

NUOVE RICERCHE INTORNO LA MADONNA D'AVORIO DI GIOVANNI PISANO.

Sull'antico pulpito del duomo di Pisa, una delle opere principali di Giovanni Pisano, si poteva leggere un'epigrafe, scritta in esametri, la cui seconda parte, scolpita nella base del pulpito, cominciava, (secondo un codice dell'Archivio Roncioni) colle parole seguenti :

«*Circuit hic omnes mundi partesque Johannes,
Plurima templando*»,¹

— parole accennanti ai prolungati viaggi di studio dell'artista all'estero.

Quali fossero i paesi visitati da Giovanni Pisano, non ci consta da alcun documento scritto ; però dal carattere della sua arte siamo indotti a pensare in primo luogo alla Francia. L'affinità del suo stile con l'arte francese fu riconosciuta da tutti gli scrittori della storia dell'arte senza eccezione ; però sinora non ci fu dato di constatare un nesso immediato con un dato maestro o con qualche positiva creazione scultoria della Francia.² Il *Vöge*, nel suo lavoro sull'Esposizione del Rinascimento a Berlino del 1898, fa a questo proposito la seguente osservazione : «Egli (Pisano) ha visto opere francesi, ma non s'è appoggiato su di esse immediatamente.» *Emilio Berteaux* va più in là, intravedendo nella statuetta d'avorio della Madonna, conservata nel tesoro del duomo di Pisa l'imitazione di un simile lavoro di qualche artista francese.³ Prima

¹ Max Sauerlandt : Die Bildwerke des Giovanni Pisano, 1914, p. 85—86.

² Ivi, p. 103—104.

³ Émile Berteaux, nell' «Histoire de l'art» di André Michel (Tomo II, parte II, p. 594) : «Giovanni Pisano a conservé ces emprunts faits à un art étranger, comme un héritage de son père. Lui-même, il est vrai, a directement copié quelqu'une de ces statuettes, qui étaient pour les ateliers de Paris un article de commerce et d'exportation. *La petite Vierge d'ivoire qu'il tailla en 1299 pour la cathédrale de Pise a le «hanchement» caractéristique des Vierges parisiennes, ces contemporaines. C'est sous l'influence de modèles français et peut-être de tailleurs d'images venus de France que Giovanni prit une véritable prédilection pour l'image de la Vierge debout, tenant son enfant sur son bras.*»



A p. 72. Giovanni Pisano. Madonna (avorio). Pisa, Sagrestia del Duomo.



A p. 73. La B. Vergine, Parigi, Notre-Dame, porta settentrionale.



A p. 75. La vergine col bambino (avorio). — Parigi, Louvre.

di occuparci particolareggiatamente di quest'asserzione del Berteaux, c'incombe di esporre alcunchè della scoltura in avorio, ossia piuttosto in generale della plastica monumentale di quell'epoca nella Francia.

La scoltura francese, come fu di già spesse volte rilevato, ebbe a subire un cambiamento essenziale nella seconda metà del sec. XIII, e più ancora al principio del trecento, abbandonando la solennità delle *linee grandi e facendosi più naturale* e, più tardi, anche più manierata. La Madonna cessò di essere una regina dal comportamento maestoso, per diventare soprattutto una madre affettuosa che contempla il suo bambino con sorriso amoroso mentre il bambino Gesù ricambia con affettuosa giocondità gli sguardi della madre.

La prima Madonna francese di questo genere è quella che si vede scolpita sul pilastro della parte settentrionale della navata trasversale del duomo di Nôtre-Dame a Parigi. L'architetto che, sin dal 1257, rinnovò le facciate di questa navata, fu *Jean de Chelles*, sotto la cui direzione si eseguirono pure gli ornamenti scultori dei due celebri portoni; anzi, sembra verosimile che egli medesimo sia stato l'autore delle statue e dei rilievi ivi esistenti. E bensì vero che il nome del maestro non si trova scritto che sulla base della porta meridionale, quella che porta il nome di San Giovanni; però resta fuor d'ogni dubbio che l'ornamento scultorio della porta settentrionale fu terminato alla medesima epoca e così pure la statua della Madonna che c'interessa in primo luogo.

Mentre le Madonne di data più antica raffigurate sulle porte delle cattedrali di Parigi, di Rheims e di Amiens rispondono a un

¹ «Anno Domini MCCLVII Mense february Idus II hoc fuit inceptum Christi Genitricis honore, Kallensi Lathomo vivente Johanne Magistro.

² *M. Celtibère*, nella prefazione della sua monografia sul duomo di Notre-Dame, scritta nel 1856, asserisce bensì che la porta settentrionale fosse stata costruita per ordine del re Filippo il Bello appena nel 1313 in segno di gratitudine per la vittoria riportata presso Mons; ma *Viollet-le-Duc*, il restauratore del duomo e il più profondo conoscitore del suo passato, nella sua opera fondamentale: «*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-e au XVI-e siècle*», fissa il tempo della costruzione del portone negli anni succedenti al 257. Però questo scrittore non fa menzione del nome di Jean de Chelles, e designa l'autore della statua come maestro ignoto del sec. XIII. In seguito, gli anni succedenti al 1257 furono adottati da tutti gl'indagatori della storia dell'arte come epoca della costruzione della porta in questione. *Émile Male*, nel suo lavoro: «*L'art religieux du XIII. siècle en France*» (1910, p. 278—9) non ne menziona la data precisa, ma ne tratta prima della «*Vierge dorée*» di Amiens, eseguita nel 1288. — *André Michel* nell'«*Histoire de l'art*» (T. II, parte I, p. 155) l'attribuisce all'anno 1200; *Louis Hourticq*, nel suo lavoro «*Geschichte der Kunst in Frankreich*» (p. 51—52), al 1260, menzionando Jean de Chelles come suo autore. Secondo *Louise Pillion* («*Les Sculpteurs français du XIII. siècle*, p. 245), la statua della Madonna fu scolpita prima del 1270. — Designando Jean de Chelles come ideatore della porta, pertanto non lo dobbiamo ritenere per necessità come immediato esecutore del lavoro, bensì come maestro principale, direttore di tutti i lavori e responsabile per il loro stile.

concetto più severo e si adattano all'estensione dei pilastri serventi loro di fondo, i contorni della statua di Jean de Chelles eccedono già i limiti del pilastro e si mostrano liberi da ambo i lati. Gli è in questa creazione d'arte che si può osservare per la prima volta la novazione che la Madonna non fissa più lo sguardo avanti, ma lo rivolge al bambino Gesù sorretto al di lei braccio sinistro. La figura del bambino, pur troppo, è quasi del tutto troncata; però dalla postura dei piedini si può dedurre che stasse seduto colla faccia rivolta alla madre. Ed è pure del tutto nuova e divergente dalle anteriori creazioni di simil genere la postura molto elevata del bambino Gesù che diventa ancor più cospicua in seguito alla rappresentazione semplice del mantello che ricopre la Madonna in sul davanti quasi del tutto e, tirato sopra le anche, ne ricasca a larghe pieghe.

Benchè il mantello, ricoprendo il seno, non lasci libera che la parte superiore del corpo anteriore e le due avambraccia, la formazione del corpo appare con chiarezza sufficiente, anzi, la posizione della figura, in seguito allo spiccato rilievo dato alla funzione delle gambe, fa un effetto sorprendente di solidità. Le pieghe son naturali, a linee grandi, e non dimostrano il minimo manierismo, presentando da un lato insenature successive e ricadendo dall'altro lato semplicemente in linee perpendicolari. Le incurvature, divenute costumarie più tardi nel secolo XIV, non si trovano ancora accennate se non da una leggerissima inclinazione del busto, la quale però, corrispondendo del tutto alla postura dei piedi e avendo per effetto lo spingersi avanti e l'abbassamento della spalla destra, congiunto al retrocedere e al rialzo della spalla sinistra, non produce altra impressione che quella della naturalezza. La statua, malgrado la sua straordinaria disinvoltura, fa l'effetto della maestà e, sebbene più movimentata dei simili monumenti anteriori, presenta ancora forme legate; essendo forse la più matura creazione dell'arte scultoria gotica della Francia, dalla quale il cammino, pur troppo, non doveva più andar ascendendo, ma solo declinando.¹

Gli è forse appunto per questo suo stile sostenuto e legato che la statua di Notre-Dame rimase tanto isolata. Il rapido svolgimento della scultura francese di là a poco cominciò a ricercare piuttosto la graziosa disinvoltura, accompagnata dal manierismo, servendole

¹ La riproduzione fotografica inserita nei lavori di Emilio Mâle e di André Michel, di sopra menzionati, dà un'immagine falsa appunto dell'essenza della statua, imperocchè rappresenta la Madonna colla faccia rivolta allo spettatore, laddove nella sua postura originale si vede in mezzo profilo.

di modello non questa statua, bensì quella della «*Vierge dorée*» di Amiens, fatta nel 1288, in cui la maestosa dignità cede il posto alla graziosità ricercata: il sorriso «leonardesco», tante volte menzionato, e il movimento del braccio rivelano in essa già una affettata leziosaggine, contrabbilanciata unicamente dalla postura eretta e dalle pieghe naturali della veste a linee grandi. Il manierismo però non vi si palesa che nei particolari, poichè anche questa statua conserva ancora nei suoi grandi contorni il concetto plastico di nobile ritenutezza del sec. XIII.

Il summentovato indirizzo nuovo non potè essere che favorevole ai lavori d'intaglio dell'avorio, dappoichè la disinvoltura graziosa poteva corrispondere meglio della monumentalità severa a questo genere di figurine e di rilievi di dimensioni minute, destinati ad essere guardati da vicino. Però, come fu già dimostrato da *Courajod* e *Molinier*,¹ lo stile di questo genere, di fronte alla scultura in pietra, ebbe uno sviluppo più lento, poichè i lavori in avorio erano per la maggior parte creazioni di artisti di minore importanza che ne facevano un mestiere, imitando i modelli di plastica monumentale, benchè tali lavori in avorio fossero eseguiti in parte certamente pure da maestri di primo rango, come ad es. «*L'incoronazione di Maria*» del Louvre, il gruppo della *Deposizione dalla Croce*, la *Vierge de Sainte Chapelle* conservata pure nel Louvre, e la *Madonna della raccolta Oppenheim* a Berlino.

Oltre a questi capi d'arte c'è ancora una *Madonna* in avorio custodita pure nel Louvre, che ci deve occupare più da vicino. L'esimio lavoro di questa statuetta presenta una eccellente fusione del tipo della statua di Jean de Chelles e quello della «*Vierge dorée*» d'Amiens. L'attitudine del braccio, in generale, è identica a quella della statua parigina, anzi, questa statuetta d'avorio ci può servire di modello per la ricostruzione delle parti mancanti della figura del bambino Gesù; d'altro canto la faccia stranamente appiattata, col suo sorriso affettato e coi suoi occhi obliqui, rammenta il tipo amienese. Per altro si può essere certi che questa statuetta rimonti agli ultimi anni del secolo XIII, quando il manierismo non appare ancora che nei suoi primi indizi. Possiamo scorgere ancora che in questo lavoro la *Madonna* di Jean de Chelles non prevalse in tutta la sua nobiltà impareggiabile; ma vi era più forte l'influenza esercitata dalla *Vierge dorée*, la

¹ *Louis Courajod*: «Leçons professées à l'école du Louvre (II, p. 75—76)»; *Emile Molinier*: *Histoire Générale des arts appliquées à l'industrie*. (I, p. 187.)

quale anche posteriormente continuava a servir di modello preferito, specialmente per le Madonne scolpite già al principio del sec. XIV.

Ora la statuetta d'avorio di Giovanni Pisano, attribuita dal Berteaux all'imitazione diretta delle Madonne d'avorio francesi, fu eseguita, secondo i documenti, ancora nel 1299. Noi pure non vogliamo negare l'essere Messer Giovanni stato indotto al lavoro in avorio dalle simili produzioni francesi anteriori, dalle quali prese pure il motivo del mazzo di fiori posto nella mano sinistra della Madonna; anzi, pensiamo di poter dimostrare persino il nesso di questa sua statuetta anche colla scultura in pietra della Francia, indicando la precisa fonte, alla quale ebbe attinto sia direttamente, sia colla mediazione delle statuette francesi eseguite in avorio. Poichè, supponendo pure che Giovanni Pisano avesse preso il modello della sua Madonna effettivamente da qualche lavoro francese in avorio andato poi smarrito ed ora ignoto, con tutto ciò deve essersi trovato pure sotto l'influenza della plastica monumentale francese, essendo che i suddetti lavori, — ripetiamolo, — quasi senza eccezione non furono altro che imitazioni dei tipi più rimarchevoli della scultura in pietra.

Crediamo però di poter indicare questa volta anche nominatamente la statua di pietra presa a modello da Giovanni Pisano sia immediatamente, sia per mezzo d'un'altra statuetta d'avorio per questa sua Madonna, più di qualunque altro suo lavoro ispirata dall'arte francese. Fra i due capolavori in questione possiamo constatare una tal somiglianza, tanto per il concetto generale, quanto nei particolari e soprattutto nella testa, che pare ancora inferiore persino l'affinità della Madonna d'avorio del Louvre a quella di pietra in questione, affinità che si riscontra specialmente nella postura del bambino Gesù, nonchè nella posizione delle braccia e delle gambe e nelle pieghe del vestimento.

Ora la statua francese di pietra in questione non è altra che la Madonna di sopra ampiamente descritta di *Jean de Chelles*. Esaminando e confrontando le due statue ed osservando la loro somiglianza, dobbiamo affermare con tutta sicurezza il loro nesso intrinseco, il quale viene confermato pure dal fatto, che la statua francese fu creazione anteriore a quella di Giovanni da Pisa. La cadenza uniforme delle pieghe del manto, che pare tanto naturale nella statua in pietra, presso Giovanni è resa inanimata e quasi monotona in seguito all'imitazione o all'intermediazione di altre

copie, e pare più incerta anche la posizione delle gambe e in generale di tutta la figura ; le quali differenze, per altro, potrebbero essere attribuite anche alla materia e alla tecnologia speciale dell'avorio. Così l'inclinazione più accentuata della Madonna di Giovanni, come pure la postura cambiata del bambino Gesù assiso, può attribuirsi alla forma ricurva dei denti d'elefante. Com'è detto sopra, dalla posizione de' piedini del bambino rimasti sulla statua parigina può inferirsi esser esso stato rivolto non verso lo spettatore, ma verso la madre, laddove nella statuetta del Pisano il bambino si volta verso lo spettatore ; poichè, se avesse voluto collocarlo come l'avea fatto Jean de Chelles, stante l'estensione limitata del suo pezzo d'avorio, avrebbe dovuto avvicinare di troppo le due teste, per la quale circostanza non si sarebbe potuto risolvere felicemente il problema della mutua contemplazione che esige sempre una certa distanza fra le due teste. Dall'altro lato non era ancora giunto il tempo in cui la Madonna attirasse già tutto vicino a sè il viso del bambino ; alla data epoca la relazione tra madre e figliuolo non si manifestava in altro che in una mutua contemplazione amorosa. Ma poichè questa contemplazione mutua, per la ristrettezza del materiale eburneo, non si poteva ottenere con effetto del tutto soddisfacente, il maestro si dovette accontentare di conservare soltanto la posizione del capo della Madonna francese, cambiando bensì l'attitudine della testa del bambino, ma facendo con tutto ciò incontrarsi gli sguardi.

Amnesso che la suesposta spiegazione della divergenza non sia assolutamente sicura, pure l'effetto di questo cambiamento, per essenziale che sia, non basta a contrabbilanciare la spiccata somiglianza delle due Madonne. Il modo in cui la veste nella parte superiore del corpo si attacca strettamente al busto, senza far vedere alcuna piega, e la maniera in cui il manto, nella parte inferiore, presenta pieghe che ricadono perpendicolarmente a destra e formano insenature succedentisi a sinistra, costituiscono una similitudine tanto palese, che si deve escludere ogni coincidenza fortuita. È concordante anche la distribuzione delle pieghe sopra i piedi ; e persino la soluzione d'un particolare così minuto, come p. e. il ripiegarsi delle pieghe sopra il collo del piede sinistro (destro di fronte allo spettatore) si ripete pure nella statuetta di Giovanni Pisano. La materia dell'avorio, naturalmente, condusse ad un maneggio più leggero delle pieghe ed alla stessa causa potranno attribuirsi le frange del mantello. Il maneggio di simili ninnoli scultori, calcolati per l'osservazione da vicino, deve richie-

dere necessariamente delle divergenze simili di fronte alle soluzioni tettoniche della scoltura in pietra. Per il medesimo motivo la mano destra della Madonna, che prima teneva un mazzo di fiori, non è attaccata al corpo, seguendo in ciò l'esempio dei lavori francesi precedenti e contemporanei dello stesso genere.¹

Il nesso (forse immediato) fra le due statue è reso ancor più verosimile da circostanze estrinseche; anzi, appoggiato pure da documenti relativi.

Secondo la succitata epigrafe, Giovanni Pisano fece il giro di paesi lontani. Ora, l'epoca dei suoi viaggi può fissarsi tra gli anni 1268 e 1274, rispettivamente 1277. Nell'anno 1268 ancora Nicola Pisano ebbe a terminare il pulpito del duomo di Siena, nella qual opera Giovanni assistette suo padre verso mezzo pagamento, come va attestato da documenti conosciuti; nel 1274 poi, e rispettivamente nel 1277 egli prese parte ai lavori della fontana monumentale di Perugia. E qui è una circostanza degna di considerazione che i rilievi della fontana che si possono attribuire a Giovanni dimostrano già una affinità iconografica più stretta coi rilievi della cattedrale di Chartres che non colle creazioni anteriori italiane.

Negli anni in cui avvennero i viaggi dell'artista la Madonna parigina era già terminata e, come creazione modernissima e molto differente dalle simili opere precedenti, dovette esercitare una impressione profondissima sugli artisti del tempo, e specialmente su Giovanni, il cui genio artistico era più suscettibile per le creazioni grandiose che per l'affettata graziosità, come lo dimostrano le sue figure di profeta e di sibilla sulla facciata del duomo di Siena. La Madonna parigina nella sua semplice grandiosità poteva influire molto di più sul suo gusto artistico sincero, benchè amante di contrapposti complicati, che non sulla scultura francese tendente già al manierismo civettuolo. Così egli nella statuetta d'avorio di Pisa prese per modello la Madonna parigina, mentre i lavoratori in avorio della Francia imitavano piuttosto la *Vierge dorée* amienese.

Come data della statuetta pisana si trova accettato per la maggior parte l'anno 1299. Il Ciampi («Notizie inedite della Sagrestia pistoiese», Documento III, p. 123) ci comunica essersi Giovanni impegnato «*agere et procurare, quod ipse faciet, complebit*

¹ I fiori della mano destra della Madonna di Giovanni sono già scomparsi, ma si ritrovano nelle mani delle Madonne d'avorio rimasteci della seconda metà del sec. XIII.

et perficiet opus eburneum quod incepit, et factum et completum et perfectum erit in proximo paschate nativitatis D. in eo scilicet, quod ad eum spectat, videlicet in sculpendo ymagines et levigando et omnia alia faciendo que ad artem sculpture et levigationis eboris pertinent.» Da Morrone poi («Pisa illustrata nelle opere del disegno II, p. 423) pubblica un documento in data del 5 giugno 1299, in cui si fa menzione del pagamento di «lire 25 pisane di denari minuti» versate a Giovanni per la sua opera.¹ Infine Benvenuto Supino, colla scorta di alcune parole del testo latino citato, dimostra la probabilità che originariamente non si trattasse soltanto della stratuetta in questione, ma ancora delle figure di due angeli collocati assieme ad essa in un tabernacolo, il quale però più tardi andò distrutto o smarrito insieme cogli angeli.

Però per noi è ancora più importante quella espressione del testo latino, secondo la quale il lavoro era già incominciato (*quod incepit*), locchè vuol dire che allora non si fece altro che sollecitare un lavoro anteriormente intrapreso. Non sarebbe dunque possibile che Giovanni si fosse messo a scolpire questa sua Madonna molto prima, eventualmente durante il suo soggiorno a Parigi o dopo ritornato dal suo viaggio in Francia, avendolo solamente terminato e completato colle figure accessorie nel 1299? Ma potrebbe darsi ancora, — supposto che questo tipo non fosse stato preso a modello da altre imitazioni in avorio d'allora in poi sparite, — che Giovanni avesse fatto un disegno della Madonna parigina o la tenesse impressa nella mente e così fosse proceduto più tardi a scolpire la sua Madonna d'avorio. Ludovico Justi, al contrario, mette la data della sua origine agli anni intorno al 1310 e sostiene che non sia identica colla Madonna accennata nei succitati documenti; poichè, secondo lui, Giovanni Pisano avrebbe certamente fatto parecchie Madonne d'avorio.²

Il Justi appoggia questa sua asserzione con argomenti critici riferentisi allo stile del lavoro, i quali però non ci paiono ammissibili, imperocchè la sveltezza della figura e il maneggio più leggero, più fino e più minuzioso delle pieghe non si deve già attribuire all'origine posteriore del lavoro, ma bensì, come abbiamo già detto di sopra, alle qualità materiali ed al maneggio speciale dell'avorio. Questa Madonna dev'essere stata eseguita incondizionatamente prima di quelle della cappella dell'Arena di Padova e del

¹ M. Sauerlandt, o. c., p. 36 e I. Benvenuto Supino: «Arte Pisana», p. 136.

² Ludwig Justi: «Giovanni Pisano und die toskanischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts in Berliner Museum». (Jahrbuch der Kön. preuss. Kunstsammlungen XXIV., 1903, p. 263-4.)

duomo di Prato, nelle quali Giovanni Pisano non raffigura più il bambino Gesù come Redentore del mondo, ma semplicemente come un bambino che si stringe affettuosamente al seno della madre. In questi due ultimi lavori accennati, specialmente nella Madonna di Prato, la forza dell'espressione è accresciuta e il concetto artistico più sviluppato. Le supposizioni del Justi dunque non possono alterare il fatto del nesso artistico che si manifesta evidente fra la Madonna di Parigi e la statuetta d'avorio di Giovanni Pisano.

Ervino Ybl.

Versione dall'ungherese di Alfredo Fest.