1). Certo i lavori furono eseguiti in questo periodo, sebbene alquanto lentamente; sappiamo che ai 6 febbraio del 1380 il vescovo di Lucca, Paolo Gabrielli, diede facoltà a Matteo Vannucci, operaio, a Bonuccio Pardini, *architetto* e *lapidario* ed a Nicola Nuti di vendere beni per duecento fiorini d'oro e di erogarli nel restaurare le pareti della chiesa (2). Ancora essa aveva bisogno di altri lavori: una seconda inscrizione, murata nella facciata presso la porta centrale, ricorda come Papa Bonifacio IX, nel terzo anno del suo pontificato, 1391, concedesse molte indulgenze a quelli che avessero visitato la chiesa in certe enumerate solennità, ed aggiunge l'inscrizione *vel manus porrexerint adiutrices;* e questa frase ad altro non può riferirsi che ad un aiuto pecuniario per la sua fabbrica. Un'ultima inscrizione, venuta in luce nel 1820 demolendo nell'interno della chiesa alcune parti aggiunte nel secolo XVII ed oggi murata all'interno presso l'arco dell'abside, dice:

ISTA ECCLESIA CONSECRATA FUIT A. D. 1433 DIE 17 MAI PER REVERENDUM PRAESULEM DOMINUM NICOLAUM DE GUINIGIS EPISCOPUM LUCANUM... (*omissis*).

e ciò serve a testimoniare come nei primi decenni del sec. XV in questa chiesa si dovette sospendere il culto forse a causa di importanti lavori, così da rendere necessaria nel 1433 una nuova consacrazione.

L'esame stilistico può esercitarsi sulle varie parti di questo monumento in modo purtroppo esiguo; poiché questo ebbe a soffrire in due epoche distinte notevolissimi riadattamenti. Dal 1626 al 1630, minacciando di rovinare la cupola ed i muri di aggetto, questi furono consolidati con contrafforti, con la chiusura di due finestroni gotici e di una porta laterale; e di più si innalzarono nell'interno della chiesa alcuni larghi pilastri. Poi nel 1820 furono demolite tutte queste opere ingombranti e sostituite con fortificazioni più leggere (3).

Qua e là nei muri perimetrali si distingue una parte superiore più tarda, da una inferiore, più antica; si riconosce la struttura dei finestroni murati, senza che però da questi pochi elementi possa segnarsi con sicurezza tutto il lento svolgimento della fabbrica. All'attività costruttiva dei primi decenni del sec. XIV, della quale abbiamo una prova nell'inscrizione del 1330, si riferisce una parte importante ancora oggi conservata; questa può identificarsi nella porzione inferiore dei muri perimetrali, esclusa la facciata (4), compreso il muro occidentale del braccio destro del transetto. In questo è notevole la porticina che ha conservato integra la sua struttura gotica, costituita, al di sopra della cornice classicamente modellata con larghe foglie d'acanto, di un arco a sesto acuto con grossa sagoma elicoidalmente scanalata, alleggerito da un arco di scarico a fil di muro. Dentro la lunetta, racchiuso entro una doppia modanatura all'interno dentellata, è il busto di S. Giovanni Battista, avvolto di caprine pelli, formate da tante zone concentriche di ciocche un poco arricciate in punta e nelle quali i grossi peli sono distinti l'uno dall'altro

(1) SANTINI, *op. vol. cit.*, pag. 5.
(2) SANTINI, *op. vol. cit.*, pag. 6.
(3) SANTINI, *op. vol. cit.*, pag. 12, 13, 15.
(4) Dimostrerò nel successivo capitolo che la facciata è una ricostruzione del sec. XV.

con tanti piccoli solchi. Un ampio mantello studiato dall'antico nella nobiltà della disposizione e delle pieghe ricopre la lanosa tunica. Il Santo, come un profeta, svolge il rotulo che ha inciso con caratteri gotici il motto: *Ecce Agnus Dei Ecce.*

L'interpretazione della figura è essenzialmente decorativa; l'artista che ha scolpito questo busto dimostra chiaramente la sua attitudine di esperto decoratore. La simmetria rigorosa delle ciocche dei capelli e della barba, il poco rilievo del viso, il trattamento particolare del marmo solcato di segni paralleli, il singolare svolgimento di tutte le forme, squadrate e composte quasi geometricamente, ci dicono che egli non intendeva la sua figura che come una piccola parte di tutta la vasta

*Pietrasanta.* — Fonte battesimale. — *Fortitudo.*

decorazione della chiesa. Pure, fra le notevoli differenze dell'interpretazione e della tecnica, questa figura ci ricorda le correnti artistiche che da Pisa, nei primi decenni del sec. XIV, dovevano già essersi avviate per tutta la Versilia; la viva forza di Nicola quivi penetra con lo spirito di Giovanni, il quale lascia un' impronta dell'arte sua in quest'opera certo dovuta ad attività paesana poichè già in questo primo documento sono impressi alcuni particolari caratteri di lavorazione. Si confronti la testa del S. Giovanni di Pietrasanta con le teste degli Evangelisti e degli altri vecchioni nei pulpiti di Pisa e di Pistoia, si metta a confronto con tutte le teste di Giovanni Pisano nel Museo Federico di Berlino e sopra tutto con le due del Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore, grandi, leonine, profonde di pensiero, mosse nei capelli e nella barba (1). Nel busto di Pietrasanta il movimento è tem-

(1) VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1906, vol. IV, cap. I.

perato nella simmetria e nel rigore del segno quasi calligrafico; la drammaticità dell'espressione, più profonda nel maestro pisano per la ricchezza dei sottosquadri, si spegne nella plastica leggera di questa interpretazione decorativa; ma rimane immutata la classica nobiltà della composizione, la saldezza della struttura. Anche rimagono alcuni tratti particolari del disegno, cari a Giovanni, come le ciocche che si dividono sulla fronte e si attorcono discendendo dalle tempie e nella barba, come il movimento un poco flessuoso dei baffi, il taglio diritto della bocca, l'alto arco delle sopraciglia, le rughe della fronte che qui si abbassano nell'espressione di un pensiero più grave.

Nel concio che serve da chiave dell'arco di scarico un agnello crocifero nel trattamento del vello presenta gli stessi caratteri tecnici rilevati nella figura del Battista.

Io credo che la porticina nel braccio destro del transetto per il carattere della struttura architettonica e del rilievo nella lunetta possa assegnarsi al terzo decennio del sec. XIV, quando ancor integra, senza contaminazioni, doveva esercitarsi l'influenza di Giovanni Pisano. L'inscrizione del 1330 che ricorda una indistinta attività intorno alla fabbrica di S. Martino può confermare l'ipotesi.

Questa chiesa, dopo i lavori eseguiti nella seconda metà del sec. XIV, agli 11 di giugno del 1387, fu elevata da Urbano VI in propositura con piena potestà parrocchiale (1). Fino a quest'anno Pietrasanta dipendeva dalla giurisdizione ecclesiastica della Pieve di S. Felicita, la quale comprendeva anche il territorio della comunità di Stazzema. Fra Giovanni Salvuzzi da Fucecchio, vescovo di Lucca, ai 2 dicembre dello stesso anno 1387 concedette al Rettore di S. Martino di erigere il fonte battesimale (2). Questo, eseguito dopo la concessione vescovile, ci è serbato intatto entro il nuovo Battistero, dove fu trasportato dalla chiesa pochi anni or sono.

Esso è esagonale ed ha queste dimensioni: altezza (compresa la cornice) m. 1,20; larghezza del lato (non compresa la cornice che sporge cm. 10) m. 0,95. Un'inscrizione incisa con caratteri gotici sotto la cornice conferma la notizia data dai documenti dimostrando che il fonte era compiuto 14 mesi dopo la concessione del 2 dicembre 1387:

MCCCLXXXVIIII MESI FEBRUARII -- TEMPORE ȘTEFANI TOMEI OPARII ETE PRESBITERO MICHAELIS PRIMO PREPOSITO (3).

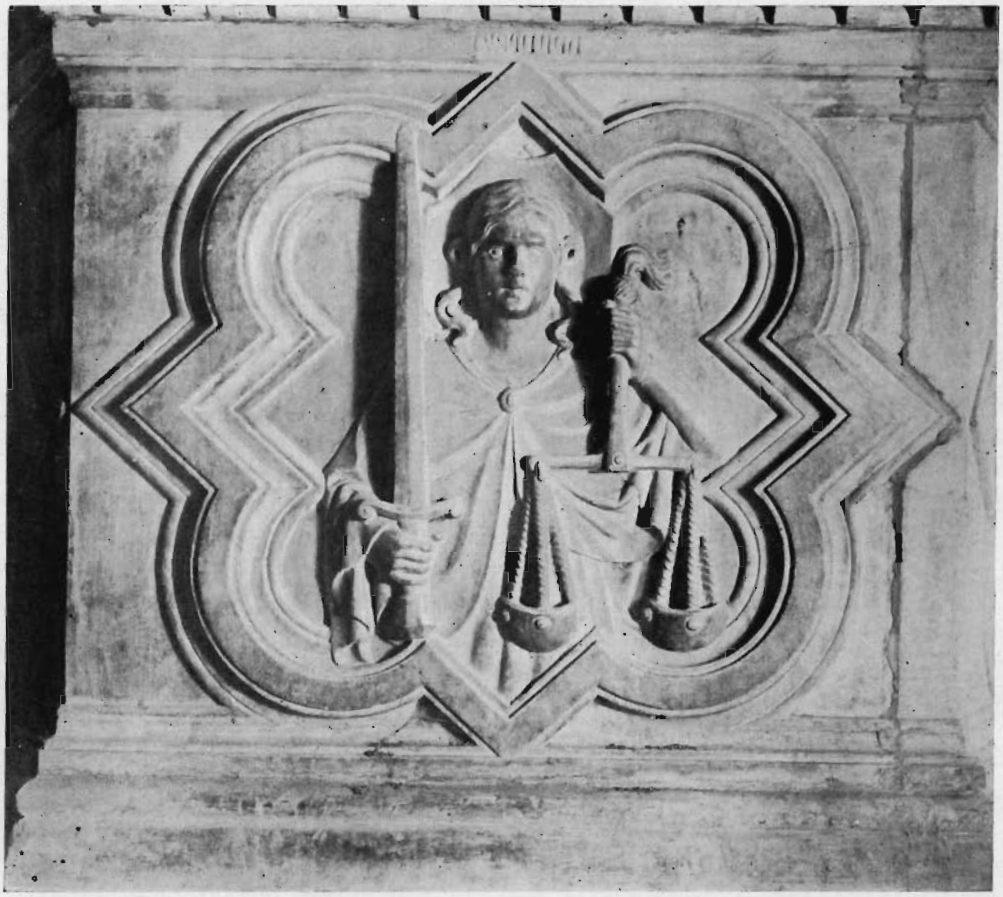
L'artista rappresentò nelle facce del fonte le tre virtù teologali e le cardinali ad eccezione della prima, la *Prudenza*. Tutte le figure hanno un medesimo nimbo ottagonale, senza la distinzione stabilita nella tradizione, e già in parte decaduta nel Trecento, di segnare un disco circolare intorno al capo delle Virtù teologali, ed un poligono, più frequentemente un esagono, dietro quello delle cardinali. Le figurazioni, mentre in molte opere del sec. XIV sono munite di ali, poichè si considerano angioli inviati dal Cielo, in questo fonte sono più semplici, più chiare nella loro schietta veste umana. Quattro principali rappresentazioni delle Virtù, il Trecento ci offre nella scultura toscana: quella potente di Andrea nella porta del

(1) Santini, *op.*, *vol. cit.*, pag. 55.

(2) Il Santini, *loc. cit.*, trascrive erroneamente « Fra Giov. Saluzzi ». Cfr. Ughelli, *Italia Sacra*, Venezia, 1717, T. I, pag. 224; Gams, *Series Episcoporum*, Ratisbonae, 1873, pag. 740.

(3) Nessun autore riferisce questa inscrizione. Solo il Targioni-Tozzetti, *op.*, *vol. cit.*, p. 339 ricorda: « lunghe inscrizioni gotiche, le quali stante la fretta non potei copiare, e solamente vi notai l'anno 1589 ».

bel S. Giovanni (1330): quelle più umane poste dall'Orcagna nel basamento del suo Tabernacolo in Orsanmichele (1359) e da un ignoto suo seguace nel campanile del Duomo di Firenze; e quella eseguita per la loggia dei Lanzi da Giovanni di Francesco Fetti, da Giovanni d'Ambrogio e da Jacopo di Piero, su disegno di Agnolo Gaddi (1383-1386) (1). La rappresentazione di Andrea, che rispetto alle altre può considerarsi come il prototipo, influì più direttamente anche sul monumento di Pietrasanta. Difatti il suo artefice disegnò le cornici alla stessa guisa e diede



*Pietrasanta.* — Fonte battesimale. — *Iustitia.*

alla maggior parte delle *Virtù*, ridotte a mezze figure, gli stessi atributi in una conforme interpretazione del simbolo.

*Fides*, giovane donna con il dolce viso eretto sul collo nudo, è tutta avvolta nell'ampio mantello che dalla spalla destra passandole dinanzi al petto posa sull'avambraccio sinistro. Questa virtù cui Andrea, figurandola nobilissima sul suo scanno, diede grave solennità, ripetuta dall'Orcagna che la consacrò in abiti pontificali ed in tiara, qui ha perduto la rigidezza del simbolo per acquistare una più umana sincerità. Essa non regge più la croce ed il calice come attributi quasi lontani dalla sua persona, ma invece li stringe a sè, porta l'una e l'altro accanto al suo cuore, piena di fiducia, sicura nei suoi ideali immutabili.

(1) Cfr. VENTURI, *op., vol. cit.*, cap. III, IV.

*Spes* è una donna formosa, alta, che troneggia entro la cornice del suo scomparto; veste un chitone di stoffa grossa, stretto alla cintura da un nastro e sobriamente solcato di pieghe. Sulle spalle ha un mantello di stoffa più pesante e con la mano sinistra inguantata ne riunisce davanti i due lembi, mentre il braccio destro con la mano rigida, pure coperta di guanto, s'innalza verso la corona. La rappresentazione di Andrea è più mossa; quivi la donna, alata, leggera nella sua tunica sottile, batte le ali e protende le braccia e il corpo anelanti alla corona promessa; quella dell'Orcagna, più prossima alla sua corona, si rivolge ad essa con un movimento alquanto temperato. Ma nelle figurazioni fiorentine è rappresentato un altro momento psicologico, più conforme al significato di questa virtù. Nel fonte di Pietrasanta *Spes* non è mossa dalla brama di un bene non ancora raggiunto, è ferma, sicura di ottenere il premio che le sta vicino, presso la sua mano distesa, e perciò ha cessato di palpitare per esso.

*Charitas*. Poichè il fonte era collocato in S. Martino con la faccia nella quale è questa rappresentazione rivolta al muro e distante da esso solo pochi centimetri, questa è giunta a noi intatta, con la traccia evidente dell'ultimo rifinimento, dell'ultima sapiente carezza dell'artista, come nessuna opera antica mai così fresca e così nuova. *Charitas* è bella come solo poteva sognarla e tradurla in forma plastica un artista grande, completo, sicuro. Poche opere hanno fuse in sè una così schietta e grande quantità di elementi ideali e reali. La giovine donna, in questa rappresentazione, ha i capelli raccolti alle tempie e trattenuti da un diadema che le cinge la fronte, mentre lunghe ciocche, libere e morbide, le ricadono fino al collo. Il viso, piccolo, ovale, dolcissimo, nei grandi occhi aperti, nel piccolo naso rotondo, nella bocca tumida, sensuale; il collo nella freschezza delle sue forme nude, palpitano veramente come se l'impressione fredda del marmo fosse un inganno momentaneo dei nostri sensi ed il sangue fluisse entro le vene ridestando nella figura immota tutto un vigore di vita. Un chitone, stretto alla vita da una cordicella cinge il corpo bellissimo ed un mantello, trattenuto sul petto da una fibbia, le ricade intorno ripiegandosi nobilmente sugli avambracci con una felice, classica interpretazione di tutto il movimento. Ha nella mano destra un cero acceso ed un altro cero intatto, capovolto, regge con la mano sinistra.

Quale è il significato di questi attributi? Sull'interpretazione di questa figura non vi può essere dubbio alcuno, poichè sotto la cornice è incisa la parola *Charitas*. Dobbiamo dunque spiegarla noi stessi secondo il significato che le ha dato l'artista. Per quante ricerche io abbia fatto esaminando un gruppo considerevole di rappresentazioni delle *Virtù* nelle arti figurative, non ho ritrovato nessuna *Carità* che possa confrontarsi con questo esemplare (1). Anche i Padri della Chiesa nelle varie similitudini e nei molteplici attributi che indicano a proposito di questa virtù non ci permettono di spiegare il simbolismo della rappresentazione (2). D'altra parte trattandosi qui senza dubbio di un artista, il quale spontaneamente portato ad una grande perfezione di forme, non doveva però distinguersi per molta dottrina scolastica, non credo sia il caso di pensare ad un misterioso, oscuro dettame tratto dalle opere dei Santi Padri. Nè credo che per dottrina dovessero distinguersi le persone che avevano contatto con questo artista in una borgata di campagna, solo operosa per il commercio dei suoi marmi. E poichè queste correnti di scambio, come ab-

(1) Cfr. principalmente DIDRON, *Iconographie de la Charité* in *Annales Archeologiques* T. XXI, livr. 1. 2.

(2) V. *Patrologia latina* (*Indices*).

biamo veduto, si limitarono nel Trecento ai centri più progrediti della Toscana, qui appunto bisognerebbe limitare le ricerche per l'interpretazione di *Charitas*. Limitato così il campo delle indagini, l'affermazione che essa non abbia riscontri può acquistare quasi un valore assoluto. Senza aver la pretesa di voler risolvere la questione in modo decisivo, io presento una ipotesi che a me pare abbia notevoli ragioni di probabilità. Questa si fonda sulla commistione di forme e di attributi che si ha specialmente nelle figurazioni simboliche, quando nel Trecento l'arte, abbandonate tutte le convenzioni medioevali, entra con il naturalismo sovrana nella vita. L'artista del fonte battesimale di Pietrasanta aveva dinanzi a sè, nel suo spirito

*Pietrasanta.* — Fonte battesimale. — *Temperantia.*

libero e pronto, gli esemplari delle *Virtù* che egli aveva veduto intorno nella sua Toscana. Ricordava così, un poco confusamente, le figurazioni di Giovanni, di Andrea Pisano, dell'Orcagna e le ha ripetute nell'opera sua. Gli attributi delle altre *Virtù* più comuni, più generalmente diffusi, la bilancia e la spada per la *Giustizia*, la colonna per la *Fortezza*, la croce ed il calice per la *Fede*, la corona per la *Speranza*, la spada inguainata per la *Temperanza*, erano quasi senza eccezione, accettati e consacrati da tutti gli artisti che lo avevano preceduto. Così non è invece per la *Carità:* il cuore ardente, la cornucopia colma di frutti, il bambino lattante si trovano variamente adoperati. Assai spesso questa virtù ha due attributi, l'uno alla destra, l'altro alla sinistra e nella rappresentazione di Giovanni Pisano del Museo dell'Opera di Firenze (1) si hanno due cornucopie delle quali quella

(1) VENTURI, *op. vol. cit.* fig. 169.

tenuta dalla mano sinistra è capovolta ad indicare che *Charitas* ha già profuso intorno a sè il beneficio di molti frutti. Ma ciò che è anche notevole in questa rappresentazione di Giovanni i frutti che dovrebbero colmare la cornucopia della mano destra sono sostituiti da una fiamma, e questa pure si ritrova nell'altra che è capovolta. Da ciò non è possibile credere che l'artista pietrasantino abbia espresso, confondendoli in un ricordo malsicuro, i vari attributi della *Carità*, tratti da molteplici rappresentazioni, fra l'altre da quella di Giovanni, o per essere più precisi da quella corrente rappresentativa che Giovanni aveva consacrato nell'opera sua? Anche può notarsi che nella porta di Andrea, la quale, come abbiamo rilevato, è l'esemplare più insigne e che ha avuto un'influenza notevole anche nelle rappresentazioni del fonte di S. Martino, vi è una figura che ha in mano un cero, l'*Umiltà*, dallo scultore pietrasantino non riprodotta. Da queste figurazioni, ricordate un poco confusamente, dalla commistione dei vari attributi, di cui l'artista ignorava il valore simbolico, io credo sia nata questa rappresentazione di *Charitas*.

*Iustitia*, bella e salda di forme, imperiosa come una regina, altera ed incorruttibile veste, come *Charitas*, un mantello, trattenuto sul petto da un fermaglio, che rimane sul davanti tutto chiuso, dall'orlo inferiore ripiegandosi sull'avambraccio destro in modo da lasciare nuda la mano che impugna una grande spada diritta, e sull'omero del braccio sinistro per dare libertà di movimento all'avambraccio ed alla mano che regge la bilancia. I capelli, divisi nel mezzo, abbondevoli, ondulati, si raccolgono in due nodi sulle orecchie e poi le ricadono sulle spalle in lunghe trecce. Le forme del viso, rotonde, fresche, modellate con molta sapienza, hanno un taglio reciso, danno alla figura il carattere di una dominatrice.

*Temperantia* è un giovane guerriero dalle forme dolci e femminee, con capelli a corte ciocche, recinti da un diadema. Ha un mantello liberamente avvolto intorno al corpo: dalla spalla sinistra passando dinanzi al petto e girando intorno all'omero destro ed ai fianchi si posa sull'avambraccio sinistro. Ha le mani e gli avambracci protetti dal guantone e con la destra rimette la spada entro la guaina che stringe con la sinistra. Andrea Pisano aveva già dato la stessa interpretazione della *Temperanza*, rappresentandola però come una sacerdotessa, avvolta in ampie vesti, ieratica, fredda; l'artista di Pietrasanta pur seguendo nell'inspirazione le tradizioni artistiche dell'età sua, ha guardato alla vita nel dare forma plastica all'imagine della *Temperanza*. Con spirito realistico più profondo egli ha dato la spada in mano ad un guerriero che, fisso in un pensiero di bontà, ripone la sua arma, temperando la naturale baldanza del suo giovine cuore.

*Fortitudo* si erige con il petto e con la fronte, incrollabile, ferma come la colonna che regge con le braccia e le mani poderose; intorno, a meglio esprimere la sua saldezza, l'artista ha voluto indicare un soffio di bufera con il mantello che poggiato sul braccio e sulla spalla sinistra, è nei lembi liberamente agitato. Nel viso, quadrato, vigoroso, marcato nelle linee, rude, vi è una grande espressione di forza, negli occhi profondi e corrugati è l'impronta di una volontà ferrea. I capelli, mossi nelle trecce che cadono dalle tempie sul collo, danno maggior risalto alla fermezza della figura. Nelle porte del Battistero di Firenze, la *Fortezza*, potente guerriera, siede armata con gli occhi intenti come una vigile scolta; accanto a questa tradizione, l'altra seguita dall'autore del Fonte, apparisce nel tabernacolo dell'Orcagna e nella Loggia de' Lanzi, ma in forma meno potente, meno orgogliosa.

L'esame stilistico ci permette di distinguere due artisti che hanno insieme cooperato nel lavoro del fonte, differentissimi di temperamento, per quanto l'uno e l'altro abbiano una grande copia di caratteri comuni e si dimostrino fortificati

dalla stessa educazione. Uno più abile, più armonioso nella struttura delle forme, più libero ed originale, dà alle sue figure l'impronta dolce, serena, fresca dell'anima sua; l'altro meno originale sotto l'influsso delle forme classiche che egli interpreta vigorosamente nella distribuzione delle vesti e nell'atteggiamento più composto delle figure, si rivela a noi con un'anima maschia, rude. Il primo fa le figure più piccole, raffinate, tondeggianti nelle forme del viso, accarezzate in ogni particolare; a questo debbono attribuirsi *Charitas, Temperantia, Iustitia* che si susseguono nelle

*Pietrasanta.* — Fonte battesimale. — *Charitas.*

facce del fonte, costituendone la metà posteriore. Il secondo dà più forza alle sue figure, le fa più grandi, non cura l'esecuzione diligente e minuta del dettaglio pur di dare ad esse un aspetto più vigoroso; appartengono a lui *Fides, Spes, Fortitudo,* susseguentesi nella metà anteriore.

Questa differenziazione stilistica, sebbene considerata analiticamente si presenti non con un passaggio distinto, netto fra l'uno e l'altro artista, ma piuttosto con una tenue sfumatura di forme che vanno gradatamente svolgendosi dalla rudezza di *Fortitudo* alla grazia di *Charitas,* pure nel suo complesso è caratteristica e chiara. Non così può dirsi della derivazione artistica di questi maestri che già presentano un ecletticismo di tendenze e di forme certo oscuro allo stato attuale delle nostre conoscenze, per mancanza di copioso materiale artistico che lumeggi l'attività della scuola pietrasantina nel sec. XIV. Forse però alcuni caratteri, ad esempio la ric-

chezza ed il libero movimento di tutto il panneggio che potrebbero farci pensare ad influenze settentrionali, dipendono esclusivamente dalla perfezione tecnica gia raggiunta da questi maestri.

Chi sono i due artisti che hanno lavorato intorno a questo fonte? La tradizione (1) concordemente lo attribuisce a Bonuccio Pardini, senza che però nessun documento confermi in modo assoluto questa attribuzione. Io credo però che possa accettarsi l'ipotesi e ritenere che effettivamente Bonuccio abbia lavorato in questa opera. Di lui abbiamo poche notizie: sappiamo, come ho sopra ricordato, ch'egli nel 1380 era *architetto e lapidario* della chiesa di S. Martino e come tale lavorava negli ultimi decenni del sec. XIV ai restauri di essa. Già per se stessa questa notizia potrebbe in piccola parte confermare la tradizione, poichè non è naturale che gli operai affidassero il lavoro del fonte ad un altro scultore quando essi avevano a capo nella fabbrica della chiesa un artista certo valoroso. La tradizione anche attribuisce a Bonuccio una statua, oggi nella sacrestia di S. Martino, proveniente da un altare ed adorata come *S. Lucia* (2), la quale porta maggior luce su questa oscura questione. Intanto qui non si tratta di una *S. Lucia* ma della *Vergine Annunziata* alla quale doveva corrispondere *Gabriele* dall'altra parte dell'altare. L'esame stilistico conferma che effettivamente quest'opera, sebbene un poco più arcaica nella struttura, è dello stesso artefice che ha eseguito la parte anteriore del fonte.

La Vergine (alta m. 1,80 su un plinto di cm. 16) snella, timida nel movimento, un poco rigida di forme, veste il chitone, sottile, con scollatura quadrata. Sopra di questo ha un mantello che le ricopre la testa e le discende in due lembi intorno alle spalle; questi poi, all'altezza della cintura, sono raccolti dalla mano sinistra ed insieme ricadono fino ai piedi movendosi nobilmente, segnando larghe e profonde pieghe, disposte con classica simmetria. Ella mite nei grandi occhi aperti è la Regina dei Cieli « umile ed alta ». L'autore della metà anteriore del fonte, l'artefice vigoroso, rude, qui mostra forme un poco temperate per dare alla statua verginale una soave espressione di grazia, nella quale forse potrebbe riconoscersi, sparsa fra gli influssi prevalentemente pisani, una certa finezza senese. Ma la sua mano si rivela nei pregi e nei difetti, in tutte le singolari attitudini plastiche. Anche qui i capelli sono un poco grossi; gli occhi grandi, elicoidali, senza lacrimatoio; le palpebre grosse; il taglio della bocca netto come una ferita; il collo lungo e rigido; le mani grandi e con le dita riunite; le vesti pesanti. La rotondità delle forme, la morbidezza di esse così care all'altro artista del fonte, spariscono; tutte le superfici si fanno piatte ed incontrandosi l'una con l'altra segnano uno spigolo netto come il taglio di una lama.

La statua come abbiamo detto proviene dall'altare dell'Annunziata, il quale nel 1387, dopo la sua erezione, come nota un documento (3), otteneva particolari privilegi dal Vescovo di Lucca. Nessuna notizia si ha intorno all'autore di questo altare; ma poichè in una carta dell'anno 1446 (4), è ricordato in S. Martino l'*altare di Bonuccio Pardini*, noi possiamo dubitare che questo ricordo si riferisca proprio all'altare dell'Annunziata. Ora da tutte queste circostanze enumerate, ciascuna certo tenue per l'identificazione del Pardini come autore della statua della Vergine

(1) Santini, *op. cit.*, vol. VI, pag. 62.

(2) Il Santini (*op. loc. cit.*) ricorda questa attribuzione affermando che la statua rappresenta la *Fede*.

(3) Santini, *op. cit.*, vol. IV, pag. 78.

(4) Santini, *op. cit.*, vol. VI, pag. 62.

e successivamente di una parte del fonte *(Spes, Fides, Fortitudo)*, ma nel loro complesso abbastanza considerevoli, io credo possa dedursi come ipotesi probabile questa identificazione.

E chi può essere l'altro scultore che ha lavorato nel fonte? Bonuccio Pardini appartiene ad una famiglia d'artisti; del fratello Antonio si conservano alcune notizie. Il Santini (1) ricorda soltanto il suo nome e la sua qualità di scultore; assai di più noi sappiamo per testimonianza del Ridolfi (2) che di lui ha ritrovato alcune notizie negli Archivi di Lucca. Dal 1370 al 1387 lavorò probabilmente nei restauri di S. Martino di Pietrasanta; diede in quest'opera ottima prova del suo grande talento e più tardi fu chiamato a Lucca, dove, ottenuta la cittadinanza, nel 1395 era maestro maggiore del Duomo, non sappiamo da quanto tempo. Con questo titolo è ricordato nell'atto testamentario del 24 luglio 1395, rogato da ser Antonio Thieri, con il quale Giovanni Simoni, arciprete della Cattedrale di Lucca, ordinava di essere sepolto nel chiostro della medesima e lasciava una certa quantità di beni per erigere in quella un altare sotto il titolo dei SS. Giovanni e Biagio, dichiarando di aver già disposto a tal uopo di una certa quantità di denaro, come constava ad Antonio Pardini *maiori magistro fabrice dicte ecclesie*. Paolo Guinigi gli commetteva poi il sepolcro marmoreo di Frate Marcovaldo di S. Miniato, maestro di teologia, da porre nella Chiesa di S. Francesco; ed addì 13 luglio 1405 gli veniva pagato il prezzo di 12 fiorini d'oro. Conservò l'ufficio di capomastro del Duomo fino alla sua morte avvenuta nel 1419. In questo anno, al 1° d'aprile, faceva testamento disponendo di essere sepolto nella chiesa *che dicesi Camposanto*, presso la figura di S. Michele, nel luogo stesso dove erano stati sepolti i figli suoi. Legava all'opera di S. Martino e del Volto Santo di Lucca una sua casa di Pietrasanta, ed all'opera della Chiesa di S. Martino di Pietrasanta un'altra casa; all'ospedale della Misericordia di Lucca lasciava una bottega ed alla Chiesa di S. Maria in Via nella stessa città due fiorini d'oro per l'acquisto di un messale ed altri due fiorini e mezzo per far dipingere una figura di S. Caterina. Nessun'altra memoria rimane sull'attività spesa da questo artista, che doveva aver procurato a lui onori e guadagni se alla sua morte poteva disporre di una così considerevole sostanza. I lavori eseguiti nel Duomo di Lucca mentre Antonio era maestro maggiore della fabbrica, fra i quali primeggiava il fianco a tramontana (3) fanno di lui uno dei maggiori architetti del primo ventennio del sec. XV. Ma la mancanza di opere scultorie non ci consentono di conoscere l'altra parte della sua attività artistica e di assegnargli con sicurezza la metà posteriore del fonte battesimale di Pietrasanta, la quale potrebbe ritenersi lavorata da lui. Nel periodo in cui il

*Pietransanta.* - Chiesa di S. Martino Sagrestia. - *Annunziata.*

(1) Santini, *op. vol. cit.*, pag. 219.
(2) Ridolfi, *L'Arte in Lucca ecc.*; Lucca, 1882, pag. 366-369.
(3) Ridolfi, *op. loc. cit.*

*Carrara.* — Battistero. — *Gabriele.*

*Carrara.* — Battistero. — *Annunziata.*

fonte fu scolpito Antonio era con ogni probabilità in patria, occupato con il fratello Bonuccio nei lavori della chiesa di S. Martino, e doveva in questi essersi così bene distinto se Lucca lo chiamava subito dopo a dirigere i lavori del suo Duomo. Nessuna affermazione può farsi sull'attività da lui spiegata a Pietrasanta, ma mi pare legittimo dubitare che il grande cooperatore di Bonuccio nel lavoro del fonte sia stato Antonio, suo fratello.

Nuovi documenti potranno meglio illuminare la figura di questi due maestri e consentire a noi di illustrare più degnamente la loro opera di architetti e di scultori. Ma già fin d'ora, anche con i pochi elementi che abbiamo analizzati, se l'attribuzione è vera, una grande luce si diffonde sugli inizi della scuola scultoria di Pietrasanta, ed Antonio e Bonuccio Pardini, fino ad oggi quasi ignorati nella loro bella qualità di scultori, entrano d'un tratto nella gloriosa schiera dei grandi maestri che lavorando sulla fine del sec. XIV preparano con la loro opera, alta e degna, il trionfo della scultura quattrocentesca.

Poco considerevoli sono le altre tracce che in Versilia rimangono dell'arte fiorita nel Sec. XIV per impulso dei maestri pisani. Sono veramente notevoli due statue, l'*Arcangelo* e l'*Annunziata*, oggi conservate nel Battistero del Duomo di Carrara. *Gabriele*, sorridente negli occhi e nella bocca, si presenta a Maria e le svolge dinanzi il rotulo dove sono incise le parole *Ave Maria gratia plena*. Egli ha la testa grossa, ricca di corti capelli inanellati, gli occhi allungati, acuti negli angoli, piccoli il naso e la bocca, donde apparisce un poco la chiostra dei denti. Il collo è fino, le spalle strette e spioventi, le mani esili e lunghe; in tutta la figura è profusa una tenue impronta di grazia che brilla come il sorriso nella sua bocca. *Maria* piega ad arco il bel corpo ritirandosi un poco indietro, mentre protende il capo e lo sguardo, fisso per leggere e per intendere il significato delle parole scritte sul rotulo. Ella ha i capelli divisi sulla fronte che le ricadono sulle spalle in abbondanti trecce, e presenta nel viso gli stessi caratteri di struttura già notati nell'*Arcangelo*. Nell'una e nell'altra figura anche il panneggiamento, non molto abbondante, con grosse pieghe falcate che formano conca e si stendono in arco a mezzo la figura discendendo in linee trasversali, richiama i caratteri propri di Nino Pisano, specialmente nelle opere giovanili. Si confrontino le statue carraresi con quelle della Vergine nella sepoltura di Frate Aldobrandino Cavalcanti in S. Maria Novella e dell'Arcivescovo Saltarelli in S. Caterina di Lucca (1). Ma fra lo sfumato delle carni, nei lineamenti accarezzati e gentili, questo artista presenta caratteri e difetti suoi propri: anzitutto si nota una deficenza di struttura nelle braccia troppo corte e nella sproporzione delle figure un poco troppo allungate, una maggiore scarsità del drappeggio ed una più schematica indicazione delle pieghe. Inoltre egli afferma la sua abilità tecnica insinuandosi con lo scalpello fra le forme, rilevandole, distinguendole artifiziosamente nelle involute ciocche dei capelli, nelle pieghe, segnando alcuni particolari dettagli, come i denti di *Gabriele*, i fogli, la rilegatura, i fermagli nel libro di *Maria*, la fibia nella sua cintura.

L'artefice di questa *Annunciazione* nella seconda metà del sec. XIV ricopiò dunque, un poco storpiandole, le parole che già Nino aveva scritto; ma da buon calligrafo, con assidua diligenza, s'indugiò nei particolari della sua scrittura (2).

*(Continua)* CARLO ARU.

(1) Cfr. VENTURI, *op. vol. cit.*, pag. 476-485, tav. 380, 382.

(2) P. ANDREI (in *Cenni sul Duomo di S. Andrea Apostolo di Carrara*, Massa-Carrara 1866 pag. 12 e n. 16) pur non accennando di proposito a questa *Annunciazione* lascia credere che essa debba attribuirsi al sec. XV.