

PROF. VITTORIO CIAN

ARTE PISANA



Dalla *Nuova Antologia* - 1° giugno 1905

ROMA
NUOVA ANTOLOGIA
Corso Umberto I, 131
1905

PROPRIETÀ LETTERARIA

Alcuni mesi addietro vedevano la luce, quasi ad un tempo, il terzo volume della *Storia dell'Arte italiana* di Adolfo Venturi, nel quale Pisa e le sue glorie artistiche hanno, verso la fine, una parte assai rilevante (e maggiore ancora ne avranno nel volume seguente), e il magnifico libro di Iginio Supino, tutto consacrato all'arte pisana (1). L'una e l'altra pubblicazione sono dovute al nobile e coraggioso mecenatismo di due editori principi, l'Hoepli e l'Alinari, che vengono accrescendo ogni giorno le già grandi benemerenze acquistate per la storia dell'arte, e ai quali s'accompagna degnamente l'Istituto bergamasco d'Arti grafiche, con la ricca serie di monografie sull'*Italia artistica* e con altre svariate, fra le quali, recente e pregevole, quella di Corrado Ricci sulla Mostra senese d'arte antica.

Invitato a dar conto ai lettori dell'*Antologia*, modestamente e semplicemente, della seconda delle due opere, non ho saputo resistere, anzi ho ceduto volentieri all'invito, giacchè il cedere mi sembrava quasi uno sciogliere, almeno in parte, un debito non lieve di gratitudine verso questa Pisa che le torve e brutte passioni politiche del presente fa dimenticare ai suoi ospiti con l'incanto della bellezza passata, coi grandi e lieti sogni della vita antica, ai quali l'arte conferisce e serba il valore d'una realtà tangibile e «caramente diletta». Ma per un'altra ragione ancora ho vinto le mie riluttanze: per confermare una volta di più - sia pure col mio povero esempio fatto di entusiasmo e di buone intenzioni - come sia trascorso e ormai lontano il tempo in cui i cultori della storia artistica e quelli della storia letteraria erano considerati - e si consideravano essi medesimi - divisi da una barriera insuperabile, estranei o addirittura ostili gli uni agli altri. Giova invece dimostrare sempre più quanto siano stretti i legami che uniscono tutti nell'opera comune, così che quelli non possono disinteressarsi dei lavori di questi e viceversa; giova far vedere come solo dalla loro alleanza e quasi collaborazione possano ricevere lume intero di indagini e di critica le vicende del vario atteggiarsi dello spirito umano nelle forme dell'arte. Riconoscimento non nuovo cotesto, intendiamoci; basta infatti ricordare - per restringersi a Pisa - che il Rosini, letterato e professore, e, purtroppo, anche poeta e romanziere, scrisse una *Storia della pittura* e in più modi illustrò le memorie artistiche di questa città, e che al Bonaini, archivista ed erudito, si deve quella monografia documentata sul Trajani, dalla quale ricevettero una spinta decisiva e un avviamento felice le indagini sulla storia dell'arte pisana.

(1) *Arte pisana*, di J. B. SUPINO. Un volume in-4° di pag. 334 con 223 illustrazioni. Firenze, Fratelli Alinari editori, 1904.

*
**

Igino Supino, alla cui iniziativa intelligente si deve in gran parte il Museo civico pisano e al quale ora sono bene affidati i tesori del Museo nazionale fiorentino, ha raccolto in un ampio volume, riccamente stampato e illustrato, il buono e il meglio degli studi da lui dedicati all'antica arte della sua città natale.

L'opera è divisa in tre sezioni distinte - *Architettura, Scultura, Pittura* - corrispondenti alle tre arti principali in diversa misura fiorite su queste rive dell'Arno e anche nel libro rappresentate in misura diversa, dacechè, mentre alla prima sono concesse neppure una quarantina di pagine, e un centinaio alla terza, la seconda ne comprende più di duecento. Una tale disuguaglianza a qualcuno potrà sembrare soverchia, e sarebbe, se l'autore non avvertisse nella Prefazione che egli non ha voluto offrire una trattazione compiuta ed organica di tutta l'arte pisana e se egli non si fosse imposto, fra le altre, una grande limitazione, di considerare solo l'arte pisana in Pisa, escludendone quindi quella irradiata da questo centro per tanta parte d'Italia. È questa dunque una serie di saggi o contributi, fra i quali, ad esempio, invano si cercherebbe un capitolo sul meraviglioso Camposanto, che non ha avuto ancora, ma avrà presto il suo poeta, come ha già avuto un amoroso illustratore nello stesso Supino, il quale non doveva omettere nella *Bibliografia* finale il suo bel libro, ben noto agli studiosi.

Come dell'antica architettura pisana, così della trattazione relativa, che, dicevamo, forma la prima parte dell'opera, il nucleo principale è rappresentato dal Duomo, monumento e documento sorprendente di storia e di bellezza; ma a descriverlo e a illustrarlo per sommi capi e storicamente il Supino non s'accinge se non dopo aver confutata l'affermazione tante volte ripetuta sull'autorità del compianto Rohault de Fleury, secondo il quale le chiese di S. Paolo a Ripa d'Arno, di San Pietro a Grado (1), di S. Frediano e di S. Michele in Borgo avrebbero preceduto e quasi preparato il sorgere della grande cattedrale pisana, la cui costruzione egli pone entro i termini comunemente accolti, cioè fra il 1063 e la fine del secolo XII.

Similmente l'autore rifà la storia del Battistero, che è probabile sia sorto lentamente in due periodi diversi e con notevoli varianti architettoniche, il primo fino al 1153, il secondo fino al 1278, mentre pei lavori decorativi si possono distinguere tre periodi, compresi fra il 1153 e la seconda metà del secolo XIV.

Intanto il Campanile, attraverso a grandi e quasi insuperabili difficoltà dovute ai cedimenti del terreno, finiva, verso il mezzo del Trecento, di ergere la gentile maestà della mole dalle gallerie salienti in giro ad archetti, componendosi in leggiadra e fraterna armonia con le altre due moli vicine.

Trattando dell'architettura e degli architetti del Duomo, il Supino esclude l'origine bizantina di Buschetto, accanto al quale non va di-

(1) Sugli affreschi di questa singolarissima chiesa un giovine valoroso, il dott. Pietro D'Achiardi, ha in pronto da tempo uno studio speciale, i cui risultati furono comunicati già al Congresso storico e vedranno la luce negli *Atti* di esso. Auguro che egli possa consacrare le sue feconde indagini ad altri punti che ancora rimangono oscuri od incerti nella storia dell'antica arte pisana.

menticato - e sarebbe desiderabile saperne di più - quel Rainaldo, che gli fu collaboratore e forse successore nell'ardua impresa. Gli elementi decorativi di carattere esotico - bizantini e arabi - che si incontrano, del resto, scarsamente, nell'opera loro, l'autore spiega con la partecipazione di alcuno degli artefici stranieri sparsi allora per le varie regioni della penisola.

Dovunque, in questo poema marmoreo che sfida i secoli e risuscita sempre l'ammirazione insaziata delle genti, trionfa il sentimento classico, non ripugnante tuttavia ai nuovi influssi, quel medesimo sentimento di romanità, che in Pisa esultava nelle epigrafi metriche, nei ritmi latini, nel poema sulla spedizione balearica, ridato in questi giorni alla luce e in veste più genuina, per le cure d'un valente mio collega, il prof. Calisse. Anche Buschetto e il suo principale cooperatore seppero assimilarsi gli elementi migliori dell'arte bizantina e della lombarda, fissando in una sintesi magnifica i caratteri della nuova arte pisana.

Alla stessa guisa e per tanta parte informata a questo classicismo vivificatore, temperato con le nuove tendenze dell'arte cristiana moderna, la produzione di Niccolò pisano culmina meritamente nella seconda e, senza dubbio, più importante sezione del volume, insieme con le opere di fra Guglielmo (che il Supino, contro il Reymond, crede sia stato, non contemporaneo e collega, ma solo in parte contemporaneo e scolare e aiutatore di Niccolò) e con quelle di Giovanni pisano e di Nino e Tommaso, nonché del senese Tino di Camaino e di altri minori, ch'egli considera rapidamente ma non leggermente, discutendo e rettificando certe attribuzioni e certe date.

Nell'ultima parte tengono il campo della trattazione i due maggiori rappresentanti della pittura pisana durante i secoli XIII e XIV, Giunta di Guidetto da Colle e Francesco Trajani.

In appendice al volume poi, che si chiude con un'utile *Bibliografia* (1), si leggono volentieri *Due descrizioni inedite di Pisa*, tratte da manoscritti del Quattrocento.

*
**

Il grande affetto illimitato per la città natale che spinge il Supino ad illustrarne i gloriosi fasti artistici, riscalda a quando a quando le pagine di questo volume e talvolta lo induce a giudizi che altri stimeranno o discutibili o alquanto arrischiati. Ad esempio, egli la esalta come un vivo centro autonomo, creatore d'ogni manifestazione artistica, come la città dalla quale parti « il messaggio dell'arte nuova, nella quale risorsero non un'arte sola, ma tutte ».

Parimenti, spinto dal medesimo sentimento, egli scrive: « Certo, pur senza pericolose esagerazioni o troppo facili entusiasmi, Pisa ebbe anch'essa pittori sino dal secolo XII, e vanta tuttora monumenti che confermano, se non l'importanza, l'esistenza d'una scuola *non infe-*

(1) Si capisce che il S. ha voluto dare soltanto un saggio bibliografico; ma, come non mi spiego l'omissione da lui fatta delle sue stesse pubblicazioni (la modestia nella bibliografia sarebbe fuor di luogo!), così non vedo perchè v'abbia taciuto, ad esempio il bello studio di E. JACOBSEN sul Museo di Pisa, da lui citato nel corso dell'opera, e il volume di W. HIAZINTOW sul Rinascimento della scultura italiana nelle opere di Niccolò Pisano (Mosca, 1900), scritto in russo, è vero, ma di cui si può leggere una larga e importante notizia critica di O. WULFF nel vol. XXVI del *Repertorium f. Kunstwissenschaft* (1903).

riore a quella delle altre città toscane ». Vero; peraltro, che poco più innanzi tempera questo giudizio, mostrandosi disposto ad ammettere che « la pittura in Pisa non riuscisse a sollevarsi risolutamente dalla mediocrità », e riconoscendo col Cavalcaselle che il Trajni è il solo pittore pisano del Trecento che meriti d'essere ricordato.

Anzi, giacchè i caratteri peculiari di questa scuola pittorica pisana il Supino non li rileva, e nel Trajni vede un esempio d'eclettismo felice, onde parve fondersi la maniera propria della scuola fiorentina con quella della senese, si capisce ch'egli, nonostante le apparenze, s'avvicina assai alla tesi negativa sostenuta dal compianto direttore del Museo pisano, l'avv. Luigi Simoneschi.

L'Autore non evita le principali fra le molte e gravi questioni che si presentano allo studioso dell'arte pisana, nè si sottrae punto al dovere di discuterle e di proporre e adottare quelle soluzioni che gli sembrano più probabili; sempre con quella dirittura e misura che gli vengono dalla lunga esperienza. Una sola volta pare ch'egli faccia uno strappo alle sue buone abitudini, là dove giudica poco importante alla storia dell'arte il determinare la patria di Buschetto, il sapere, cioè, se il principale creatore del Duomo fosse oriundo di Costantinopoli, oppure di Pisa. Naturalmente, in questo e in altri casi consimili, l'essenziale è lo studio dell'opera d'arte, cioè, nel caso nostro, della gloriosa cattedrale; ma è anche indubitabile che alla storia artistica è di non lieve momento l'indagare e il conoscere l'origine d'un artista insigne, l'educazione e la formazione sua.

Alla stessa guisa, se l'importante è, senza dubbio, lo studiare e illustrare e godersi i capolavori di Niccola, si capisce anche come da tempo gli storici e i critici s'adoperino con ostinazione, con fervore, anzi con accanimento a determinare la patria vera di lui. E appunto per questo lo stesso Supino, pur non entrando di proposito nella controversia, spezza una lancia a favore dell'origine pisana, ma con una serenità tanto più lodevole, dacechè appunto in questi giorni è sceso in campo, vigoroso e bene armato, il Venturi, rincalzando gli argomenti e le conclusioni del suo forte alleato, il Bertaux. Com'è noto, l'autore della *Storia dell'arte italiana* s'è spinto al punto da toglier di dosso a Niccola l'epiteto di *pisano*, per dirlo addirittura (1) *de Apulia* (e perchè non *di Puglia* o *pugliese*, senz'altro?). Ma, se n'è lecito interloquire, il valoroso storico è proceduto troppo oltre, perchè, dato anche e non concesso che il grande artista fosse nativo della Puglia, non perciò verrebbe meno in noi il dovere di rispettare la sua volontà, da lui in modo non dubbio e ripetutamente affermata, allorchando designava di sua propria mano la patria sua - fosse pure di adozione, di elezione, la patria artistica - dicendosi *de Pissis*.

Questo non è, certo, il momento di discutere l'ardua questione, ma non sarà inopportuno il rammentare che recentemente, in questa medesima rivista (del 16 settembre 1904, pag. 226) Alessandro Chiappelli, senza sapere d'essere stato preceduto dal Tanfani-Centofanti e dal Polaczek, accennava a Niccola come ad artista pisano d'origine, ma probabilmente di padre pugliese, aggiungendo in nota che nella espressione *Nicholaus Petri* (corr. *Pietri*) *de Apulia* del famoso documento

(1) Per forza d'una consuetudine inveterata, lo stesso VENTURI, *Storia*, III, 363-4, 839, si lascia sfuggire tre volte almeno la designazione tradizionale di *pisano*.

senese, il *de Apulia*, secondo la grammatica e secondo lo stile delle antiche carte, sarebbe un'apposizione al nome paterno e non a quello di Niccola. (Cfr. ora le sue *Pagine d'antica arte fiorentina*, pag. 56).

L'acuta spiegazione, che mi viene corroborata dall'autorità d'un esperto archivista e paleografo, il collega prof. Clemente Lupi, diventa, se non erro, ancor più probabile quando si consideri il documento pistoiese del 1273, imperfettamente pubblicato dal Ciampi e richiamato ora dal Supino, nel quale Niccola è detto *pisanus filius quondam Petri de...* (i puntini rappresentano lo spazio corroso nella pergamena) cioè, secondo ogni verosimiglianza, *de Apulia*.

Lo stesso Supino non ha difficoltà ad ammettere che il padre di Niccola (scultore?) fosse oriundo della Puglia meridionale, rinunciando in tal modo a quella *Apulia* o *Puglia*, località presso Arezzo, oppure nel territorio lucchese-pisano, che, additate dal Milanese e da altri, non ci sembrano poi così disprezzabili come parvero a molti (1).

Ma ormai la suddetta integrazione del documento pistoiese e la tesi dell'origine pisana hanno ricevuto una solida e forse inoppugnabile conferma dallo studio del Polaczek (2), al quale spetta il merito di aver fornita, in poche pagine lucide e dense, una triplice dimostrazione, epigrafica, « monumentale » e critico-estetica, in favore della schietta toscanità di Niccola, e non tanto dell'uomo, quanto dell'opera sua perfezionatrice insieme e innovatrice. E in verità, per tacere del resto, non si direbbe scolpita apposta per chiuder la bocca ai futuri critici contendenti, l'iscrizione metrica della fontana di Perugia, compiuta nel 1277, nella quale Niccola padre e il figlio Giovanni, principali scultori di essa, sono proclamati *natu Pisani*, cioè pisani di nascita? (3)

Tuttavia la questione dell'origine passa in seconda linea di fronte alla questione riguardante l'educazione artistica del sommo scultore; e perciò il Supino, mentre afferma risolutamente che Niccola pisano, riassumendo in sé gli sforzi di più generazioni passate, rinnovò l'arte per le venture, dichiara che poco monta per questo riguardo ch'egli sia nato in Puglia od a Pisa, giacchè l'opera sua spetta alla Toscana e più particolarmente a questa città. Secondo lui, il giovine Niccola non avrebbe avuto bisogno di attingere insegnamenti ed esempi dall'arte pugliese, se alla sua educazione potevano bastare la tradizione artistica, i modelli antichi che trovava, quella vigorosa, questi copiosi sulle rive dell'Arno; tanto più ch'egli confessa di non saper vedere nell'opera degli scultori meridionali alcun rapporto decisivo con l'arte di Niccola, tutta prettamente toscana. Il Supino non nega le relazioni passate fra la Toscana e il Mezzogiorno, ma sostiene che la fama e l'efficacia degli artefici pisani assai per tempo furono diffuse nell'Italia meridionale ed insulare, e che negli scambi artistici fra le due regioni molto più diede quella del centro all'altra, di quanto non ne abbia ricevuto.

Anche in questa parte gli argomenti del Supino assumono forza ed autorità maggiori dalle dimostrazioni indipendenti del Polaczek. Del resto, anche ad un profano apparisce evidentissimo che Pisa, per

(1) Tale non parve la *Pulia* del suburbio meridionale lucchese ad ALESSANDRO D'ANCONA, nel *Giornale d'Italia* del 2 novembre 1902.

(2) Nel vol. XXVI del *Repertorium f. Kunstwiss.*, Berlino, 1903.

(3) La lezione *itu Pisani*, che ora il Venturi propone (*L'Arte*, a. VIII, fasc. II), mi sembra addirittura disperata; ma inammissibile anche quella di *natus*, riprodotta due volte dal Supino.

la sua posizione geografica centrale, per le sue floride condizioni politiche, economiche, commerciali di città marinara per eccellenza, e quindi in continui rapporti con l'Oriente, col Mezzogiorno nostro, con la Francia meridionale, per le sue stesse condizioni geologiche che mirabilmente la favorivano (1), ricca allora, più che oggi non sia, di marmi antichi, di preziose « anticaglie » greco-romane, pareva fatta apposta per divenire, come riconosce lo stesso Venturi, il centro del movimento artistico della Toscana nell'età romanica, per accogliere in sè e filtrare e contemplare in modo stupendo le più nuove e più varie correnti dell'arte contemporanea con le risorgenti tradizioni antiche, per divenire la patria ideale, la palestra educativa, la vera scuola donde il genio del sommo scultore *doveva* spiccare il volo altissimo.

Senonchè, mentre per l'autore dell'*Arte pisana* Niccola « si può giustamente considerare il primo riformatore dell'arte, si da essere per la scultura quello che fu Giotto per la pittura e Dante per la poesia », pel Bertaux e pel Venturi l'arte che splende in Pisa col genio di Niccola fu un'importazione e un'ulteriore svolgimento di quella preesistente nel Mezzogiorno, onde esso segnò « i termini dell'arte romanica » e apparve come il frutto più maturo di essa. Il lettore che mi ha seguito, potrà concludere da sè dinanzi a questo dissenso che, in parte almeno, è forse, più che altro, formale e apparente.

Altri punti importanti e controversi fermano la nostra attenzione nel libro del Supino; per esempio, quello riguardante la paternità dei busti che fregiano all'esterno il Battistero e propriamente alla congiunzione degli archi nel primo piano, e delle teste poggianti sulle chiavi degli archi medesimi, e di altri busti posti nei tondi delle cuspidi sorgenti da quegli archi. Io rammento gli sfoghi di sincero entusiasmo onde l'amico Venturi me ne parlava l'ultima volta ch'egli era venuto qui a Pisa, per istudiarli e fotografarli prima di stendere le pagine finali del terzo volume della sua *Storia*, e dopo essersi convinto sempre più che l'autore non poteva esserne se non Niccola, come già aveva pensato e scritto Amico Ricci. E non erano entusiasmi passeggeri i suoi. Infatti egli, che aveva già fatta la nota comunicazione al Congresso storico di Roma, proclamò in quelle pagine i busti e le teste in questione essere opere d'una varietà e d'una verità meravigliose, e ne riprodusse una buona parte, asserendole composte tra il 1250 e il 1260, prima, cioè, che il Battistero si adornasse del celebre pulpito. Dinanzi a quelle teste studiate dal vero, « che ricordano il Quattrocento e preannunziano Michelangelo », l'illustre storico ebbe a scri-

1) I vicini monti pisani, per non dire dei carraresi, fornivano in gran copia e preziosa la materia prima, onde a Pisa gli scultori e gli scalpellini erano a schiere. Un documento fatto conoscere in questi giorni da un giovine erudito pisano che si firma R. Vergadoro (Vedi *Il ponte di Pisa*, del 20 novembre 1904), in una rubrica dal titolo « *Magistri lapidum* » in Pisa nel sec. XIII, c'informa come nel 1265, pei soli lavori della Chiesa di S. Francesco (il tempio solenne che ora viene risorgendo dagli oltraggi dei secoli e il cui campanile, mirabile, sembra invocare pietosamente il soccorso dell'arte umana), s'impiegassero ben 24 *magistri lapidum*, i quali dovevano attendere allo scavo e alla lavorazione dei marmi presso il monte pisano, per conto di quell'opera. Del resto, la questione delle « influenze » artistiche è straordinariamente ardua e complicata, ed io mi auguro di veder presto svolte con la debita larghezza le acute osservazioni appena accennate dal CROCE, nel parlare del recentissimo volume del Bertaux (*La Critica*, II, 208).

vere: « Il busto, il *ritratto umano* sulla metà del Dugento è reso dal genio di Niccola con una potenza tale da dover dichiarare che l'arte moderna nel suo inizio disse l'ultima parola ». Invece il Supino di quelle opere discorre piuttosto freddamente. Dopo riferito il passo di Amico Ricci, dopo aver notato che la maggior parte di quelle teste furono rifatte in epoche a noi vicine, riconosce l'eccellenza di alcune fra le poche antiche tuttora superstiti, che dice di gran lunga superiori all'arte di Niccola per potenza espressiva, per abilità tecnica, per sentimento plastico. Avverte però che non tutte sono della stessa mano, non tutte dello stesso valore e che non possiamo pensare in alcun modo a Niccola, perchè, come crede d'aver dimostrato più addietro, i documenti rimasti sulla costruzione del Battistero e l'esame della costruzione medesima dimostrerebbero in modo irrefragabile che la decorazione del primo giro ad archetti non potè essere incominciata se non dopo il mutamento sostanziale di tutto l'edificio, cioè a partire dal 1278. Anche tale questione, come si vede, è così interessante da invogliare qualche studioso ad approfondirla e possibilmente a trovarne una soluzione che soddisfi, dissipando qualsiasi ombra di dubbio.

Un altro argomento di serio dibattito, e assai più noto, è quello che riguarda l'autore dei celebri affreschi del Camposanto, raffiguranti il *Trionfo della Morte*, il *Giudizio* e le *Storie dei Santi Padri*. Il Supino, riprendendo e riassumendo la trattazione che egli medesimo ne aveva già fatto nella citata monografia sul Camposanto, cerca di confutare le opinioni messe innanzi dai suoi predecessori (lasciata da parte ormai l'attribuzione ad Andrea Orcagna) e le obiezioni dei suoi contraddittori, esclude, cioè, i Lorenzetti e Bernardo Daddi e insiste nel propugnare i diritti del pisano Francesco Trajini, corroborando la sua tesi con opportune comparazioni iconografiche ed artistiche.

Altra materia importante d'indagine tuttavia controversa offre il vero assetto originario del monumento funebre di Arrigo VII, ora nel Camposanto, e del pulpito di Giovanni pisano, oggi collocato in quadri a bassorilievi staccati, d'una bellezza meravigliosa, nel Museo civico; ma debbo accontentarmi di accennare rapidamente e concludere.

**

Ma proprio sul concludere, dopo riandato, con una guida così esperta come il Supino, attraverso a questo volume ricco di fatti anche nuovi, frutto di ricerche archivistiche, adorno di numerose riproduzioni in fototipia, lo spettacolo di tante glorie e magnificenze dell'arte, mi risorge nella mente una questione che tre anni sono porse a me argomento d'una lettura agli Amici dei monumenti pisani.

Io mi chiedevo allora e invitavo i miei uditori a considerare: È mai possibile, è ammissibile che l'Alighieri, il quale, secondo ogni probabilità, anche durante l'esilio, durante l'impresa d'Arrigo VII, visitò Pisa, e, in ogni caso, fu a Lucca, a Siena, a Pistoia e a Bologna, non abbia veduto, anzi contemplato, i prodigi della nuova scultura pisana? E contemplandoli, è mai possibile ch'egli sia rimasto freddo e indifferente, che non abbia compreso tutta la potente originalità e novità, la stupenda bellezza delle scene e delle figure create dallo scalpello di Niccola e di Giovanni, egli, lo scultore divinamente ispirato dei bassorilievi animanti la prima cornice del *Purgatorio*, e pei quali si direbbe che traesse umana ispirazione e avvedimenti e mezzi tecnici dai capolavori dei pisanzi? E

in tal caso, perchè mai il Poeta, mentre esalta Cimabue e Giotto, Oderisi e Franco bolognese, non menziona affatto i due grandi campioni della plastica nuova, che l'iscrizione della fontana perugina proclamava *flos sculptorum* e ad un frate pisano del Trecento appariva *Policretior manu*? Perchè, proprio quando gli si offriva naturale, spontanea l'occasione di glorificarli, preferì ricorrere, come a termine eloquente di comparazione, all'antico Policleto argivo, uno scialbo nome per lui (e che per Guittone era stato un « bon pintore »!), invece di far « sonare » nei secoli i nomi dei nuovi Policleti toscani? Le domande s'incalzano dinanzi a quest'altro esempio di « quel che non c'è nella *Divina Commedia* », per usare la frase argutamente felice del Tocco; e quanto più ci stringono e tanto più ardua rendono la risposta. Purtuttavia una risposta io osavo mettere innanzi e dicevo: Chissà che l'Alighieri, il quale per odio personale e municipale contro Pisa, rinfocolato in lui dal tragico episodio del conte Ugolino, s'era indotto a pronunziare una condanna d'infamia e una maledizione veramente infernale, sino a dimenticare e misconoscere qualsiasi titolo di gratitudine per la fedeltà eroica di quest'*arx munitissima* dell'imperialismo, di questa città che al corpo di Arrigo VII aveva tributato la più generosa e, allora, la più pericolosa delle onoranze, quella postuma d'un solenne monumento, prima ancora ch'egli assegnasse all'anima un seggio nel suo Empireo, chissà, dicevo, che non abbia voluto tacerne anche le purissime glorie conseguite nei campi dell'arte? Chissà che il suo silenzio non sia stata la sua vendetta?

A questi sfoghi e corrucci di quell'*alma sdegnosa* di poeta, al quale pareva anche con essi di compiere la sua missione pacificatrice in nome della rettitudine, a questo silenzio altrimenti inesplicabile riparò tardi, ma degnamente, un altro poeta dei nostri giorni. Giosue Carducci, giovane studente della Scuola normale di Pisa, veniva a ispirarsi ai marmi plasmati dall'arte di maestro Niccola. Fatto maturo, quelle impressioni incancellabili della meditativa e operosa giovinezza racchiuse nel ciclo di quattro sonetti, nei quali il poeta delle *Primavere elleniche* e delle *Odi barbare* volle esaltare in Niccola il genio italico cristiano ridestante, sulle rive dell'Arno prima che altrove, il Genio sopito dell'Arte classica.

Proprio in quegli anni uno straniero, scrittore d'arte e di storia, che aveva anima di poeta ed era poeta egli stesso, il Symonds, uno dei più convinti e strenui sostenitori dell'origine pisana di Niccola, consacrava al grande scultore alcune pagine calde e geniali, che sono il miglior commento ai sonetti carducciani. Giustamente ispirato, egli concludeva col dire: « Nell'opera del grande scultore il mondo antico ed il nuovo si diedero la mano: il Cristianesimo e l'Ellenismo si baciaron l'un l'altro »; e, aggiungo io, fu un bacio fecondo. E i frutti ne furono gloriosi.

La critica del Supino, che bene illustra quelle glorie, non vola e non spumeggia, ma procede cauta, diligente, sicura e quasi sempre persuasiva; egli col suo volume ha reso un utile servizio agli studiosi e agli amatori delle cose belle, onde questi gliene debbono essere grati.