

The Project Gutenberg eBook of Pisa, by Anonymous

This ebook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this ebook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you'll have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

Title: Pisa

Author: Anonymous

Release date: October 31, 2004 [EBook #13902]
Most recently updated: December 18, 2020

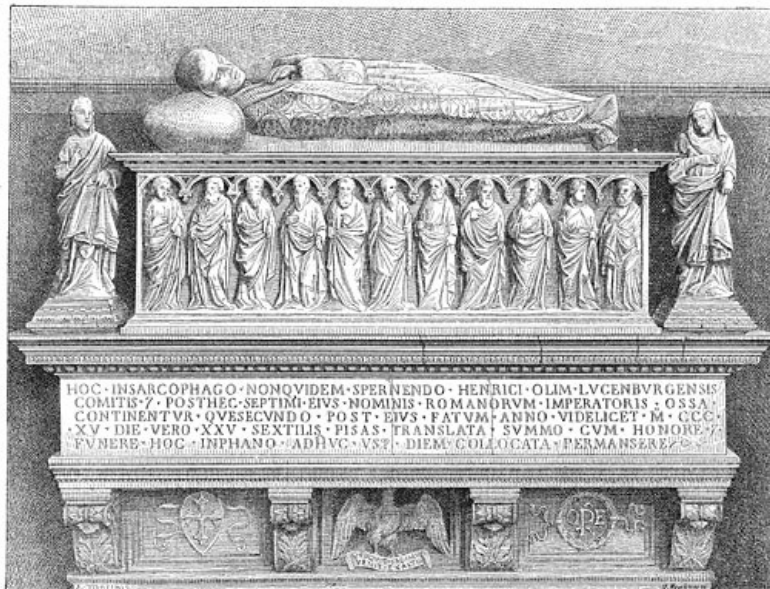
Language: Dutch

Credits: Produced by Jeroen Hellingman and the PG Distributed Proofreaders Team, with special thanks to Carlo Traverso

*** START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK PISA ***

Pisa

Bladzijde 17



Tombe van Keizer Hendrik VII in het Campo-Santo.

I

De reiziger, die nog de oude, goede, meer en meer in onbruik gerakende gewoonte volgt om, zoo al niet van Marseille, dan toch voor het minst van Nice, per rijtuig den onvergelykelijken weg van de Corniche te volgen en alzoo in Italië door te dringen, ontvangt eigenlijk eerst te Pisa den vollen indruk van de heerlijkheid der italiaansche kunst. Wel heeft hij te Genua, behalve de wonderbare schoonheid van het landschap, ook den rijkdom en de pracht bewonderd van enkele kerken en paleizen, maar te vergeefs zou hij hier zoeken naar dat hoogere ideaal, dat, in Toskane geboren, van daar uit een herscheppenden invloed op de beschaving van geheel Europa heeft uitgeoefend. Men gevoelt zich eenigszins vreemd, gedesoriënteerd, te midden van deze woelige handeldrijvende bevolking, in deze stad van kooplieden, wier verleden nu juist niet altijd getuigt van vurige vaderlandsliefde of van buitengewone geestelijke gaven. Des te dieper en treffender is de indruk, dien Pisa, de oude mededingster van Genua, op het gemoed maakt: eene mededingster, die wel wat stoffelijken voorspoed en welvaart aangaat zeer verre voor de rijke koopstad moet onderdoen, maar die ook nog in haar verval de kroon blijft dragen van onvergankelijke glorie, op hooger dan stoffelijk gebied verworven. Eene drukke koopstad, met haar havens en dokken, haar beurs, haar kantoren en haar handelsgewoel, kunnen wij genoeg zien, en wie zich daardoor aangetrokken gevoelt, behoeft niet verre te reizen; laat ons het betere deel kiezen en in stillen eerbied, als ter pelgrimage, opgaan naar het schier vergeten en verlaten, het als uitgestorven Pisa.

Ik ben nu eenmaal een geboren vijand van dien modernen vorm van dienstbaarheid, bekend onder den naam van een rondreisbillet; om naar Pisa te gaan, volg ik dan ook niet den gewonen weg per spoor over Nice, Ventimiglia, Savona en Genua; ik kom niet van het noorden, maar van het oosten: van Lucca, waar ik een alleraangenaamsten tijd heb doorgebracht, ga ik naar Pisa. De reis, ook al is de trein geen sneltrein, duurt niet lang: omstreeks een uur. De weg

Bladzijde 18

biedt natuurlijk niet de onophoudelijke verrassingen, de tooverachtige schoonheden aan van den spoorweg langs de zee, maar hij heeft toch ook zijne eigenaardige schoonheid, en ergert u althans niet door eene eindelooze aaneenschakeling van tunnels, die telkens en telkens het feërieke landschap aan uw oog onttrekken. De streek, waardoor onze spoortrein loopt, is buitengewoon vruchtbaar en doorsneden door een aantal beken en wateringen, die ook hier, even als in Lombardije, de ontwikkeling eener weelderige flora begunstigen. Overal, waarheen ge ook de blikken wendt, ziet ge wingerden en vruchtboomen, die huizen en dorpen aan uw gezicht onttrekken. Nabij San-Giuliano, het laatste van de drie stations tusschen Lucca en Pisa, verrijzen kale bergen, die de weelderige, overstelpende vruchtbaarheid van de vlakte nog te sterker doen uitkomen; weldra slinken en verdwijnen die bergen; ge ziet aan alle zijden nog slechts de wijde effen vlakte, die u als het ware toeroept, dat de zee niet verre is. Maar nauwelijks hebt ge het beeld van dit landschap in u opgenomen, of daar verrijzen voor uw oog oude gekanteelde muren en vlak daarachter witte en zwarte monumenten van een eigenaardig karakter. De locomotief laat haar gillend gefluit hooren; de trein rolt ratelend onder een glazen galerij; wij zijn ter plaatse onzer bestemming.

Wij nemen plaats in den omnibus van het hotel, die ons binnen weinige minuten op de kaai langs den Arno brengt. Welk een prachtige aanblik: de kaai beschrijft op dit punt eene groote, schilderachtige kromming: de geel of bruin gepleisterde huizen met hunne groene zonneblinden—of liever de paleizen, want al deze gebouwen dragen een monumentaal karakter;—scharen zich in statige, majestueuse rij langs den oever der rivier, die, vreemd genoeg! ten boorde hare bedding vult en hare vuil gele wateren tegen de pijlers der bruggen spatten en breken doet. De breede voetpaden, de hooge borstweringen langs de rivier met de daarop van afstand tot afstand geplaatste lantaarns, de bruggen van prachtige gehouwen steenen of ook van marmer: alles draagt er toe bij om u dien indruk van grootschheid, orde en regelmaat te geven, dien de voornaamste steden van Toskane aan de Medici te danken hebben.

Pisa heeft de gedaante van een vierhoek, door den Arno in twee ongelijke helften verdeeld: den rechteroever met het Domplein en de voornaamste kerken; den veel minder bevolkten linkeroever met het paleis Gambalunga, het bevallige mikroskopische kerkje van Santa-Maria della Spina en de kerk San-Paolo a Ripa-d'Arno.

Wij houden ons vooreerst op den rechteroever en richten onze schreden in de eerste plaats naar het Domplein; maar alvorens deze wandeling te beginnen, mogen wij niet verzuimen, althans in hoofdtrekken, de geschiedenis mede te deelen van eene stad, die in Italië eene zoo groote rol gespeeld en eene zoo voorname plaats heeft ingenomen.

De oorsprong van Pisa verliest zich in den nacht der tijden. Wel mag men op goede gronden twijfelen aan de juistheid der beweringen van den schrijver van de *Nuova Guida di Pisa*, in 1882 uitgegeven, dat de stad hare stichting zou te danken hebben aan Pelops, dat zij reeds voor den vloed van Deukalion bestond en door den wijzen Nestor werd vergroot; maar zeker is het, dat zij eene der twaalf bondssteden van Etrurië was, aan de samenvloeiing gelegen van den Serchio en den Arno, die tegenwoordig van elkander gescheiden loopen. In het jaar 182 voor Christus werd de stad eene romeinsche kolonie en ontving zij eene latijnsche bevolking; Augustus schonk haar den naam van Colonia Julia Pisana en, wat meer beteekende, municipale rechten; zij bezat destijds eene goede haven, Portus Pisanus. Na den ondergang van het westersch-romeinsche rijk behoorde Pisa tot het lombardische koninkrijk Italië, dat door Karel den Groote werd veroverd en later met het Duitsehe rijk verbonden. De Arno was destijds tot Pisa voor groote schepen bevaarbaar: de stad was dus als het ware eene zeehaven en reeds vroeg legden haar burgers zich op scheepvaart en handel toe. Bereids in 980 leverden de Pisanen aan keizer Otto II ten krijg toegeruste schepen voor zijne expeditie naar zuidelijk Italië; en sedert het begin van de elfde eeuw voerden zij, met goed gevolg, ter zee een bijna rusteloozen oorlog tegen de Sarraceenen, wien zij in 1022 Sardinië ontnamen, die zij in 1030 in Afrika overvielen en in 1063 bij Palermo versloegen. Met de uitbreiding dezer maritieme macht ging natuurlijk eene snelle ontwikkeling van handel en verkeer gepaard; de stad wemelde van vreemde kooplieden; zij was eene der hoofdmakten van Italië, en de rijkdom harer burgers werd ten spreekwoord. Het handelswetboek van Pisa, ten jare 1078 uitgevaardigd, werd de type voor de wetgeving van alle middeleeuwsche handelsrepublieken. De Pisanen stichtten kantoren en faktorijën in Griekenland, in Egypte, in Klein-Azië, in Fenicië, te Tripoli, te Constantinopel, te Antiochië, te Tyrus. Aan den eersten kruistocht nam Pisa met honderd-twintig schepen deel, en hare kooplieden verwierven in de syrische handelssteden belangrijke vrijheden en privilegiën, waaronder dat van eigen rechtspleging. Nog steeds wies haar voorspoed en macht. In 1114 verzekert zij zich, door de verovering van de Balearische-eilanden, de heerschappij over het westelijk gedeelte van de Middellandsche-zee; Corsika en Elba zijn haar onderdanig; zij is oppermachtig langs alle kusten van de Levant, van Afrika en Italië, waar haar kooplieden hun kantoren en agenten hebben, waar haar krijgslieden het ontzag handhaven van haar roemruchtigen naam. In 1136 verovert zij Amalfi, en voert van daar, als de schoonste tropee, het handschrift mede van de Pandecten van Justinianus; haar vloten voeren haar dien schat aan van grieksche en romeinsche beeldwerken, die nog heden de roem is van haar Campo-Santo. De voortdurende aanraking met de volken van het Oosten, niet het minst met de Arabieren, werkt krachtig mede tot ontwikkeling van eigen gaven en vermogens, tot den edelen wedstrijd op geestelijk gebied. Nog eer de twaalfde eeuw ten einde spoedt, sticht zij haar universiteit, de Sapienza; reeds vroeger, in 1053, wordt binnen haar wallen die vrome stichting geboren, de Pia Casa di Misericordia, die tot heden de wisseling der eeuwen heeft overleefd, en wier roeping het was, de gevangenen los te koopen, de schamele armen te ondersteunen, de behoeftige jongedochters met een bruidschat te begiftigen, en andere werken der barmhartigheid te verrichten.

Maar het ging Pisa, als het in vroeger en later tijd allen staten gaat, wier macht en beteekenis uitsluitend of hoofdzakelijk in den handel ligt en wier politiek zich oplost in handelspolitiek. Reeds in den loop der elfde eeuw had de mededinging van Genua herhaaldelijk tot botsingen geleid, die door de aansluiting van Pisa aan de ghibellijnsche partij een nog ernstiger karakter aannamen. Onder de Hohenstauffen, omstreeks het midden der twaalfde eeuw, was Pisa eene bijkans onafhankelijke republiek, wier gebied de destijds veel meer bevolkte en bebouwde Maremma van Lericci tot Piombino omvatte. Aan het hoofd van de republiek stonden consuls; in 1190 werd de eerste podestà aangesteld, nevens

wien in 1254 capitani del popolo, volkshoofdmannen, optraden. Inmiddels werden de tijden voor de fiere republiek steeds ongunstiger. Haar ijver voor de zaak des Keizers wikkeld haar in herhaalde oorlogen met het snel ontluikende en in macht toenemende Florence; de ondergang van de dynastie der Hohenstauffen en het verlies van de christelijke bezittingen in het Oosten brachten aan Pisa's macht zware slagen toe. In 1282 barstte, ter zake van Sardinië en Corsika, een nieuwe oorlog met Genua uit, die voor Pisa allernoodlottigst afliep: in den zeeslag bij Molarà (1284) werd de pisaansche vloot geheel vernield. Van dezen slag kon de stad zich nooit geheel herstellen; van haar vloot beroofd, was zij buiten staat haar overzeesche bezittingen te beschermen, die in volgende oorlogen voor en na verloren gingen. De andere vijanden van de zoo lang overmachtige koopstad, Lucca, Pistoja, Florence, Siena, Prato, Volterra, haastten zich van de gelegenheid gebruik te maken: zij verbonden zich met Genua, en tastten Pisa te land aan, terwijl Genua den oorlog ter zee voortzette. Eene binnenlandsche omwenteling redde de stad: in 1285 maakte de welfische partij zich van het gezag meester en zoo kwam de vrede met de bondgenooten tot stand. Het hoofd der Welfen in Pisa was Ugolino della Gherardesca, die echter reeds in 1288 door de Ghibellijnen werd omver geworpen en met twee zijner zoons den hongerdood stierf. Twee jaren later barstte op nieuw de oorlog met Lucca, Florence en Genua uit, en ook deze oorlog had voor Pisa een zeer ongelukkigen afloop: het moest Corsika, Sardinië en een deel van zijn gebied op het vasteland aan Genua afstaan en eene schatting van honderd-zestigduizend goudstukken betalen. Het glansrijk tijdperk van macht en voorspoed was voor Pisa onherroepelijk voorbij.

Maar in dat tijdperk, waarin Pisa op schier ieder gebied Genua en Venetië overstraalde, valt de stichting van de drie grootsche monumenten, de Domkerk, de Scheeve Toren en de Doopkapel.—In de geschiedenis van de toskaansche kunst geeft Pisa haar naam aan de eerste der drie groote perioden, die na den ondergang der klassieke beschaving op elkander zijn gevolgd. Florence is de stad van de Renaissance; Siena vertegenwoordigt het tijdvak der gothiek; te Pisa aanschouwt men den romaanschen stijl in al zijn pracht en zuiverheid.

De monumenten, in deze periode door de Pisanen gesticht, zijn niet alleen de rijkste, maar ook de volmaaktste van dien tijd. De naburige steengroeven van Serravezza, van Carrara, van Massa, leverden het fraaiste witte marmer, dat men wenschen kon. Om den glans en de schoonheid van deze uitmuntende edele bouwstof nog te beter te doen uitkomen, gebruikte men daarnevens, in kunstrijke afwisseling en schakeering, zwart en gekleurd marmer van allerlei verwe. In- en uitwendig schitterde de dom van Pisa—en schittert ten deele nog—in de rijkste kleurenpracht; overal zijn de wanden ingelegd met verschillende marmersoorten, die geometrische figuren, sterren, cirkels, driehoeken vormen. De vloer was bekleed met een rijk mozaïek, eene navolging van de prachtige oostersche tapijten (deze soort van mozaïek is bekend onder den naam van *opus alexandrinum*), waarvan nu nog enkele fragmenten onder den koepel over zijn. En met dezen rijkdom der materialen wedijverde de sierlijkheid der vormen. In meest alle gebouwen te Pisa merkt men een streven op om de verschillende doelen der constructie goed te doen uitkomen. De muurvakken, de massieve pijlers van een vroeger tijdperk worden vervangen door een vernuftig stelsel van arkaden en rondbogen, door zuilen gedragen, die zich met onberispelijke regelmatigheid ontwikkelen, zonder den indruk van eentonigheid te weeg te brengen. Deze kunst is nog statig en ernstig, maar al het plumpe en ruwe heeft zij afgelegd.

Wij hebben hier dien eersten bloeitijd der middeleeuwsche kunst, zoo treffend schoon door Taine geteekend, waar hij in zijne *Voyage d'Italie* zegt: "Eene renaissance vóór de Renaissance, eene tweede, bijna zuiver antieke ontluiking van de antieke beschaving, een vroeg ontwikkeld en volledig besef van de gezonde, gelukkige schoonheid, eene lentebloem na een sneeuwlaag van zes eeuwen: ziedaar de denkbeelden en uitdrukkingen, die onwillekeurig oprijzen in den geest en zweven op de lippen. Alles is marmer, wit marmer, waarvan de smettelooze blankheid schitterend uitkomt tegen de blauwe lucht. Overal groote degelijke vormen: de koepel, de breede muren, de in juist evenwicht gehouden verdiepingen, de stevige grondslag van het ronde of vierkante gebouw; maar deze aan de antieke wereld ontleende vormen, zij overkleeden ze, als een oude boomstam waarover zich een sluier van jeugdig groen weeft, met de scheppingen van hun eigen vernuft, een reeks van smaakvolle zuiltjes en bogen; en te vergeefs zoekt ge naar woorden, om de oorspronkelijkheid, de bekoring van deze herboren architectuur naar waarde te prijzen."

Bladzijde 20

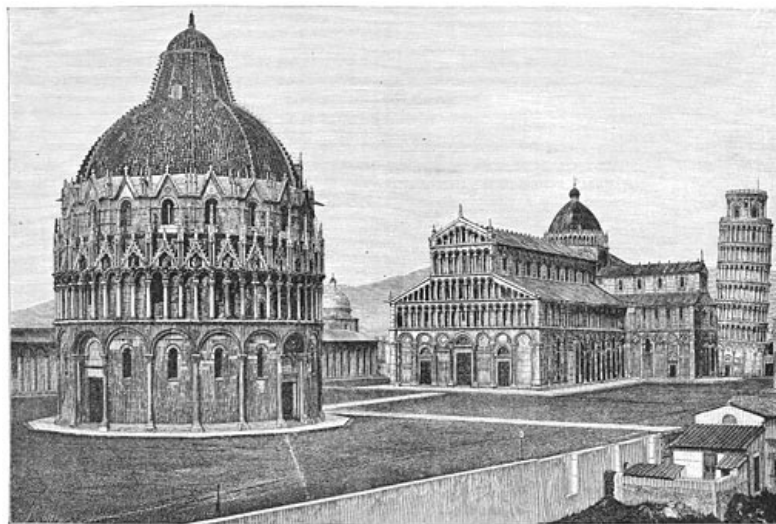
Al spoedig doet de school van Pisa haar invloed ook naar buiten gelden: het grootste gedeelte van Toskane volgde weldra het hier gegeven voorbeeld. Te Lucca zijn een half dozijn kerken niet anders dan eene herhaling van de architectonische motieven der kathedraal van Pisa. De katedralen te Prato en te Empoli; verschillende kerken te Pistoja; de Pieve te Arezzo; de doopkapel te Florence, de kerk van San-Miniato in de nabijheid dier stad, de Badia van Fiesole:—al deze kerken, uit de twaalfde eeuw dagteekende, zijn in denzelfden stijl ontworpen, met dit onderscheid alleen dat de florentijnsche kunstenaars aan hunne monumenten meer fijnheid, die van Pisa meer relief en kleur geven.

De kenmerkende eigenschap van deze gebouwen is het streven naar nauwkeurigheid, naar regelmaat en zuiverheid; het verstand heeft blijkbaar den voorrang boven de fantasie. In de gothische architectuur is juist het omgekeerde het geval. Wij hebben te doen met eene eenigszins koude, maar bij uitnemendheid edele kunst, die overal den invloed verraadt van de antieke modellen. Beschouw aandachtig de doopkapel te Florence: welk een soberheid in de keus der middelen om afwisseling en schakeering te verkrijgen! Een bescheiden pilaster, zeer sober inlegwerk: ziedaar alles. De toskaansche architectuur stond toen ongetwijfeld dichter bij de Renaissance dan tweehonderd jaren later, tegen het einde van de vijftiende eeuw, na Orcagna en vóór Brunellesco.

De laatste periode van de geschiedenis van Pisa wordt bijna geheel ingenomen door hare worsteling met Florence en de herhaalde veeten en oorlogen harer burgers onderling, die zich in twee partijen splitsten. Deze partijen schaarden zich ook hier, zij het ook onder eigen namen, onder de banier der Ghibellijnen en der Welfen: in den grond der zaak gold het mede te Pisa minder de tegenstelling tusschen Keizer en Paus, dan wel die tusschen democratie en aristokratie. In den loop der veertiende eeuw zien wij telkens nieuwe machthebbers—tyrannen zou de grieksche oudheid hen hebben genoemd, de echte telgen der democratie, die zij overal en altijd voortbrengt, optreden, die zich van het hoogste gezag

meester maken, korter of langer tijd regeeren en met meer of minder geluk de vijanden der republiek bekampen en haar grondgebied verdedigen of zelfs uitbreiden. Zoo werd voor een poos Lucca aan de macht van Pisa onderworpen; zoo werd telkens en telkens weer, met afwisselenden uitslag, de kamp met Florence hervat; zoo wist de republiek, in de laatste helft der veertiende eeuw, onder de heerschappij van Piëtro Gambacorti, zelfs tegenover den Keizer hare zelfstandigheid te handhaven. Piëtro werd in 1392 door zijn vriend Giacomo Appiano vermoord; Giacomo nam zijne plaats in maar stierf reeds zes jaren later. Zijn zoon Gherardo verkocht in 1399 Pisa met haar gebied aan Giovanni Galeazzo Visconti, hertog van Milaan. De hertog gaf de stad aan zijn natuurlijke zoon Gabriële, die haar in 1405 aan haar gezworen vijandin, aan Florence, verkocht. Wel stonden de verontwaardigde burgers op en riepen Giovanni Gambacorti, een neef van Piëtro, uit de ballingschap terug, om zich aan hun hoofd te stellen; maar reeds in het volgende jaar moest de fiere stad, door hongersnood tot overgave gedwongen, zich aan Florence onderwerpen; de helft harer burgers nam de wijk naar elders. Met bitteren wrok droeg Pisa het gehate juk de Florentijnen; wel mocht Lorenzo il Magnifico, in 1472, hare universiteit herstellen, de nog altijd bloedende wonde werd daardoor niet genezen. Nauwelijks was dan ook, in 1494, de koning van Frankrijk, Karel VIII, op zijn avontuurlijken tocht in Toskane verschenen, of in Pisa ontwaakte nog eenmaal de oude energie: zij kwam in opstand tegen Florence, riep de bescherming des Konings in, en wist, met behulp van fransche troepen, in een bloedigen krijg, hare onafhankelijkheid en haar vroeger gebied te herwinnen. Vergeefs beproefde Florence in 1499, nog eens in 1504 en nogmaals in 1505, de heldhaftige stad tot onderwerping te dwingen; eerst in 1509 moest Pisa, door hongersnood geteisterd, zich wederom voor haar overmachtige mededingster buigen. Deze geweldige inspanning had hare laatste krachten uitgeput; het oude Pisa had geleefd en schikte zich tot den langen, zwijsenden slaap, waarin wij de uitgestorven stad nog heden gedompeld vinden.

En nu, nu wij een blik geworpen hebben op haar roemrijk verleden, richten wij nu onze schreden naar dat misschien op de geheele wereld ongeëvenaarde plein, waar naast elkander, de dom, de campanile, de doopkapel en het Campo-Santo staan, waar het oude Pisa in al zijne onsterfelijke glorie voor onze oogen als uit het graf verrijst.



Het Domplein te Pisa.

Het is een onuitsprekelijk genot, na eene lange tusschenpooze, wederom de plaatsen te bezoeken, die men in den schoonen tijd der jeugd heeft bezocht. Negen jaren geleden kwam ik hier voor het eerst, en sedert dien tijd heb ik Pisa niet weergezien. De indrukken, die ik destijds ontving, waren zoo levendig en diep, dat zij nu, bij het wederzien, aanstonds met volle kracht weder ontwaken. Het was op het feest van Allerheiligen. Nog hoor ik de zware, ernstige, welluidende stem van de groote klok in den campanile, met korte tusschenpoozen, van den morgen tot den avond weergalmende over de stille stad; nog weerklinkt in mijne ooren het heerlijk koorgezang in de kathedraal met begeleiding van orgel en strijkinstrumenten. Die herinnering is voor mij onafscheidelijk van het Domplein, dat daardoor als met een hooger leven wordt beziel en mij een oude bekende, een geliefde vriend is, dien ik na eene lange scheiding met innige blijdschap wederzie.

Bladzijde 22

Nog eene andere, zij het ook ernstiger herinnering knoopt zich aan dat eerste bezoek. Nauwelijks had ik het plein betreden, of eensklaps zag ik voor mij eene spookachtige gedaante, gehuld in eene tot op de voeten afhangende donkerblauwe pij, om de heupen met een touw vastgesnoerd, en het hoofd bedekt met een grooten kap van dezelfde kleur, waarin slechts twee gaten waren aangebracht voor de oogen. Ik deinsde verschrikt terug, meenende een misdadiger voor mij te hebben, wien men het dragen van dit boetekleed had opgelegd; of wel een ongelukkigen lijder aan eene of andere afschuwelijke kwaal, die zich, even als de melaatschen in de middeleeuwen, voor ieders oogen verbergen moest. De geheimzinnige gedaante hield mij eene bus voor, en sprak met zachte klagende stem: "per i poveri incarcerati" (voor de arme gevangenen). Ik offerde mijn penninkske en spoedde mij voort. Later vernam ik, dat dit kostuum de voorgeschreven kleederdracht is van de leden der in verschillende steden van Italië bestaande liefdadige broedersschappen, als zij in deze hunne bediening werkzaam zijn. Te Florence, bij voorbeeld, verschijnen de broeders van de Misericordia, die allen tot de aanzienlijkste aristokratische familiën behooren, steeds in dit sombere kostuum, wanneer zij hun liefdewerk, dat niet enkel het inzamelen van aalmoezen, maar ook de verzorging van behoeftigen, de verpleging van arme zieken en het begraven van dooden omvat, verrichten.

De dom en de monumenten die hem omringen liggen aan het uiteinde der stad, in een achterbuurt, vlak tegen de wallen van de Porta Nuova. Dit is eene afwijking van den regel, waarvan ik mij geen tweede voorbeeld kan herinneren. Overal

elders verrijst de kathedraal in het midden der stad, waarvan zij ook inderdaad het levend middelpunt, het hart is, van waar leven en bezieling uitgaat; om haar heen groepeeren zich de straten en wijken, die haar grenzen steeds verder uitbreiden, maar toch immer met haar, de eerwaardige moederkerk, verbonden blijven. Men zou kunnen meenen dat de zonderlinge plaatsing, waarop wij het oog hebben, het gevolg is van latere veranderingen in de topografie der stad, maar dit is niet het geval. In 1155, toen de stad met muren werd omringd, liep de muur reeds langs de kathedraal: wel een bewijs dat deze ook toen in eene buitenwijk stond.

Deze wonderlijke, onverklaarbare afzondering, die soort van uitbanning, heeft er zeer zeker meer dan iets anders toe bijgedragen om Pisa dien stempel in te drukken van eenzaamheid en verlatenheid, dat voorkomen eener afgestorven stad te geven, dat aanstonds ieder vreemdeling treft. Maar als wij ons tot het Domplein zelf bepalen, dan moeten wij bekennen, dat juist die afzondering, die afwezigheid van alle beweging en gerucht, die indrukwekkende stilte en rust geen gering aandeel hebben in den machtigen, onuitsprekelijken indruk, dien dit plein maakt. Aan de grens eener stad van bijna dertigduizend inwoners, geniet men hier al de zaligheden der ongestoorde eenzaamheid en kan men aan zijn gedachten en dromen den vrijen teugel laten, zonder voor hinderlijke afleiding te moeten vreezen.

De Piazza del Duomo vormt een grooten onregelmatigen rechthoek en is met grasperken versierd. Wanneer men van de stad komt, heeft men rechts den campanile, in het midden de kathedraal, links de doopkapel; voorts, daarachter het Campo-Santo, en eindelijk op den achtergrond den gekanteelden muur, waarover u de frissche buitenlucht tegenwaait. Geen enkel huis, geen boom zelfs leidt uwe aandacht af van de drie ontzaglijke monumenten, die daar naast elkander staan, en haar geheel in beslag nemen. Die monumenten, gansch en al opgetrokken van prachtige blokken wit marmer, door den tijd met eene rijke en warme gele tint overtogen, teekenen zich met verrassende scherpte van omtrekken en krachtig relief af tegen den blauwen achtergrond der bergen, die in de verte boven de muren uitsteken, en tegen den helder blauwen hemel. De aanblik is zoo aangrijpend, zoo overweldigend, dat zelfs moderne toeristen daardoor onwillekeurig worden getroffen en zich misschien, ter wille van dit onvergelykelijk schouwspel, een oponthoud tusschen twee treinen vergunnen.

II

De stichting van den dom, de "primaziale", zoo als men te Pisa zegt, valt samen met een der roemrijkste wapenfeiten van de oude republiek: vaderlandsliefde had aan dit grootsche werk misschien evenveel aandeel als vrome godsdienstzin. Trouwens, wat schooner sieraad, wat nobeler monument voor de geliefde vaderstad, dan een tempel ter eere van dien God, aan wiens zegen zich allen in de eerste plaats dank schuldig wisten voor iedere glorie, voor elken voorspoed en alle goede gaven.—Het was in 1063: de Pisanen hadden eene schitterende overwinning behaald op de Sarraceenen te Palermo; zij waren de haven binnengedrongen en hadden zich meester gemaakt van zes groote rijk beladen schepen; vijf daarvan werden aan de vlammen prijs gegeven; het zesde werd verkocht en met de opbrengst daarvan werden, volgens eene inscriptie op den dom, de kosten voor den bouw van het heiligdom bestreden.

De nieuwe kathedraal zou verrijzen op de plek, waarop eene basiliek uit de vierde eeuw, de Santa-Reparata in Palude, stond, die zelve de plaats had ingenomen van baden, door Keizer Hadrianus gebouwd. De moerassige gesteldheid van het terrein rechtvaardigt ten volle den bijnaam in Palude; zij is ook de reden van de herhaalde zettingen of verzakkingen, zoowel van de kerk als van den campanile.

De naam van den bouwmeester Buschetto is door een geheimzinnigen nimbus omgeven. Men weet niet van waar hij geboortig was; sommigen beweren dat hij een Griek van geboorte was. Is dit werkelijk het geval, dan zou de oudste school van Pisa eene dochter zijn van die van Byzantium. En waarom ook niet? Riep niet de abt Desiderius, juist in dienzelfden tijd, de hulp in van byzantijnsche kunstenaars om de studie der kunst in zijn klooster van Monte-Cassino te reorganiseeren? Wat hiervan zij, naar het schijnt heeft Buschetto merkwaardige proeven van technische vaardigheid gegeven, die zijne tijdgenooten met bewondering vervulden en hem den bijnaam verwierven van den Daedalus zijner eeuw.

Bladzijde 23

Zoo als ik zeide, werd met den bouw van den dom in 1063 een aanvang gemaakt; het werk werd met buitengewonen spoed voortgezet. Indien het Buschetto al niet vergund was de laatste hand aan den arbeid te leggen, dan was die toch bij zijn dood zoo ver gevorderd, dat zijn leerling Rainaldus dien in korten tijd ten einde kon brengen: het kolossale gebouw werd in 1100 voltooid, binnen de veertig jaren alzoo na het leggen van den eersten steen. De officieele inwijding had echter eerst in 1118 plaats, in tegenwoordigheid van Paus Gelasius II.

De dom van Pisa heeft de gedaante van een latijnsch kruis; hij is verdeeld in vijf schepen, met vensterloozen koepel boven het kruispunt van het transept. De lengte bedraagt ongeveer vijf-en-negentig el, de breedte twee-en-dertig en een halve el, de hoogte van het middenschip iets meer dan drie-en-dertig el. De voorgevel is in vijf verdiepingen verdeeld, die door acht-en-vijftig zuilen worden gedragen; de benedenste verdieping wordt gevormd door zeven blinde booggewelven, in drie waarvan deuren zijn aangebracht; de andere, die als het ware twee frontons boven elkander vormen, bestaan uit eene reeks rondbogen; op zuiltjes rustende. De zijgevels van het gebouw zijn op dezelfde wijze met blinde bogen versierd; alleen de bovenverdiepingen hebben kleine, deels getraliede vensters.—Dat men bij den bouw ruimschoots van antieke materialen gebruik heeft gemaakt, valt vooral in de apsis duidelijk in het oog. Eene menigte zuilen, van porfier, van graniet, van numidisch marmer, sommigen glad, anderen gekanneleerd of gedraaid, zijn ongetwijfeld uit romeinsche gebouwen afkomstig. Men heeft zelfs niet de moeite genomen om ze voor de nieuwe bestemming pasklaar te maken, of de kapiteelen, die zelfs in afmeting verschillen, te vervangen; korinthische en ionische nemen hier broederlijk hunne plaats in naast komposietkapiteelen.

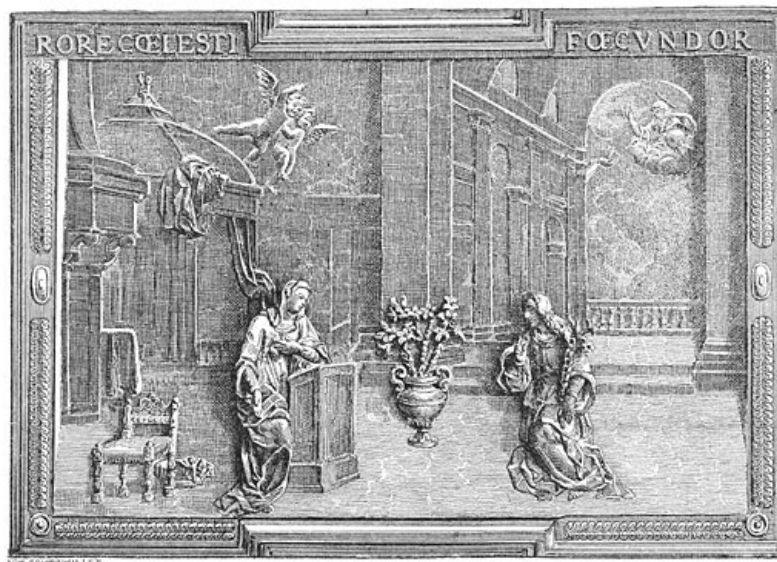
Voorwaar, wel mag van de steenen van den dom te Pisa gezegd worden, dat zij spreken: zij hebben ons eene

geschiedenis te verhalen van twintig eeuwen. Hier ziet ge eene romeinsche inscriptie, waarvan de letters ten onderste boven staan; daar, aan den voorgevel, de sarkophaag waarin Buschetto rust; op eene zuil in de kerk het woord Ugolinus, in fraaie middeleeuwsche letterteekens en voorafgegaan door een kruis; aan den ingang van het koor, ter rechterhand, een opschrift, vermeldende dat in 1810 de sarkophaag van de gravin Beatrix, de moeder van de beroemde gravin Mathilde, naar het Campo-Santo is overgebracht; daarboven het eerwaardige grafscript van de gravin zelve; eenige schreden verder, in gekleurde letters, die ondubbelzinnige inscriptie, door een of anderen heethoofdigen *Culturkämpfer* op de gewijde wanden gegrift: "Non vogliamo i Gesuiti" (wij willen geen Jezuiten). Of liever dat stond er eenmaal: want—naar echt italiaansche manier!—men heeft het opschrift in hoofdzaak laten staan, maar alleen het woordje *non* uitgewischt, zoodat de zin nu juist is omgekeerd!

Het inwendige van den dom is arm aan beeldwerk, vooral aan standbeelden. Naar het schijnt, was deze wijze van versiering, in de oogen der ernstige romaansche architecten, te ijdel en te wereldsch. Alleen de voorgevel maakt den indruk van pracht en rijkdom. De twee prachtige kolommen met gebeeldhouwde schachten ter wederzijde van den hoofdingang; de liggende leeuwen op die zuilen; de ingelegde figuren van gekleurd marmer; de vijf standbeelden uit de school van Giovanni Pisano (de Madonna en vier heiligen) aan de hoeken en op de spits van de bovenverdiepingen; de moderne mozaïeken in de lunetten, zij allen bewijzen dat beeldhouwers en mozaïekwerkers geen moeite hebben ontzien, om althans dit deel van het gebouw waardiglijk te tooien. Vroeger prijkte de voorgevel bovendien met een aantal sarkophagen en antieke beeldwerken; maar deze monumenten zijn sedert lang naar het Campo-Santo overgebracht. Alleen de sarkophaag, waarin het stoffelijk overschot van den bouwmeester der kathedraal, Buschetto, rust is achter gebleven; men ziet hem nabij de linkerdeur in den muur gemetseld.

Het voornaamste sieraad van den voorgevel zijn de drie bronzen deuren, door den beroemden kunstenaar Giovanni da Bologna—eigenlijk Jean Bologne van Douai—vervaardigd, ter vervanging van de vroegere deuren, het werk van Bonanno van Pisa, die in 1596 door brand werden vernield. Deze kolossale arbeid (de middelste deur is bijna zeven ellen hoog en omstreeks drie-en-een-halve el breed) werd in weinige jaren voltooid, dank zij de hulp van talrijke medewerkers, waaronder wel met name mogen genoemd worden: Pierre Francheville, Pietro Tacca en Antonio Susini, drie van de meest geliefde leerlingen van Jean Bologne; voorts Fra Domenico Portigiani, de bekwame gieter, die reeds herhaaldelijk onder leiding van den meester gewerkt had; Angelo Serrano en zijn neef Zanobi Orazio Mocchi, Giovanni Bandini van Castello en Gregorio Pagani. De deuren kostten achtduizend-zeshonderd-een scudi, dat is, naar de waarde van dien tijd berekend, omstreeks twintigduizend gulden, Zoo rusteloos ijverig werkte de oude fransche meester, dat de drie deuren reeds in 1603 hare plaats konden innemen. De deuren van Ghiberti hadden acht- of tienmaal meer tijd gevorderd: daar is dan ook een zeer merkbaar verschil van uitvoering tusschen de beide werken.

De drie deuren zijn in twintig vakken verdeeld, waarop het leven van de Madonna en dat van den Heiland in tafreelen is voorgesteld. Het is niet moeilijk te raden, welk voorbeeld den kunstenaar voor den geest heeft gestaan of hem is aangewezen: geen ander namelijk dan diezelfde deuren van de doopkapel te Florence, waarop ik zoo even doelde. Maar wat heeft, in de sedert verloopen honderd jaren, het verval der kunst snelle vorderingen gemaakt! Het was wel eene groote onvoorzichtigheid van Jean Bologne, om zoowel door de geheele ordonnantie als door de details van zijn werk, telkens de herinnering op te roepen aan de meesterlijke schepping van Ghiberti. Laat ons, bij voorbeeld, de omlijsting der vakken eens bezien. Hier is de navolging onloochenbaar: wij zien er olijf- en eikenbladeren, druiventrossen, bonen, rozen, tomaten, slakken, een uil, een eekhorentje, padden, twee hagedissen waarvan de eene de andere bijt, twee doggen die elkander aanblaffen, een rhinoceros, een hert, voorts vazen, waaruit rozen opschieten: juist als gevoelde de eeuw van Jean Bologne voor de natuur nog dezelfde vurige en eerbiedige liefde en vereering als de groote kunstenaars der veertiende eeuw. Maar die bloemen, die vruchten, die dieren zijn wel met groote vaardigheid, met zekere *chic* gemaakt, doch niet ernstig en met oprechte toewijding bestudeerd; zij zijn als in den blinde saamgebracht, zonder acht te geven op rythmische wetten, zonder smaak en overleg. Gij kunt de handigheid van den kunstenaar bewonderen, maar verder maken deze vluchtige improvisatiën geen indruk.



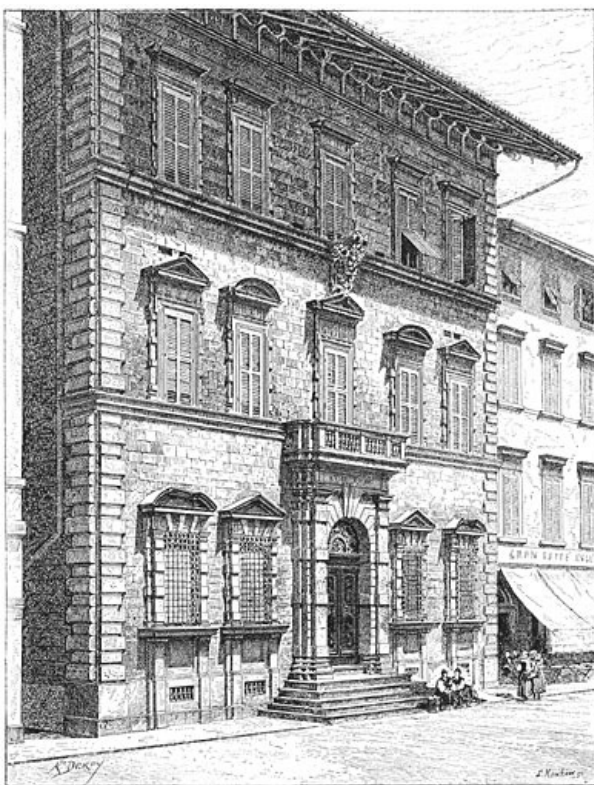
Maria-Boodschap (bas-relief van de deur der kathedraal).

Beschouwen wij de tafreelen zelve, dan doen zich de leemten in de opvoeding van Jean Bologne in volle kracht gevoelen. De machtige kunstenaar ontplooit eerst dan al zijn talent als hij standbeelden en vrije groepen mag scheppen; voor het bas-relief ontbreekt het hem aan de kalmte, de soberheid, de evenmaat, toch zoo noodzakelijk bij een kunstwerk, dat altijd eene min of meer ondergeschikte plaats moet innemen in een architectonisch geheel. Ge vindt bij hem geen spoor van die harmonische afwisseling tusschen ronding en holte, die een wet was voor de beeldhouwers der oudheid en der eerste Renaissance; nu eens zijn zijne figuren als tegen den achtertergrond vastgeplakt; dan weer, slechts door een bronzen kram of band met den achtergrond verbonden, hebben zij de volle ronding van vrije beeldwerken.—Dit neemt niet weg, dat de kompositiën van de middelste deur, de eenige die inderdaad Jean Bologne waardig is—de twee anderen zijn van veel minder beteekenis en blijkbaar het werk van leerlingen;—getuigen van groote bekwaamheid en zelfs van gevoel en bezieling; sommige tafreelen munten uit door stoutheid van vinding, onberispelijke zuiverheid van teekening en dramatische kracht.

Eene andere bronzen deur van hooge oudheid, zij het dan ook niet van hooge kunstwaarde, versiert den arm van het transept aan de zijde van den scheeven toren. Volgens het gevoelen van verschillende archeologen, zou zij het werk zijn van "Bonannus civis Pisanus", die in 1136 de geheel met deze overeenkomende deur van den dom van Monreale vervaardigde, en die ook de maker was van de in 1596 vernielde deuren in den voorgevel van de kathedraal te Pisa. Dit werk draagt nog volkomen den stempel der barbaarschheid, zonder eenig begrip van ordonnantie, zonder eenige kennis van vorm of uitdrukking. Zoozeer ontbreekt alle besef van proportie, dat de gebouwen soms kleiner zijn dan de personen; daarentegen zijn in het tafreel van den *Intocht in Jeruzalem*, met het opschrift *Dies palmarum*, de menschen kleiner dan de bladeren van den boom, waarin zij zitten.—Een landgenoot van Bonannus, Andrea da Pisa, zal in de veertiende eeuw, met de bronzen deuren van de doopkapel te Florence het bewijs leveren, hoe men met even eenvoudige hulpmiddelen en nog meer soberheid, de zuiverste en treffendste werken kan scheppen. Dit was inderdaad voor de school van Pisa de schitterendste weerwraak.

Bladzijde 25

Treden wij thans den dom binnen. De eerste indruk is die van grenzenlooze, overweldigende bewondering; slechts drie andere kerken in geheel Italië vertoonen zulk een rijkdom en statige pracht: de San-Marco te Venetië, de kathedraal te Siena en de basiliek van San-Paolo-buiten-de-muren te Rome. In de eerste plaats treft u de kostbaarheid der gebruikte materialen, de vier-en-twintig reusachtige monolithzuilen van het middenschip en de talrijke andere zuilen van marmer of graniet, overal door het gebouw verspreid; voorts de schilderachtige afwisseling van wit en zwart marmer; dan de zuiverheid en degelijkheid der ordonnantie, de ruime afmetingen—het transept alleen is bijna zoo groot als eene basiliek;—eindelijk de gloed en de harmonie der kleuren, nog verhoogd door het geheimzinnig, majestueus halfdonker, de mystische schemering, die zoo uitnemend bij het karakter van den tempel voegt. De meer dan honderd vensters, waardoor de dom zijn licht ontvangt, zijn klein, zeer hoog geplaatst en ten deele beschilderd. De zuilen worden afgewisseld door die blinde bogen, waarvan de pisaansche school zoo gaarne gebruik maakt; deze bogen maken te meer effekt door de tegenstelling met de prachtige zoldering van verguld hout met blauwe vakken, versierd met rozen, cherubijnen en het wapen van de Medici.



Palazzo Lanfreducci-Upezzinghi.

Het is niet meer dan plichtmatig, de volle aandacht te wijden aan de architectonische schoonheden van den dom te Pisa, want daarin bestaat zoo niet de eenige, dan toch zeker de voornaamste aantrekkelijkheid van deze kathedraal. Dit kan ook moeilijk anders in eene stad, waarvan het geestelijk leven, juist bij den opgang der Renaissance, onder het florentijnsche juk gebroken en vernietigd werd. De oude pisaansche basiliek geeft ons niet, gelijk de meeste andere

Bladzijde 26

toskaansche monumenten, als het ware een kort begrip van de verschillende stijlen, die elkander sedert de middeleeuwen zijn opgevolgd, eene levende en schilderachtige staalkaart van kunstscheppingen, die elk den stempel eener bijzondere periode dragen. De veertiende en de beide volgende eeuwen zijn hier ter nauwernood vertegenwoordigd door een enkel fragmentarisch werk. Voor den archeoloog is zulk eene betrekkelijke eenheid een buitenkansje: de kunstenaar kan zich moeilijker met haar verzoenen.

Bij gebreke van standbeelden en freskoos van denzelfden ouderdom als de kathedraal, dat wil zeggen, uit de laatste jaren der elfde of de eerste der twaalfde eeuw, vindt men althans in den dom een fragment van een merkwaardig werk van de tweede pisaansche school, van die school, tot wier schitterendste vertegenwoordigers in het laatst der dertiende en in het begin der veertiende eeuw, Nicolo en Giovanni Pisano behoorden. Ik bedoel de twee leeuwen, die de zuilen dragen waarop de preekstoel rust. Deze twee prachtige beelden, vol leven en beweging, zijn afkomstig van den ouden preekstoel, die bij den brand in 1596 werd vernield. Wat er verder van dit monument is overgebleven, zullen wij in het Campo-Santo terugvinden.

De mozaïek in het koor, Christus tronende tusschen de Madonna en Sint-Jan den Evangelist, voert ons naar hetzelfde tijdperk, het eind van de dertiende en het begin van de veertiende eeuw, terug; maar dit is dan ook het eenige punt van overeenkomst tusschen dit kunstwerk en de school van Giovanni Pisano; naar den stijl en de stijve, magere figuren te oordeelen, zou men deze mozaïek voor eene eeuw ouder houden. Toch hebben wij hier het werk van een beroemden meester, en wel van niemand minder dan Cimabue, den leermeester van Giotto. In 1300 of 1301 begonnen, bleef het werk steken door den dood des kunstenaars; een schilder, met name Vicinus, voltooidde de mozaïek in 1321. Het is eene kolossale compositie, maar die geen aanspraak op schoonheid kan maken; zij staat nog zoo goed als geheel onder den invloed der latere byzantijnsche school.

De andere kunstwerken behooren voor het meerendeel tot tijdperken, die eigenlijk geen recht kunnen doen gelden op onze aandacht en belangstelling.

Wij zullen ons niet ophouden bij de twaalf zijaltaren, voor het meerendeel door Staggio Staggi vervaardigd. De beschrijving der schilderijen van een Orazio Riminaldi, een Giovanni Stefano Maruscelli, een Cosimo Gamberucci en nog een paar anderen van dat gehalte, kunnen wij gerust overslaan: te meer wijl, twee stappen verder, in het Campo-Santo zoo vele meesterstukken ons wachten. Toch is ook de gouden eeuw der schilderkunst in den dom van Pisa door drie uitnemende werken vertegenwoordigd: *Abrahams offerande* van Giovanni Antonio Bazzi, bijgenaamd Sodoma; *Sinte-Margaretha* en *Sinte-Catharina* van Andrea del Sarto.

Sodoma is een meester van den eersten rang, dien men alleen in Toskane naar waarde kan leeren schatten en lief krijgen. Pisa bezit van hem slechts een enkel meesterstuk, een schilderij op doek, en moet dus verre onderdoen voor Siena en Monte Oliveto Maggiore met hun heerlijke freskoos; maar *Abrahams offerande* is een juweel, waardig op eene lijn gesteld te worden met de beste werken van Correggio en Titiaan. Abraham, met ontbloote beenen, het lijf bekleed met eene korte tuniek van het schoonste blauw en een golvenden rooden mantel, met een lang afhangenden baard, een hoog voorhoofd, de oogen ten hemel geheven, heft met sprekend ziel vol gebaar het mes op; voor hem ligt Isaak geknield, geheel naakt, sidderend, met de armen over de borst gevouwen, ter sluiks naar zijn vader opziende; in de lucht, de engel gereed om de voltrekking der ontzettende daad te stuiten; op den achtergrond een groep boomen: ziedaar de compositie.

Alles is even bewonderenswaardig in dit grootsche stuk: de soberheid der kompositie en de dramatische kracht niet minder dan de onberispelijke teekening en de naïeveteit der uitdrukking, of het rijke harmonische koloriet: hoe uitmuntend past dat heldere blauw van de tuniek bij dien rooden mantel en de fijne carnatie van het lichaam van Isaak. —Dit meesterstuk heeft, in het begin dezer eeuw, eenigen tijd een sieraad uitgemaakt van den Louvre, maar hernam in 1815 zijne oude plaats in den dom van Pisa.

Twee knielende heiligen, Sinte-Margaretha en Sinte-Catharina, beiden van Andrea del Sarto, kunnen, wat bevalligheid van teekening en betoovering van koloriet aangaat, ten volle met de schepping van Sodoma wedijveren. Trouwens, onder al de tijdgenooten van Sodoma is er geen, wiens talent zoo veel overeenkomst met het zijne heeft als Andrea del Sarto; maar toch hoop ik dat men mij niet van onrechtvaardigheid zal beschuldigen als ik zeg, dat zijn ietwat banale stijl nooit de soevereine distinctie, de onvergelykelijke gratie bereikt van zijn lombardijschen mededinger. Twee andere schilderijen van Andrea del Sarto, Sint-Petrus en Sint-Jan Baptista, kunnen de vergelijking niet doorstaan met de beide heilige vrouwen, die eene bijkans onwederstaanbare bekoring uitoefenen.

De beeldhouwkunst van de Renaissance is hier vooral vertegenwoordigd door de bronzen van Jean Bologne: een beeldje van Christus en een van Johannes den Dooper, op de wijwaterkommen geplaatst, zijn in 1602, naar modellen van den meester, gegoten door Palma da Massa: zij zijn dus uit denzelfden tijd als de deuren van de kathedraal. Het bronzen crucifix van het hoogaltaar is van het volgende jaar, 1603, en een van de beroemdste werken van den laatsten grooten beeldhouwer der Renaissance. Het hoofd van den Heiland is op de borst gezonken; de oogen zijn gesloten; het lichaam schijnt onder zijn eigen zwaarte te bezwijken. Het is het laatste oogenblik van den doodstrijd; "maar, heeft een fransch schrijver zoo juist gezegd, men gevoelt dat het de doodstrijd is van een God. Geen spoor van stuiptrekking, geene samentrekking der spieren. De alles beheerschende indruk is die van kalmte en overgave".

Een ander kunststuk van brons, de groote, van het gewelf afhangende lichtkroon, dankt zijne vermaardheid minder aan zijne eigene kunstwaarde, dan aan de bijzonderheid dat Galilei door de bewegingen van die kroon werd opgewekt om de wetten van de slingerbeweging te bestudeeren. Toch is die kroon een smaakvol stuk werk, dat zijn vervaardiger, Vincenzo Possente van Pisa, de grootste eer aandoet; volgens de overlevering zou de lichtkroon in 1587 gemaakt zijn.

Slechts in het voorbijgaan en welstaanshalve maak ik melding van het vermaarde zilveren altaar, in 1692 door Sebastiano Tamburini van Pisa vervaardigd: dit is een van die plumpe en ziellooze dingen, die langen tijd de bewondering van de toeristen hebben uitgemaakt, maar die door eene beter ingelichte en ontwikkelde kritiek zonder versooning worden teruggebracht tot hunne ware plaats, zeer verre beneden de gewrochten van de kunst der middeleeuwen en der Renaissance, de eenige die in waarheid leeft.

III

Eenige schreden van den dom staat de doopkapel, een niet minder indrukwekkend monument, in denzelfden stijl ontworpen, hoewel het bijkans eene eeuw jonger is.

Met den bouw van de doopkapel werd in 1153 een aanvang gemaakt door den pisaanschen architect Diotisalvi, die met de werken zooveel spoed liet maken, dat reeds na drie jaren de benedenverdieping voltooid was. Met de verdere voltooiing ging het minder voorspoedig; door gebrek aan geld was men genoodzaakt het werk te staken, dat eerst in 1278, alzoo eene eeuw later, voltooid werd.

De doopkapel is eene rotonde met drie verdiepingen; de onderste bestaat uit twintig in den muur gevatte zuilen, waarop blinde bogen rusten; de daarop volgende uit zestig kolommen, aan den top versierd met een menschenhoofd; de bovenste uit acht-en-twintig pilasters door vensters afgewisseld. De gothische baldakijns boven de tweede en de derde verdieping met de daarin aangebrachte beelden van profeten en apostelen zijn—het behoeft ter nauwernood gezegd te worden—een toevoegsel uit de dertiende eeuw. Een niet zeer fraaie koepel bekroont het gebouw, dat een omtrek heeft van ongeveer honderd-zeven ellen en eene hoogte van bijna vijf-en-veertig el.

Twee prachtig gebeeldhouwde kolommen omlijsten de hoofddeur, tegenover den dom; even als de zuilen aan den hoofdingang der kathedraal, zijn ook deze kolommen van boven tot onder bedekt met lofwerk en bloemen, wier kelken bijvoorbeeld eene zittende vrouw die op de luit speelt bevatten of een nest met vogeltjes. Het is eene zonderlinge, wegslepende kunst, niet meer die der middeleeuwen, nog niet die der Renaissance: men krijgt den indruk eener ontijdige ontwikkeling, intuïtie van de oudheid, maar die halverwege is blijven staan: de Renaissance van de vijftiende eeuw ging van andere gezichtspunten uit. Ware deze pisaansche renaissance van de twaalfde en de dertiende eeuw tot hare volle ontwikkeling gekomen, dan zou zij ons iets anders gegeven hebben dan de eigenlijke Renaissance; maar door velerlei oorzaken werd zij plotseling in haar ontwikkeling gestuit en haar inderdaad grootsche pogingen bleven zonder gevolg.

De deurstijlen prijken met bas-reliefs, voorstellende Christus, koning David, de apostelen en de zinnebeelden der maanden. Op de architraaf is de marteldood van den Dooper gebeiteld, benevens tafreelen uit het leven van den Zaligmaker en de doop bij indompeling. Nog andere beelden en bas-reliefs tooien het bovengedeelte van dezen gevel, die bij uitnemendheid rijk versierd is; daaronder verdienen meer bijzonder vermelding de beelden van de Madonna met het Kind, van den Dooper en van Sint-Jan den Evangelist. Deze kunstwerken zijn uit het laatst van de dertiende of het begin van de veertiende eeuw; zij toonen echter duidelijk de minderheid van de school van Pisa in rond beeld werk.

De deur aan den tegenovergestelden kant—daar zijn er vier, gericht naar de vier windstreken—is slechts omlijst door twee kolommen, waarvan de spiraalvormige groeven herinneren aan sommige byzantijnsche zuilen, met name aan die van Sint-Apollinaris in Classe bij Ravenna, of aan die van San-Clemente te Rome.

De doopkapel bestaat uit twee concentrische gedeelten: een soort van gang of binnenportiek en de eigenlijke kapel onder den koepel, die door twee boven elkander geplaatste rijen kolommen of pilaren gedragen wordt. De onderste rij bestaat uit acht prachtige monolithzuilen en vier pilaren, op wier kapiteelen de rondbogen rusten; de bovenste rij verschilt alleen hierin van de andere, dat hier de zuilen door pilaren vervangen worden. Rondom de portiek loopen drie trappen, die een soort van amphitheater vormen, van waar de toeschouwers de heilige plechtigheden kunnen gadeslaan.

De doopkapel is, even als de dom, arm aan kunstwerken; de voornaamste decoratie bestaat wel in de afwisseling van wit en zwart marmer; verder komt ook hier alles op de architectonische ordonnancie aan.

Het voorwerp, dat in de eerste plaats de aandacht trekt, is een groote achtkantige kuip, midden in de kapel op een voetstuk van drie treden geplaatst. Zoowel door hare afmeting als door haar vorm voert die doopvont ons terug naar de tijden, toen men den doop nog bij indompeling toediende: zij heeft ruimte voor verscheidene personen te gelijk.

Aan vier hoeken zijn kleinere bekkens of kuipjes aangebracht, die, naar men zegt, voor den doop van kinderen waren bestemd. De drie treden, waarlangs men naar de doopvont opklom, en de acht vakken, verdeeld in zestien compartimenten, zijn versierd met verschillende ingelegde figuren van gekleurd marmer, zoo als ruiten, sterren en andere; het midden der zestien compartimenten wordt ingenomen door rijk bewerkte rozen in relief.

Bladzijde 28

Verschillende nieuwere schrijvers noemen als den maker van deze doopvont Tino di Camaino van Siena, die haar in 1312 zou hebben vervaardigd. Maar oude dokumenten spreken alleen van eene doopvont, welke deze kunstenaar voor den dom zou hebben gebeiteld, met bas-reliefs, voorstellende de levensgeschiedenis van Johannes den Dooper: een kunstwerk dat sinds lang verloren is geraakt.

Op eenige schreden afstands van de kuip staat, geheel op zich zelve, de marmeren predikstoel, het meesterstuk van Nicolo Pisano en de glorie van de doopkapel. Dit beroemde kunstwerk, in 1260 voltooid, bestaat uit een zeshoek van marmer, gedragen door negen kolommen van geaderd marmer, porfier of oostersch graniet, waarvan sommigen op den

rug van leeuwen rusten. Allegorische figuren in hoog reliëf en vooral de zes met bas-reliefs versierde vakken verhoogden de waarde van de op zich zelve reeds schoone architectonische ordonnantie, die door losheid en sierlijkheid uitmunt.

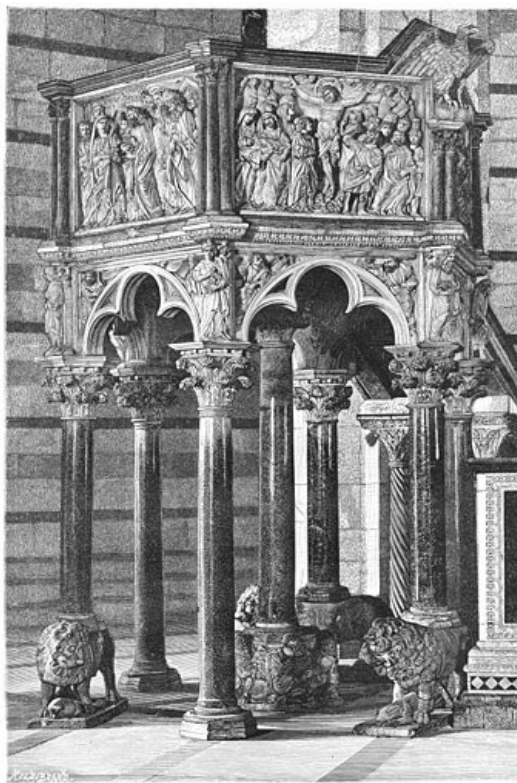
Deze preekstoel in de doopkapel te Pisa is echter nog iets meer dan het meesterstuk van een groot kunstenaar: dit monument is een datum in de geschiedenis der beeldhouwkunst.

In den tijd toen deze verwonderlijke monumenten van Pisa ontstonden, was juist de beeldhouwkunst welhaast tot het laagste peil gezonken. Men kan zich moeilijk lomper, vormeloozer, barbaarscher gewrochten denken. Alle gevoel voor en besef van de eigenaardigheden van het menschenbeeld schijnt verloren; de lichamen hebben eene monsterachtige gedaante; de gelaatstrekken drukken weinig meer dan stompzinnig idiotisme uit. Om zich hiervan te overtuigen, heeft men slechts een blik te werpen op de grijnzende, verwrongen, schier verdierlijkte koppen, die men in overvloed in alle kerken van Pisa kan zien, even als op de bronzen deur van het transept van den dom, die voor het werk van Bonanno doorgaat.

De geheele geest van de romaansche school was niet gunstig voor de studie der natuur. Haar streven was in de eerste plaats gericht op het uitdrukken van abstracte begrippen, en ook in haar vormen hield zij zich bovenal aan geometrische figuren: regelmaat en harmonie waren voor haar hoofdzaak. Een noodzakelijk gevolg van deze kunstopvatting was, dat het menschenbeeld ondergeschikt bleef aan het effect dat een of ander deel van het monument bestemd was te weeg te brengen, en dat de skulptuur zelve een wezenlijk onderdeel bleef van de architectuur. Bovendien werd de getrouwe afbeelding van de in de natuur bestaande voorwerpen verdrongen door symboliek. Een twijg met drie bladeren aan het eind verbeeldde een boom; enkele vluchtig aangegeven kanteelen moesten eene ommuurde stad voorstellen.—Daar kwam nog iets bij. Juist in het laatst der elfde en het begin der twaalfde eeuw had zich, ten gevolge vooral van de veelzins treurige en schijnbaar hopelooze toestanden op staatkundig en maatschappelijk gebied, met name ook in Italië, eene sombere, wanhopige levensbeschouwing van de gemoederen der menschen meester gemaakt: eene levensbeschouwing, die in niet geringe mate haar invloed op de Kerk en door deze op de kunst gelden liet. Aan den ingang der kerkgebouwen grijnsden monsterachtige leeuwen de geloovigen aan, als gereed om hen te verscheuren; aan den voorgevel werd de blik, met schrik en huivering, geboeid door eene gansche reeks van fantastische gedrochten, basiliken, draken, griffioenen; overal werd de verbeelding, als door eene benauwde nachtmerrie, gedrukt en geketend door allerlei sombere, schrikwekkende voorstellingen. De Kerk zelve ontardaart meer en meer in een ijzeren stelsel, eene dwingende macht, die de geesten beheerscht en bovenal door schrik en vrees de onrustige gemoederen in bedwang tracht te houden.

Het zou hier de plaats zijn om te spreken van dien zeldzamen man, den heiligen Franciscus van Assisi (1182-1226), buiten eenigen twijfel een der grootste mannen na de apostelen, door wien niet alleen voor de Kerk een nieuw tijdperk van verjongd en verhoogd geestelijk leven aanbrak, maar van wien eene kracht uitging, die ook de maatschappij herschiep, haar met een anderen, frisscheren geest, den geest der liefde en toewijding, doordrong; den wondermachtigen man, het geheim van wiens kracht toch in niets anders lag dan in zijne volkomen overgave aan zijnen Heiland, in zijne grenzenlooze liefde, wel waarlijk de liefde van Christus zelve nabij komende. Deze man oefende ook, middellijk en door don nieuwen geest die van hem uitging, een herscheppenden invloed uit op de kunst, en gansch niet ten onrechte worden de eerste beginselen van de oudste italiaansche renaissance met den persoon en het werk van Sint-Franciscus van Assisi in verband gebracht.

Juist in den eersten tijd van het optreden van den heiligen apostel der vrijwillige armoede, der volkomen toewijding aan het hoogste ideaal, omstreeks 1206, werd te Apulia in Toskane een dier verwonderlijke kunstenaars geboren, die met een enkelen sprong het einddoel bereiken, soms zelfs voorbijstreven, en wier plaats veel meer onder het nageslacht dan onder hunne evenouders schijnt te zijn. Nicolo Pisano, want van hem spreken wij, is een hervormer, een wegbaner, een schepper, de evenknie van een Brunellesco, van een Donatello of van de gebroeders Van Eyck, de beroemde vlaamsche schilders; een dier meesters, die zich aanstonds tot zoo ongelijkbare hoogte verheffen, dat hunne opvolgers, gedurende verscheidene geslachten, hen niet alleen niet kunnen overtreffen, maar zelfs niet evenaren.



Preekstoel in de Doopkapel.

Wij kunnen hier niet breedvoerig uitweiden over het leven en de werken van Nicolo Pisano, die in 1280 te Pisa overleed; maar niet geheel onbeantwoord laten mogen wij de vraag, hoe die kunstenaar er toe gekomen is om, in plaats van de wanstaltige gewrochten zijner voorgangers, een nieuwen en zoo volkomen stijl te scheppen? Van waar is ze hem aangekomen, die edele kunst der juiste evenredigheid, van den harmonischen rythmus, van adel en uitdrukking; die hooge, waarachtige kunst, waarvan het geheim sedert zoo vele eeuwen verloren scheen te zijn gegaan? Op deze vraag moet het antwoord wel in de eerste plaats luiden: van de studie der antieken. Die stelde hem in staat, de beeldhouwkunst te herscheppen, zoo als de bouwmeesters van Pisa, omstreeks twee eeuwen vroeger, het aan deze studie te danken hadden, dat zij de architectuur konden herscheppen. De modellen der antieke kunst ontbraken niet te Pisa, waar men er zich reeds vroeg op toeleigde, deze kostbare en roemrijke overblijfselen eener ondergegane beschaving te verzamelen. Herhaalde malen brachten de burgers van Pisa, van hunne verre handels- en krijgstochten, zuilen, kapiteelen en vooral sarkophagen naar hunne vaderstad mede.

Bladzijde 30

Het is dus niet noodig te onderstellen, dat Nicolo Pisano in zuidelijk Italië, aan het hof van Keizer Frederik II, de antieke kunst heeft leeren kennen en zich van haar geest doordrongen: Toskane bood hem in overvloed modellen ter bestudeering aan. Nog heden ziet men, op weinige schreden afstands van den predikstoel in de doopkapel—het meesterstuk van den pisaanschen beeldhouwer—de antieke bas-reliefs die hij heeft nagevolgd: de vaas met den indischen Bacchus en den sarkophaag, waarop de geschiedenis van Phedra en Hippolytus is voorgesteld.

Toch zou men zich vergissen, als men meende dat Nicolo Pisano zijne inspiratie uitsluitend aan de antieke kunst dankt. Naast verheven, ideale figuren, zoo als de Madonna, de engelen en anderen, ziet men van hem beelden en groepen aan het echte natuurleven, aan de meest gewone werkelijkheid ontleend: een ram, die zich den kop krabt, een hinnekend paard en dergelijken. Zou niet bepaaldelijk in dien zin voor de natuur, in dat nauwgezette waar- en opnemen van de lagere schepping, de invloed merkbaar zijn van den grooten en teederen heilige van Assisi, die de bloemen des velds zijne zusterkens noemde, met de vogelen en visschen verkeerde en in zijn brandend liefdehart ruimte had voor de gansche natuur?

Voorts heeft men in deze sporen van naturalisme misschien ook den invloed te herkennen van den gothischen stijl. Trouwens, de gothiek is juist de verheven uitdrukking van de nieuwe behoeften en strevingen van de middeleeuwen in haar tweede, schoonste tijdperk. Zoo eenvoudig, ernstig, streng de romaansche kunst met den haar kenmerkenden vollen rondboog was, zoo los, veelzijdig, golvend, speelsch is de gothische kunst, die tot uitgangspunt neemt den spitsboog, dat wil zeggen eene bij uitnemendheid kunstmatige formule. In de gothiek heeft de fantasie vrij spel en dringt allengs het koele, beredenerend en berekenend verstand op den achtergrond; de gothische kathedralen schijnen eene bespottung van de grondwetten der architectuur, van de beginselen der geometrie; maar in haar ontplooit zich, naast het verhevenste idealisme, het volle natuurleven, vaak in zijne grilligste vormen en gestalten. De uit langen sluimer ontwaakte verbeelding scheidt zich een nieuwe, schilderachtige, kleurrijke taal, overvloeiende van beelden en symbolen, vol stoute vlucht, ideale verheffing en tevens vol humor en geest.

De bas-reliefs van Nicolo onderscheiden zich door de breede behandeling, door adel en schoone ordonnancie. Men kan zich moeilijk beeldwerken denken, die beter voegen bij hunne omgeving, bij die verwonderlijk schoone monumenten van de pisaansche architecten van de elfde en de twaalfde eeuw.

Toch mogen wij niet verzuimen op eene leemte te wijzen in deze kunst, die zich reeds bij haar eerste verschijning zoo

hoog verheven heeft. Om te beseffen, welke die leemte is, heeft men slechts een blik te werpen op de vele beelden, die omstreeks denzelfden tijd toen Nicolo Pisano arbeidde, in zoo menige stad van noordelijk Frankrijk en van de zuidelijke Nederlanden werden gebeiteld, en die eene zoo sterke tegenstelling vormen met de scheppingen van den pisaanschen meester. Ongetwijfeld wint deze laatste het van de oude fransche *imagiers* en onze beeldsnijders door juistheid van compositie en zuiverheid van lijnen; maar hij is verre hun mindere als het op de uitdrukking van diep en innig gevoel, van het gemoedsleven aankomt. De stijl van Nicolo, zoo als trouwens die van al zijne opvolgers, heeft inderdaad iets droogs en kouds; de vervaardigers van de beelden in onze kathedralen mogen inderdaad genoemd worden als waardige mededingers van den doorluchtigen toskaanschen meester. Hun heeft echter een Vasari ontbroken, om hun lof aan het nageslacht te verkondigen of voor het minst hunne namen der vergetelheid te ontrukken.

Volgens Vasari zou de eerste kampioen voor de gothische architectuur in Italië niemand anders zijn geweest dan Nicolo Pisano. Het is bekend, de rijkbegaafde kunstenaars van dien tijd plachten, even als die van de latere Renaissance, zich niet tot de beoefening van eene enkele kunst te bepalen. Nicolo Pisano muntte, even als zijn zoon Giovanni, tegelijkertijd in de bouwkunst en in de beeldhouwkunst uit; datzelfde gold van Arnolfo di Cambio, hun medearbeider, en van Fra Guglielmo d'Agnello, zoowel als van de gelijktijdige romeinsche kunstenaar, de Cosmati. Vasari stelt een groot aantal gebouwen op naam van Nicolo, niet alleen in Toskane, maar ook te Napels, te Padua, te Venetië. Maar indien het als zeker mag worden aangenomen, dat Nicolaas de bouwkunst heeft uitgeoefend, zoo is het niet minder zeker, dat geen enkel gebouw hem met eenigen grond van waarschijnlijkheid kan worden toegeschreven. Wij hebben hier hetzelfde verschijnsel, dat zoo menigmaal in de kunstgeschiedenis voorkomt: de faam van den grooten meester heeft die van zijne talrijke medewerkers geheel in de schaduw gesteld. De legende heeft in een enkelen naam den arbeid en het streven van een geheel menschengeslacht saamgevat.

Van den zoon van Nicolaas, Giovanni Pisano, weten wij daarentegen met zekerheid, dat hij de schepper is van aantal hoogst belangrijke werken: hij bouwde den voorgevel van de kathedraal van Siena, hij voltooide de kathedraal te Prato, en van hem is ook het beroemde monument, waarmede wij ons nu moeten bezig houden, het Campo-Santo van Pisa. Bladzijde 31

De stichting van het Campo-Santo hangt, even als die van den dom, samen met eene militaire expeditie der Pisanen. De kroniekschrijvers verhalen dat de aartsbisschop Ubaldo de' Lanfranchi, aanvoerder van het contingent, waarmede de republiek aan den derden kruistocht (1189-1192) deelnam, op de gedachte kwam om eene groote hoeveelheid aarde, aan den Calvariëberg ontleend, naar zijne vaderstad te laten overbrengen. Te Pisa teruggekeerd, kocht hij een terrein nabij den dom en richtte dat in tot begraafplaats, na het vooraf met die gewijde aarde te hebben bedekt. Eeuwen lang hield het geloof stand, dat de lijken, die in dezen heiligen grond werden ter aarde besteld, binnen vier-en-twintig uren geheel waren vergaan.—Het gebouw zelf van het Campo-Santo is veel jonger dan de begraafplaats: in 1278 begonnen, werd de bouw in 1283 voltooid, ongeveer eene eeuw na den derden kruistocht.

Het Campo-Santo vormt, evenwijdig met den dom en de doopkapel, een grooten rechthoek; aan de buitenzijde bedraagt de lengte ruim honderd-negen-en-twintig meter, bij eene breedte van ruim vier-en-veertig meter; aan de binnenzijde is de lengte ongeveer honderd-zeven-en-twintig en de breedte twee-en-veertig meter. De muur heeft geene openingen, als moest dit heiligdom geheel van de buitenwereld afgesloten blijven. De lange muur is evenwel versierd met een reeks van blinde bogen van dezelfde orde als aan den dom, den campanile en de doopkapel. De hoofdingang prijkt met een gothisch baldakijn, met zes standbeelden versierd, waaronder vooral vermelding verdient de Madonna met het Kind, van de hand van Giovanni Pisano.

De sobere eenvoud van het uitwendige doet de schoonheid van het inwendige te beter uitkomen. Welk eene verrassing, zoodra ge den drempel hebt overschreden! Galerijen van niet minder dan tien-en-een-halve el breedte; eene reeks van twee-en-zestig open arkaden in den rijksten gothischen stijl, waardoor het volle licht in de galerijen binnenstroomt; een open kap, die de aandacht trekt en een uitmuntend effect maakt; in de vakken tusschen de bogen een weergalooze reeks van antieke beeldwerken; langs de wanden eene schilderachtige mengeling van busten, standbeelden, marmeren groepen; op de wanden de meest omvattende cyclus van freskoos uit de middeleeuwen en de Renaissance, waarop eenig monument in Italië roem kan dragen; eindelijk, op den grond talloze grafzerken, sommigen uitgesleten, anderen door vrome harden gerestaureerd: ziedaar het schouwspel dat onze blikken geboeid houdt, en dat grootsch en eenig is te noemen onder alles wat het goddelijke Italië ons kan te genieten geven. De reisboeken geven den raad, het Campo-Santo des nachts, bij helder maanlicht, te bezoeken; en zij hebben gelijk: om van dergelijke visioenen het ware genot te hebben, is niet alleen eene bijzondere gemoedsstemming, maar bijna ook een bovenaardsch licht noodig.

Op het eerste gezicht beantwoordt het Campo-Santo van Pisa niet aan de voorstelling, die men zich van zulk een monument maakt. Men verwacht een grooten, ruimen doodenakker te zullen zien, door smalle galerijen omgeven, zoo als te Milaan, te Genua, te Bologna. Maar hier is de verhouding juist omgekeerd, en uit het oogpunt der kunst kan men niet anders dan zich daarover verheugen. Het eigenlijke kerkhof is buitengewoon klein:—het bestaat uit vier grasperken, met enkele bloemen versierd en van afstand tot afstand met heesters beplant, met vier cypressen aan de hoeken en in het midden eene zuil, door eene rozenstruik omslingerd. De galerij of portiek daarentegen, die dit kerkhof omgeeft is kolossaal; en Jan van Pisa, die hier toonde een geniaal bouwmeester te zijn, heeft gewild dat die galerij waardig zou zijn de bewaarplaats te wezen van zoo uitnemende schatten: zij is eenvoudig en grootsch tegelijk. Het stond te vreezen dat de eindelooze herhaling van hetzelfde motief in de twee-en-zestig arkaden den indruk van eentonigheid zou maken. Om dit gevaar te ontgaan, heeft de pisaansche architect, met behoud van den rondboog als hoofdmotief—hetgeen met het oog op den dom, den campanile en de doopkapel onvermijdelijk was;—dien boog met den meest gewenschten uitslag aan den spitsboog als gehuwd. Elke arkade, door een rondboog afgesloten, heeft van boven eene zesbladerige roos, rustende op eene middenpijler, waardoor het overige van de arkade in twee groote venstermissen wordt verdeeld; deze vensters, die van boven evenzeer met eene roos zijn versierd, worden op hun beurt

door kleinere pijlers weder in tweeën verdeeld; zoodat elke arkade drie rozen, drie pijlers en vier vensteropeningen bevat: eene ordonnantie, even rijk als harmonisch, waardoor met behoud van de regelmatigheid tevens de noodige afwisseling verkregen wordt.

Van eigenlijke graven, van kruisen, in 't algemeen van eigenlijke gezegde grafteekenen, is nergens een spoor te ontdekken; in deze ideale nekropolis worden uitsluitend gedenkteekenen toegelaten.

Want, in spijt van zijn naam en zijne oorspronkelijke bestemming, is het Campo-Santo veel meer het pantheon van den roem en de glorie van Pisa, dan wel eene eigenlijke begraafplaats. De uitingen van vurig, hartverheffend geloof, de triomfen der vaderlandsliefde, de verheerlijking van groote mannen en groote feiten,—zij nemen hier de eerste plaats in en dringen de zuiver persoonlijke aandoeningen en gevoelens, den rouw der familie bij het verlies van een harer leden, op den achtergrond. Zelfs ontvangt ge hier niet den indruk van de ijdelheid van al het ondermaansche, van de nietigheid des levens. Niets treurigs of sombers, met uitzondering misschien van de schilderijen, op naam van Orcagna gesteld; niets dat aan dood en sterven doet denken; of liever, de dooden verschijnen hier voor ons in hetgeen zij reeds op aarde onsterfelijks hebben gewrocht, in den glans hunner groote daden, hunner geniale scheppingen. Maar ook, welk eene verzameling van gedenkteekenen: van het monument der gravinne Beatrix, moeder van de beroemde gravin Mathilde, tot dat van de zangeres Catalani; van de tombe van Keizer Hendrik VII, tot die van den schrijver Algarotti, opgevoed voor rekening van den zuinigen Frederik II van Pruisen, of de tombe van den geschiedschrijver Fabroni! En welk eene overstelpende, verbijsterende verzameling van meesterstukken, van de onvergelykelijke collectie van grieksche en romeinsche sarkophagen, en de marmeren vaas met den indischen Bacchus, dien Nicolo Pisano kopieerde, tot de beeldwerken van Giovanni Pisano en de freskoos van Benozzo Gozzoli.

Bladzijde 32



Palazzo del Orologio.

Bij de beschrijving van deze haast onoverzienbare schatten en rijkdommen volgen de reis- en handboeken doorgaans de topografische orde en noemen de voorwerpen op, zoo als ze zich achtervolgens aan den bezoeker voordoen. Men kan den schrijvers geen ongelijk geven: de toeristen voor wie hunne gidsen en handleidingen bestemd zijn, hebben bovenal haast; men moet hun dus de moeite besparen van telkens op hunne schreden terug te keeren. Maar onze lezers weten, dat het niet onze gewoonte is den kortsten weg te volgen, en dat wij er van houden vrij rond te zwerven. Wij willen dit ook nu doen. Trouwens het Campo-Santo van Pisa is niet een van die museums van den tweeden rang, die men, met het horloge in de hand, tusschen twee treinen of twee maaltijden kan afdoen. Is niet een belangrijk stuk italiaansche geschiedenis, in levende beelden, op deze eerwaardige muren geschreven; en voor zoo veel de kunst betreft, zijn deze architectonische vormen, deze beeldwerken, deze freskoos niet als het ware de bekroning, de hoogste uitdrukking van de oude toskaansche school? Voorwaar, de tijd dien wij op deze gewijde plek doorbrengen, zal niet verloren zijn!

Bladzijde 105



De sarkophaag van Phaedra en Hippolytus.

De verzameling antieke sarkophagen en bas-reliefs in het Campo-Santo behoort tot de twee of drie belangrijkste collectiën van dien aard in geheel Europa: zij bevat niet minder dan honderd-zeventig nummers en veraanschouwt ons de geschiedenis der beeldhouwkunst van haar schitterenden bloei in de tweede of derde eeuw vóór onze jaartelling tot haar volkomen verbastering in de vijfde of zesde eeuw. Deze sarkophagen zijn voor het meerendeel naar Pisa gebracht als zegeteekenen na de gelukkige krijgstochten, die in den loop der elfde, twaalfde en dertiende eeuw, door de toen zoo machtige republiek naar noordelijk Afrika, vermoedelijk ook naar Griekenland en Klein-Azië, werden ondernomen. Aanvankelijk dienden zij om den voorgevel van de kathedraal te versieren; in 1297, kort na de voltooiing van het Campo-Santo, werden zij in den buitenmuur van dat monument ingemetseld; later bracht men ze naar de binnengalerijen over, ten einde ze van een wissel ondergang te redden.

Het ligt buiten mijn bestek, eene beschrijving te geven van deze rijke verzameling, hoe belangwekkend zij ook moge zijn, zoowel uit het oogpunt der kunst als uit dat der archeologie. Maar ik mag onmogelijk zwijgen van de prachtige sarkophaag, vroeger bekend als de sarkophaag van de *Jacht van Meleager*, thans als die van *Phaedra en Hippolytus*. De grieksche beeldhouwkunst toont zich hier, aan den vooravond van het christelijke tijdperk, in haar volle ontwikkeling: aan de zuiverheid en den adel van het modelé paart zij eene onbepaalde vrijheid en natuurlijkheid van beweging, en stort in iedere figuur eene volheid van leven en bezieling, waarvan het geheim, gedurende langen tijd, met haar scheen verloren te zijn gegaan.

Deze sarkophaag van *Phaedra en Hippolytus* heeft zonderlinge lotgevallen beleefd. Na eerst het stoffelijk overschot van een of anderen wijsgeer of wel van eene of andere *hetaire* der oude wereld te hebben bewaard, ontving zij, in 1076, het gebeente van eene der machtigste en vroomste vorstinnen der middeleeuwen, van de gravin Beatrix. In de dertiende eeuw viel haar eene nog eervoller onderscheiding te beurt. Het aanschouwen van deze sarkophaag was voor Nicolo Pisano eene openbaring: zij opende hem de oogen om de heerlijkheid der antieke kunst te aanschouwen; en zoo levendig was de indruk door dit kunstwerk op het gemoed van den pisaanschen meester gemaakt, dat hij aan zijne Madonna van den preekstoel in de doopkapel de gelaatstreken gaf van de Phaedra der sarkophaag.

Onder de middeleeuwsche beeldwerken in het Campo-Santo ten toon gesteld, komt buiten kijf de eerste plaats toe aan den ouden preekstoel van den dom, in 1311 door Giovanni Pisano voltooid. Zwaar beschadigd bij den brand van 1596, moest dit kunstwerk worden weggeruimd; voor den nieuwen preekstoel behield men in de kathedraal twee leeuwen, die zuilen dragen, en eenige figuren van ondergeschikt belang; al het overige werd naar het Campo-Santo gebracht. De preekstoel van Giovanni Pisano komt in de hoofdlijnen overeen met dien, welken zijn vader Nicolo voor de doopkapel vervaardigd had. Bij beiden rust de marmeren stoel op zuilen, welke door leeuwen of allegorische figuren gedragen worden; bij beiden ook verbeelden de bas-reliefs tafreelen uit het leven van den Zaligmaker. Maar hoe verschillend is de inspiratie bij de twee kunstenaars.

Bladzijde 106

In het werk van Nicolo Pisano bewonderden wij de breedheid van behandeling, de distinctie, de harmonie, meer dan de levendigheid en innigheid van uitdrukking. Wel zijn sommige trekken uit het leven gegrepen, maar het geheel ademt nog de ernstige deftigheid, men zou haast zeggen, het plechtige, dat der romaansche kunst eigen is. De zorg voor den stijl wint het van het streven naar dramatisch effect. Giovanni was een leerling van zijn vader en arbeidde langen tijd met en onder hem. Het staat vast, dat hij een meer of minder belangrijk aandeel had aan de uitvoering van de bas-reliefs van den preekstoel te Siëna, van de *Kruisafneming* in den dom te Lucca, en van de fontein te Perugia, waarvan de architectonische kompositie werd ontworpen door zijn beroemden florentijnschen tijdgenoot Arnolfo del Cambio. Vooral in de beide laatste werken vindt men meer uitdrukking en minder distinctie, meer effect en minder harmonie dan in die van Nicolo Pisano. Bij den vader wordt de smart bedwongen en beheerscht, bij den zoon geeft zij zich onbelemmerd lucht; bij den vader verliezen de handelende personen nooit hunne zelfbeheersching, bij den zoon geven zij zich geheel aan hun gevoel, aan hunne aandoeningen over, zonder zich te bekommeren om die waardigheid en kalmte, beiden in vreugd en smart, waarvan Nicolo het geheim van de antieke kunstenaars schijnt te hebben afgezien. Bij den vader bekleedt de studie van de modellen der oudheid de eerste plaats boven de studie der natuur; bij den zoon zien wij juist het omgekeerde. Giovanni is vóór alles realist, zoowel in het weêrgeven der vormen, als in de uitdrukking der gewaarwordingen. Ik kan den indruk niet van mij weren, dat de studie van de noordsche, fransche of duitsche beeldhouwers van invloed is geweest op deze buitensporige ontplooiing van het realisme.

Het geniale in het werk van den zoon mag ons het gemis van alle harmonie, men zou bijna zeggen, het volkomen gebrek aan stijl, niet doen voorbijzien. De architect treedt ganschelijk achter den beeldhouwer terug; hij denkt er niet aan, aan het geheel dat harmonisch evenwicht te geven, zoo onmisbaar voor een kunstwerk, waarbij bouw- en beeldhouwkunst moeten samenwerken. Er is hoegenaamd geene evenredigheid tusschen de verschillende figuren: sommigen zijn reusachtig groot, anderen bijna mikroskopisch klein, zonder dat de kunstenaar aan een geleidelijken overgang denkt. In de afzonderlijke bas-reliefs, gemis van ordonnantie: de plans zijn ternauwernood aangegeven; in plaats van zich als eene fries geleidelijk te ontwikkelen, zooals de kompositiën van Nicolo Pisano doen, geven die van zijn zoon ons eene onzamenhangende mengeling van figuren te aanschouwen, eene opeenstapeling van noodeloze details, een volkomen gemis van nauwkeurigheid. De afzonderlijke figuren eindelijk kenmerken zich door de onvolkomenheid van het modelé en door overdrijving van expressie. De gestalten zijn misteekend, de standen en houdingen gezocht en gedwongen, de uitdrukking buitensporig.

Welnu! naast al deze gebreken, welke ons elk oogenblik zouden doen twifelen aan de bekwaamheid, of voor het minst aan de nauwgezetheid van Giovanni Pisano, vloeit toch het werk van dezen meester over van schoonheden van anderen aard, die de kritiek ontwapenen: van verwonderlijk schoone gebaren en bewegingen, van openbaringen des levens, uit het diepst des harten geweld.

Nemen wij tot voorbeeld zijn *Kindermoord* te Pistoja. Wij worden verplaatst te midden van de slachting; eene moeder

vlucht met haar kind in de armen; eene andere roept in wanhoop de genade in van den onvermurwbaren dwingeland; eene derde omsluiert zich het gelaat, om het moordtooneel niet langer aan te zien; nog eene andere tracht haar van schrik verstijfden zoon op te heffen; eene andere buigt zich over haar kind om van zijn half geopende lippen den laatsten ademtocht op te vangen. De kunstenaar geeft ons hier als het ware de moedersmart te aanschouwen in al hare vormen en openbaringen. Zijne voorstelling is de aangrijpende illustratie van het aandoenlijk woord van den evangelist: "Rachel beweende hare kinderen en wilde niet vertroost worden, omdat zij niet meer zijn."

Niet minder aangrijpend is de *Kruisiging*. Ter linkerzijde de Moedermaagd, die in onmacht valt; in hare nabijheid een snikkende discipel en eene der heilige vrouwen, die met wanhopend gebaar de handen ten hemel heft; rechts, de jongeren, die als door een panischen schrik bevangen, haastig wegluchten. Zoo doet dan eindelijk, na Laokoon en Niobé, opnieuw het dramatische, pathetische element zijne intrede in de beeldhouwkunst: toch is het niet de nog altijd ideale, geadelde smart van Laokoon of Niobé, maar veelmeer eene zeer alleedaagsche, zeer realistische smart, die jammert en huilt en zich in heftige gebaren uit. En tot welken prijs wordt deze triomf gekocht! Hoe duur betalen wij de aandoening, welke dit of dat werk van Giovanni Pisano in ons opwekt!

De standbeelden van Jan van Pisa zijn doorgaans beter en zorgvuldiger bewerkt dan zijne bas-reliefs, die hij, naar het schijnt, voor een goed deel aan zijne leerlingen en helpers overliet. In het Campo-Santo vinden wij van hem eene Madonna, die zich door zeer gelukkige proportiën en een monumentaal karakter onderscheidt, al kan zij de vergelijking niet doorstaan met de bewonderenswaardige beelden der gelijktijdige fransche beeldhouwers.

Het mausoleum van Keizer Hendrik VII van Luxemburg (1308–1313) voert ons terug naar de woedende twisten tusschen Welfen en Ghibellijnen, in de eerste jaren der veertiende eeuw. De Ghibellijnen—en aan hunne spits de onsterfelijke dichter der *Divina Commedia*, Dante,—hadden al hunne hoop gebouwd op den Keizer, die, naar zij zich vleiden, een einde zou maken aan de rampen, door de verbitterde partijschappen over Italië uitgestort. Aanvankelijk scheen het krachtdadig optreden van den opvolger der Caesars de hoog gespannen verwachtingen zijner aanhangers te rechtvaardigen. In 1311 te Milaan verschenen, zette Hendrik zich daar de ijzeren kroon op het hoofd en nam de meest energieke maatregelen om de welfische steden aan zijn gezag te onderwerpen. Over Genua begaf hij zich naar Pisa, waar hij met de grootste geestdrift ontvangen werd door de bevolking, die hem behalve eene gift van zestigduizend gouden florijnen, eene prachtige tent aanbood, uit kostbare stoffen geweven en met goud en edelgesteenten versierd. Gedurende zijn verblijf te Pisa, sprak hij den Rijksban uit over de steden Florence en Lucca, de eeuwige vijandinnen van Pisa. Na te Rome als Keizer te zijn gekroond en met voordeel gestreden te hebben tegen Koning Robert van Napels en zijne bondgenooten, vestigde hij andermaal te Pisa zijn hoofdkwartier. Hij hield zich daar bezig met het bijeenbrengen van een talrijk leger, om daarmede het koninkrijk Napels te veroveren, toen hij, op een zijner expedities, in 1313, bijna plotseling, te Buonconvento, nabij Siëna, overleed. Overeenkomstig zijn laatsten wil, werd zijn lijk naar de stad Pisa gebracht, welke hij zoozeer beminde, en in 1315 ter aarde besteld in het mausoleum, dat de Pisaners voor hem in de kathedraal hadden opgericht. Na herhaaldelijk te zijn verplaatst, werd dit monument in 1330 naar het Campo-Santo overgebracht, waar het sedert verbleef.

Bladzijde 107

Het mausoleum (zie bladz. 17) is het werk van een bekwaam beeldhouwer uit de school van Siëna, Pino di Camaino, gestorven in 1339. De Keizer is liggende afgebeeld, gekleed met de keizerlijke dalmatiek en met de armen op de borst gevouwen. De trekken zijn scherp geteekend; het gelaat is baardeloos, mager en hoekig, met vooruitstekend voorhoofd. Op de voorzijde van de sarkophaag, waarop de monarch rust, zijn, onder bogen, in hoog-relief, de beelden van de twaalf apostelen uitgehouwen; deze figuren zijn beneden het middelmatige, zonder karakter en zonder uitdrukking.—Het architektonisch gedeelte van het mausoleum verdient bijzonder de aandacht, vooral omdat daaruit blijkt, hoezeer Pino di Camaino zich, op het voetspoor van Nicolo Pisano, naar oud-romeinsche modellen inspireerde.

Eene zerk met het opschrift *S. Stefani de Cionis aurificis et h. suorum* (van heer Stefano, zoon van Cione, goudsmid, en van zijne erven), en met een wapenschild waarop een leeuw of een wild zwijn is afgebeeld, roept de herinnering voor onzen geest aan die uitmuntende goudsmiden van de dertiende en de veertiende eeuw, in wier werkplaatsen zoovele groote kunstenaars hunne eerste vorming ontvingen.

Nevens deze kunstwerken mogen wij ook de historische herinneringen niet over het hoofd zien. Een van de aandoenlijkste relieken, die in het Campo-Santo bewaard worden, zijn zeker wel de beroemde kettingen, waarmede de oude haven van Pisa kon worden afgesloten. In 1362 door de Genuezen weggenomen, werden zij vijftien jaren later door de overwinnaars ten geschenke gegeven aan de Florentijnen, de onverzoenlijke vijanden der Pisanen. Eeuwen lang prijkten deze zegeteekenen in de doopkapel te Florence, tot zij in 1848, in eene opwelling van edelmoedigheid, aan het thans volkomen onschadelijke Pisa, de vroegere mededingster der toskaansche hoofdstad, werden teruggegeven. In 1860 gaf Genua op haar beurt het nog ontbrekende stuk dezer kettingen, dat nog in haar bezit gebleven was, insgelijks terug, vijf eeuwen nadat ze waren weggevoerd.

De school van Pisa, die in de eerste helft der middeleeuwen met zoo rijke belofte optrad en zoo schitterenden glans verspreidde, beantwoordde niet aan de opgewekte verwachting, maar zonk weldra in machteloze vergetelheid weg. De grootsche poging, door Nicolo, Giovanni en Andrea Pisano—den beeldhouwer van de deur der doopkapel te Florence—in de dertiende en veertiende eeuw beproefd, scheen de krachten der school te hebben uitgeput. In de vijftiende eeuw is zij niet meer bij machte, zich aan te sluiten aan het roemrijk streven der Florentijnen; hoogstens vindt men nog nu en dan eenige tombe of eenig bas-relief, dat den stempel draagt der Renaissance, en dan nog zijn deze werken van ondergeschikte beteekenis afkomstig van kunstenaars uit de omstreken van Florence of Carrara.

Het marmeren borstbeeld van de beroemde Isotta, de maîtresse en daarna de echtgenoot van Sigismond Malatesta, den tiran van Rimini, behoort mede tot deze categorie van kunstwerken: deze buste is allerminst geschikt om ons een

hoog denkbeeld te geven, hetzij van de schoonheid van Isotta, hetzij van het talent des kunstenaars. Naar mijne meening, heeft men zeer ten onrechte dit borstbeeld voor het werk van Mino da Fiesole aangezien; de bustes van dezen florentijnschen meester zien er heel anders uit.

De eigenlijke Renaissance is in het Campo-Santo ter nauwernood vertegenwoordigd. De reisgidsen maken grooten ophef van een marmeren schild, zwak en week van bewerking, in welks midden een borstbeeld is gebeiteld, waarin zij het portret van Michel-Angelo meenen te herkennen. Buiten kijf hebben de gelaatstreken eenige overeenkomst met die van den grooten florentijnschen beeldhouwer, maar die overeenkomst is louter toevallig en men kan daaraan hoegenaamd geen gewicht hechten.

Wij zullen niet stilstaan bij de monumenten van later tijd, ook al zijn daaronder van beroemde meesters, omdat men in vele andere steden soortgelijke of nog betere werken van dezelfde kunstenaars vinden kan. Maar wel kost het moeite, zich te onthouden van de ontcijfering dier tallooze grafschriften, welke de herinnering bewaren aan meer of minder beroemde mannen en vrouwen uit schier alle deelen der wereld, wier stoffelijk overschot hier ter ruste is gelegd. Hoevele dooden, wier geschiedenis men zoo gaarne kennen zou: edele burgers van het stille Pisa, doorluchtige vreemdelingen, die eene schuilplaats zijn komen zoeken aan de oevers van den Arno. Welk eene machtige beking hebben zij, die half uitgewischte wapenschilden, die welhaast onleesbaar geworden grafschriften, die elk een menschenleven verbergen. Wie zal het geheim van al deze dooden ontsluiëren; wie geeft ons eene levensbeschrijving van alle bewoners van het Campo-Santo? Het ontbreekt te Pisa niet aan ledigen tijd; is er niemand onder hare burgers, die zich aan deze schoone en vrome taak wijden wil?

Bladzijde 108

IV

Het is gewoonte, de freskoos waarmede het Campo-Santo te Pisa is versierd, en meer bepaaldelijk de beroemde *Triomf van den Dood* en het *Laatste Oordeel* te beschouwen als het werk van Orcagna. Toch is het volstrekt niet bewezen, dat deze muurschilderingen inderdaad van dien meester zijn. Maar al zijn ze niet van hem zelve, zeer stellig zijn ze in zijn geest en zijne manier ontworpen en mogen ze hem in alle opzichten waardig worden genoemd.

Het Campo-Santo was bij uitnemendheid geschikt om de historieschilders als uit te lokken. In geheel Italië is geen tweede gebouw te vinden, dat beter beantwoordt aan de eischen der monumentale kunst: aan de ééne zijde uitgestrekte muurvlakken, aan de andere groote open bogen, waardoor het licht met stroomen binnendringt, en tusschen de galerijen het stille stemmige grasveld. Reeds vroeg, reeds tegen het einde der dertiende eeuw, begonnen de Pisanen zich bezig te houden met de decoratie van deze groote muren; deze reuzenarbeid werd, met herhaalde onderbreking, voortgezet tot het einde van de vijftiende eeuw. Toen Benozzo Gozzoli de laatste hand legde aan de freskoos van het Campo-Santo, waren er omstreeks twee eeuwen verlopen sedert het eerste schilderwerk in het grootsche monument was aangebracht.

Behalve Orcagna, heeft men ook langen tijd de namen van Giotto en Buffalmacco met de freskoos van het Campo-Santo verbonden. Ten onrechte. De *Geschiedenis van Job* vooral, die men bepaaldelijk voor het werk van Giotto hield, wordt thans algemeen toegeschreven aan een zekeren Francesco da Volterra, die deze fresco eerst omstreeks 1370 vervaardigde.

Wijden wij in de eerste plaats onze aandacht aan de muurschilderingen, die terecht of ten onrechte den naam van Orcagna dragen.

De beroemdste daarvan is wel de *Triomf van den Dood*. Deze kolossale kompositie, waarin de kunstenaar, naar het oppervlakkig schijnt, de allereerste grondregelen van eenheid van plaats en handeling met voeten getreden heeft, splitst zich in vijf tafereelen, die op het eerste gezicht geheel op zich zelve staan, hoewel ze allen binnen dezelfde omlijsting zijn besloten. Links, op den voorgrond, ziet men de klassieke illustratie van de in de middeleeuwen zoo populaire sproke *Van de drie dooden en de drie levenden*.—Een schitterende ruitersstoet—edellieden en edelvrouwen, rijk uitgedost, met valken op de hand en vergezeld van bedienden te voet en van jachthonden—keert van de jacht terug. Eensklaps wordt de aandacht van het gezelschap getrokken door een afschuwelijk schouwspel: vlak voor de paarden staan drie open doodkisten: in de eerste ligt een nog in zijne kleederen gewikkeld lijk; in de tweede, een lijk dat reeds in gevorderden staat van ontbinding verkeert; in de derde, een geraamte.—Door een zonderling toeval is het goud van de kroon, die op het hoofd van een dezer lijken was geplaatst, verdwenen; men onderscheidt nog slechts nauwelijks den omtrek, als het ware de schaduw, de schim der kroon. Tusschen en over deze afzichtelijke overblijfselen kruipen en schuifelen slangen, waarvan sommigen den kop dreigend tegen de bezoekers opheffen, terwijl anderen de vlucht nemen.

Bij de ruiters zelve strijden nieuwsgierigheid en walging om den voorrang: over den hals hunner paarden gebogen, aanschouwen zij deze zoo welsprekende getuigen van de ijdelheid van al het ondermaansche, en geven daarbij lucht aan de meest verschillende aandoeningen. De een houdt zich den neus dicht, een gebaar dat tegenwoordig misschien als triviaal zou worden veroordeeld, maar waartegen de naturalisten van de veertiende eeuw—te beginnen met Giotto in zijne *Opwekking van Lazarus*—niet opzagen. Een ander, met de wang op de hand rustende, schijnt in droeve overpeinzing verzonken; een derde keert zich naar zijne vrienden en wijst hun met de hand de doodkisten, hun tevens zijne opmerkingen mededeelende. De redeloze dieren deelen de gewaarwordingen van hunne meesters; een der paarden, met gerekten hals en gebogen kop, snuift hinnekend de lijkklucht op; een ander wendt zich, angstig en verschrikt, om; een derde steigert; de honden leggen door niet minder levendige gebaren en bewegingen, hun onrust of hunne nieuwsgierigheid aan den dag.

Aan de andere zijde der doodkisten, aan den voet van een steil rotspad, staat een hermiet, die met een lange rol in de hand, de bezoekers tot boete en bekeering maant. Deze kluisenaar vormt als het ware den overgang tusschen den ruitersstoet en andere hermieten, die hunne woning hebben gevestigd op den berg op den achtergrond, waar zij zich, ver van het rumoer en de ijdele beslommeringen der wereld, met hun vreedzamen eenvoudigen arbeid bezighouden: de een melkt eene geit of eene hinde; een ander leest; een derde, op krukken leunende, luistert toe. Wij hebben hier weër een van die ongelukkige rotslandschappen, zonder diepte, verschiet of horizon, zooals men die bij de eerste nog ongeoeffende landschapschilders vindt.



Kettingen van de oude haven van Pisa in het Campo-Santo.

Rechts, mede op den voorgrond, verdringt zich een groep rampzaligen, die te vergeefs den Dood om verlossing smeeken. In deze groep heeft de kunstenaar ons het menschelijk lijden in zijne afzichtelijkste vormen te aanschouwen gegeven: het is eene terugstootende verzameling van verminkten die over den grond kruipen, van verlamden en kreupelen, van blinden, van lieden zonder handen of armen, met geschonden of verwrongen ledematen.... Dergelijke voorstellingen hebben niets meer met de kunst gemeen; zelfs uit het oogpunt van stichting en vermaning is hare waarde voor het minst twijfelachtig.

Bladzijde 110

Roepen deze ongelukkigen vergeefs den Dood in, anderen, door wie zijne komst niet verlangd werd, zijn als zijne slachtoffers gevallen. Voor de groep der rampzaligen is de grond bezaaid met lijken; mannen en vrouwen, voor het meerendeel rijk gekleed, liggen in bonte wanorde door elkander uitgestrekt; hunne zielen, in de gedaante van naakte kindertjes, ontsnappen aan hun mond;—zooals men weet, is deze symbolische voorstelling bij sommige scholen in zwang gebleven tot in het begin der zestiende eeuw. De demonische monsters, die boven deze ongelukkige zielen zweven en haar trachten te grijpen om ze ter helle te voeren, zijn meer leelijk dan wel verschrikkelijk; hunne lichamen bestaan ook hier uit de samenvoeging van ledematen van verschillende dieren: vleermuisvlerken, gieren- of leeuwenklauwen en dergelijken.

Naast deze demonen, naast deze tooneelen van schrik en jammer, heeft de kunstenaar een geheel ander tafreel geplaatst, eene bekoorlijke idylle vol zoete poëzie. Onder den lommer van bloeiende oranjeboomen zit een gezelschap bijeen van aanzienlijke heeren en jonge vrouwen; eenigen spelen op muziekinstrumenten, anderen praten of wandelen. Twee hunner houden een valk op de hand, als in de kapel der Spanjaarden te Florence, dat heiligdom van de schilderkunst der veertiende eeuw; een der dames heeft een windhond op den schoot. Boven hunne hoofden zweven twee amors (of doodsgeniussen?) even als op de *Galathea* van Rafaël.—Deze idylle, naast de *Triomf van den Dood*, herinnert onwillekeurig aan de inleiding van den *Decamerone* van Boccaccio. Men meent de jonge edellieden en edelvrouwen voor zich te zien, die, op de heerlijke heuvelen van Fiesole, in veiligheid aan hun vernuft den teugel vieren en elkander vermaken met de vrolijkste vertellingen, terwijl de stad aan hunne voeten door de vreeselijke plaag, de pest van 1348, wordt geteisterd. Het contrast is even aangrijpend.—De Dood zelf, die boven de groepen zweeft, is hier voorgesteld onder de gedaante eener krachtige, bejaarde vrouw met loshangende haren en vleermuisvleugelen, die met beide handen een geweldige zeis opheft.

Ondanks de gegronde aanmerkingen, die men op de techniek en de uitvoering maken kan, blijft de *Triomf van den Dood* een van die buitengewone, veelomvattende scheppingen, welke de kritiek ontwapenen en waarop de gewone regelen der traditioneele schoolsche aesthetiek niet van toepassing kunnen zijn. Ongetwijfeld is de kunstenaar de taal, waarin hij tot ons spreekt, nog maar onvolkomen meester, maar desniettemin weet hij zijne gedachte op zoo treffende, aangrijpende wijze uit te drukken, en is hetgeen hij zegt van zoo overwegend gewicht, dat zijn werk een

onuitwischbaren indruk maakt en onweerstaanbaar boeit en aantrekt.

Een tegenhanger, of misschien juister eene aanvulling van het zoeven beschreven tafreel, is de *Hel*, die aan Nardo, den broeder van Orcagna, wordt toegeschreven. De voorstelling herinnert sterk aan Dante, hoewel de schilder zich hier tegenover den dichter meer vrijheid heeft veroorloofd dan de kunstenaar, aan wiens penseel wij de *Hel* in de kerk van Santa-Maria Novella te Florence te danken hebben. Ook hier is de hel voorgesteld als de doorsnede van een berg, waarin evenwijdig loopende rotslagen de verschillende soorten van zondaars van elkander scheiden; in het midden bevindt zich Satan, wiens kolossale gestalte de gansche hoogte van den berg inneemt. De folteringen der verdoemden zijn met de grootste nauwkeurigheid voorgesteld; de veelvuldigheid der martelingen is inderdaad verbazend; wij zullen ons evenwel niet ophouden met eene beschrijving dezer afgrijselijkheden, waarvan men zich zonder moeite een denkbeeld maken kan.

Het Laatste Oordeel maakt met de *Hel* eigenlijk een geheel uit. Dit tafreel doet in dramatische kracht niet voor de *Triomf van den Dood* onder, en wint het door innerlijke eenheid van compositie. In de hoogte, naast elkander, tronen, omgeven door langwerpige aureolen, Christus als rechter en de Madonna; nevens hen zitten de twaalf apostelen, boven wier hoofden engelen met de werktuigen der Passie zweven. Aan de voeten van Christus en de Madonna staat, op eene wolk, de aartsengel, die in de beide uitgestrekte handen de uitspraken van den rechter houdt: de veroordeeling en de vrijpraak. Twee engelen nevens hem blazen op de bazuinen des gericht, die de dooden oproepen uit de graven; andere engelen spoeden zich naar beneden om het vonnis uit te voeren. Daar staan, ter rechter- en ter linkerzijde, twee talrijke groepen: die der uitverkorenen en die der verdoemden, welke laatsten in den wijd geopenden vlammenden muil der hel worden gedreven. Nog nimmer na Giotto had de schilderkunst op zoo echt dramatische aangrijpende wijze de aandoeningen van blijdschap, verrukking, zaligheid aan de eene, van schrik, wanhoop, wroeging aan de andere, weten uit te drukken. Welk eene ontroerende beteekenis ligt er in het gebaar van dien engel, aan de voeten van den aartsengel neergeknield, die door medelijden, schrik en ontroering aangegrepen, maar tevens beseffende wie hier vonnist, met eerbied de hand op den mond legt.—Hoe teeder en vol erbarmen is het beeld der Lieve-Vrouwe, der Genaderijke, die zoo gaarne allen redden zou.—Hoe ontzaglijk en indrukwekkend is de figuur van den Christus, die de doorboorde rechterhand opheft en met de linker op de wonde in de zijde wijst: dat beroemde gebaar, dat Michel Angelo voor den geest mag hebben gezwefd, toen hij zijn Christus van het *Laatste Oordeel* in de Sixtijn'sche kapel schiep.

Bladzijde 111

De thans volgende tafreelen, de *Geschiedenis van Job* en de *Geschiedenis van Sint-Renier*, zijn van de hand van Antonio Veneziano (1386–1387), Francesco da Volterra (sedert 1370) en Andrea da Firenze (1377).

De achterwand is bedekt met freskoos, voorstellende de *Hemelvaart*, de *Opstanding*, de *Kruisiging*. Deze freskoos, die bovendien door twee grafmonumenten gebroken worden, zijn beneden het middelmatige; de teekening is slecht en de vervaardigers hadden blijkbaar geen besef van de eischen der decoratieve kunst.

Het was in het jaar 1469, dat de Pisaners aan Benozzo Gozzoli de voltooiing opdroegen der muurschilderingen van dit monumentale kerkhof, waar gedurende honderdvijftig jaren de beroemdste beeldhouwers en schilders van Italië, de meesters der scholen van Pisa, Florence en Siëna, proeven van hun talent hadden achtergelaten.

Aan Benozzo werd de wand tegenover den ingang aangewezen. Men mag gerust zeggen, dat geen enkel kunstenaar van de Renaissance eene opdracht ontving, die hem zoo gunstige gelegenheid gaf tot ontplooiing van zijn talent: een ongebroken muurvlak, eene uitmuntende belichting en overvloedige ruimte voor den beschouwer. Zelfs Rafaël in het Vatikaan was minder goed bedeed: hij moest rekening houden met invallend licht en schaduw, met deuren en vensters en andere hinderpalen van dien aard.—Daarbij moest Benozzo verhalen illustreeren, die boven alle andere geschikt waren om zijne geestdrift en deelneming te wekken: die naïeve pittoreske verhalen van het Oude Testament, waarin de epos en de idylle elkander afwisselen, en die voor een schilder van zijn aanleg eene onuitputtelijke bron zijn. Hij behoefde niet te leeren, te vermanen of te stichten: hij had slechts te vertellen en te boeien.

De composities van Benozzo Gozzoli zijn niet minder dan een-en-twintig in getal. Ongelukkig zijn vele daarvan bijna geheel te gronde gegaan, en moet men die leeren kennen uit oude gravuren, met name uit de reusachtige platen, in 1811 door Lasinio uitgegeven. Tijdens mijn bezoek in 1882, was men bezig ze allen met koud water af te wasschen, om ze zodoende van stof te reinigen, zonder de schilderij te beschadigen. Deze bewerking, waardoor de kleuren weer worden opgefrischt, verdient de voorkeur boven elke restauratie.

Daar verscheidene vakken drie of vier afzonderlijke tafereelen bevatten, moet ik mij tot eene opsomming van de voornaamste onderwerpen bepalen: *Noachs Dronkenschap*;—*De Toren van Babel*.—*De aanbidding der Wijzen*, en daaronder *Maria Boodschap*.—*Abraham en Loth in Egypte*.—*Abrahams Overwinning*.—*Abraham en Hagar*.—*Verwoesting van Sodom*.—*Abrahams Offerande*.—*Eliezer en Rebecca*.—*Geboorte van Ezau en Jacob*.—*De geschiedenis van Jacob*.—*De geschiedenis van Joseph*.—*De geschiedenis van Mozes*.—*De Inneming van Jericho*.—*David en Goliath*.—*De Koningin van Scheba bij Salomo*.—Men ziet, het is eene geheele wereld, die wij hier voor ons hebben.

Onuitputtelijk in waarheid is de rijkdom van fantasie, vernuft, frissche opgewektheid, door Benozzo ten toon gespreid bij het scheppen van dezen cyclus van tafereelen, zoo omvangrijk als geen ander kunstenaar der vijftiende eeuw heeft voortgebracht. In de eerste plaats behandelt hij de traditie met de grootst mogelijke vrijheid: in plaats van zich te bepalen tot de traditioneele voorstellingen, put hij met volle handen uit den rijken schat van het Oude Testament: krijgshaftige daden, romantische avonturen, de bekoorlijkheden van het herdersleven boeien hem in gelijke mate. De hoogere beteekenis, de mystieke profetische zin van de tooneelen uit het leven der aartsvaders laat hem onverschillig; wat hem aantrekt is de bloot menselijke zijde, het pikante, oorspronkelijke, naïeve; de treffende episoden, de levende natuur. De italiaansche schilderkunst van de vijftiende eeuw heeft geen schitterender, rijker, belangwekkender

schepping geleverd dan deze kolossale fresco, die nergens eenig spoor van inspanning verradt, maar overall even frisch, even bezielend en boeiend is.

Het ligt natuurlijk niet in mijn plan, al deze fresco's van het Campo-Santo in bijzonderheden te gaan beschrijven: zij zijn eene wereld op zich zelve. Als geheel genomen, kan men ze in twee groote groepen verdeelen: zij die eene architectonische omlijsting hebben, en zij waarvan een landschap den achtergrond vormt; de eersten worden als het ware gedragen door de groote lijnen der gebouwen en munten in den regel uit door schoone ordonnantie; de anderen zijn meer verbrokken, met talrijke episoden, maar missen eenheid van voorstelling. Wat ordonnantie aangaat, moet ik opmerken dat ook door Benozzo de wet der eenheid van handeling voortdurend geschonden wordt, waarvan wanorde en verwarring het onvermijdelijk gevolg zijn. Op hetzelfde tafereel zien wij bijvoorbeeld David den steen naar Goliath slingerende, David het hoofd van Goliath af houwende, en David het hoofd van den reus aan Saul brengende. En die drie verschillende tooneelen zijn niet alleen niet van elkander gescheiden, maar zij zijn ook niet boven elkander geplaatst: zij zijn zoodanig door elkander gewikkeld, dat het eene niet naast, maar achter het andere is geplaatst.

Bepalen wij ons eerst bij *Noachs Dronkenschap*. Het is de levendige, vroolijke voorstelling van een wijnoogst in de bloeiende omstreken van Florence. Mannen en vrouwen plukken druiven en dragen ze in volle manden naar de perskuip, waar een man met bloote beenen de vruchten treedt. Voorts verschillende groepen: een hond, die tegen twee kleine op den grond zittende kinderen blaft; Noach met twee kinderen, waarvan hij het eene de hand op het hoofdje legt, terwijl het andere, bang voor den hond, zich tegen hem aandrukt. In het midden der schilderij zien wij wederom Noach, die een met wijn gevulden kelk in beide handen houdt; naast hem gaat eene vrouw met een schenkan.— Eindelijk, links, ligt de patriarch, schier geheel ontkleed, door den wijn bevangen, op den grond uitgestrekt; Cham bespot hem, terwijl een der andere zonen zich gereed maakt een kleed over den bewusteloze uit te spreiden. Eene der omstaande vrouwen bedekt zich het gelaat met de hand, maar zoo, dat zij tusschen de vingers heen kan gluren: eene ondeugendheid die aan Boccaccio herinnert.

Bladzijde 112



Fragment van de *Triomf van den Dood*. (Blz. 108).

In den *Torenbouw van Babel* zien wij aan de eene zijde, op den achtergrond, een rijk, heuvelachtig landschap met rivieren, boomen, villa's, geheel het karakter dragende van de omstreken van Florence; aan de andere, de schitterende stad *Babylonia*, met haar torens, koepels en paleizen, met haar fantastische architectuur: eene verschijning uit de Duizend-en-een-Nacht.—In het midden, eene menigte werklieden, opperlieden, metselaars, steenhouwers, kalk bereidende en aandragede, steenblokken ophijschende en plaatsende. Allen zijn druk in de weer, om het groote werk te helpen voltooien. En welk een overvloed van schilderachtige motieven; welke natuurlijke, bevallige standen en houdingen; welk eene juistheid van teekening en rijkdom van vinding! Aan de beide uiteinden, rechts en links van de werklieden, vertoont zich eene andere, deftiger groep: ernstige grijsaards, edele, smaakvol gekleede jongelingen en knapen, deels naar de werklieden ziende, deels met elkander pratende. In het midden staat, ook door zijne rijzige gestalte kenbaar, de koning, op wiens bevel de groote toren wordt gebouwd; hij geeft den werklieden bevelen; maar boven hem vertoont zich, in een nimbus, door engelen gedragen en omstuwd, het beeld van God den Vader, die nederkomt om te aanschouwen wat de menschen hebben gewrocht, en zoo straks hun werk verstoren zal: van welk naderend gericht echter niemand in de talrijke schare blijkbaar eenig vermoeden heeft.

Waarin ligt nu eigenlijk het geheim der betoovering, die deze kunstenaar op ons uitoefent? Ik behoef wel niet te zeggen, dat van lokale kleur of historische waarheid—voor zoover daaraan bij deze voorstellingen gedacht kan worden,—in de verste verte geen sprake is. Niet alleen dat het landschap en de gebouwen een zuiver toskaansch karakter dragen, zelfs nog waar ze, zooals bij den *Torenbouw*, louter fantastisch zijn; maar ook de personen zijn, voor verreweg het meerendeel, in de kleederdracht van Florence in de vijftiende eeuw. Maar daarin ligt juist het aantrekkelijke: de traditie is maar een vorm, iets uitwendigs en bijkomends: in het wezen der zaak heeft Benozzo ons het beeld geteekend van zijn eigen tijd en omgeving. Het zijn tooneelen, gegrepen uit het toskaansche leven in de tweede helft der vijftiende eeuw, weergegeven met al de fantasie, al het vernuft, al den gloed en de *verve* van een uitnemend kunstenaar, wiens dichterlijk genie hem eene eerste plaats verzekert onder de groote meesters der Renaissance, al heeft hij in eigenlijken

Bladzijde 113

zin geene school gesticht.—Hij stierf te Pisa, in 1498, en rust in de gewijde aarde van dat Campo-Santo, dat aan hem zijn schoonsten tooi te danken heeft.



Fragment uit de *Torenbouw van Babel*.

V

Van Pisa sprekende, gaat het niet aan te zwijgen van een der beroemdste monumenten van deze stad: ik bedoel den Campanile of wijd vermaarden scheeven toren. Met den bouw van dien toren werd een begin gemaakt in 1174; het werk was eerst in 1233 voltooid. Men noemt twee bouwmeesters: den een een Italiaan, Bonannus, den ander een vreemdeling, Wilhelm van Innsbrück; sommigen voegen daar nog aan toe Johannes Ennipontano, mede een Duitscher, en Thomas van Pisa.

In Frankrijk, Duitschland en België hebben de architecten het zich bijna altijd tot regel gesteld om den toren met de kerk te verbinden, en door de vereeniging van die beiden een schoon en schilderachtig geheel te scheppen. Hoe uitnemend zij daarin geslaagd zijn, bewijzen een aantal onzer kathedralen. In Italië daarentegen—misschien door de nawerking van antieke ideeën en traditiën—scheidt men zeer dikwijls den toren, den campanile, van de kerk, en behandelt beiden als zelfstandige gebouwen. Dit is het geval te Pisa, te Ravenna, te Florence en op een aantal andere plaatsen.

Hoe vele toeristen hebben, bij het aanschouwen van den campanile van Pisa, een gevoel van teleurstelling ondervonden! Zoo tallooze malen hadden zij dat monument afgebeeld gezien: in plaat, in albast, in kurk, in karton, zelfs in chocolade, dat het gezicht van de werkelijkheid hen doorgaans tegenvalt. In den vollen zin des woords teert Pisa sedert eeuwen op dit architectonisch kunststukje, waaraan echter het toeval meer deel heeft dan de wetenschap. Ik haast mij er bij te voegen, dat het origineel zoo eenvoudig, zoo eerwaardig, zoo indrukwekkend is, dat aanstonds alle herinnering aan die kinderachtige namaaksels wordt uitgewischt.

Ik zal hier niet de bijzonderheden herhalen, die men in alle handboeken en reisgidsen lezen kan; ik wil liever trachten den indruk te beschrijven, dien dit monument, eene onvergankelijke uittarting van de eerste grondregelen der statika, op ons maakt. Bladzijde 114

De acht rijen arkaden boven elkander volgen op elkaâr met strenge geometrische regelmatigheid. De zuilen zijn, althans in het onderste gedeelte, niet uit één stuk, maar uit twee, soms uit drie of vier fragmenten samengesteld. Mits de verschillende blokken gelijk zijn, bestaat daartegen geen bezwaar; anders wordt het wanneer men op een monolith, die vijf-zesden van de hoogte der zuil inneemt, een niet daarbij passend stuk heeft geplakt. Ook op de wijze der verbinding van de kapiteelen met de architraaf kan met grond aanmerking worden gemaakt. De versiering is uiterst sober: slechts enkele bas-reliefs verdienen een oogenblik de aandacht.

De helling bedraagt ongeveer vier meter en valt zeer sterk in het oog, zelfs al let men alleen op de benedenverdieping. De half met water gevulde gracht, die den voet des torens omringt, is aan den kant waar de campanile overhangt omstreeks een el dieper dan aan de andere zijde.

Men heeft lang en breed geredekaveld en getwist over de oorzaak van deze zonderlinge afwijking van de loodlijn: is dat met opzet gedaan of heeft men hier alleen met het toeval te doen? Men is tegenwoordig vrij algemeen van meening, dat de basis van den toren gedurende den bouw gelijkmatig is verzakt, en dat de architecten op dit hellend vlak hebben voortgebouwd. Reeds ter hoogte van elf meters boven den grond bemerkt men, dat eene helling van ettelijke duimen den toren naar de zuidzijde moest doen overhangen. Het eerste gewelf was toen gesloten, en het verdient wel opmerking, dat men zoo weinig bedacht is geweest op verdere verzakking van het gebouw, dat een spuijer, waardoor het water van deze eerste verdieping moest worden afgevoerd, is aangebracht op het punt hetwelk nu het hoogst is gelegen.

Een fraai klokkenspel, uit zeven klokken bestaande, hangt in dezen zonderlingen toren. De oudste dezer klokken, de *Giustizia*, met het jaartal 1262 en den naam van den gieter Locterinus van Pisa, is afkomstig uit den *Torre del Giudice*; deze klok werd vroeger geluid, wanneer misdadigers ter terechtstelling werden gevoerd.

Het uitzicht van het plat van den toren is beroemd. Aan de eene zijde, naar den kant van Lucca, ziet men de Apennijnen; aan de andere de grenzenlooze, blauwe oppervlakte der zee, waaruit, ter rechterhand, als een alleenstaande berg, het eilandje Gorgona oprijst; wendt men zich links, dan bespeurt men achtervolgens Capraja en, bij zeer helder weer, aan den horizon Korsika; eindelijk het eiland Elba, waarvan slechts een punt van achter den Monte-Nero, ten zuiden van Livorno, komt uitkijken. De bodem van geheel de omringende vlakte is zoo effen, dat men in deze kom nog de oude bedding van een inham der zee herkent. Langs het strand teekenen zich de donkere bosschen der hoeve van San-Rossore af.

Een te weinig bekend gebouw, en dat toch wel de aandacht verdient, is de *Opera del Duomo*: wij zouden zeggen, de directiekeet van den dom. Het huis is op zich zelf zeer eenvoudig, zoo als aan een dergelijk gebouw past:—het bestaat uit eene beneden- en eene vrij lage bovenverdieping, heeft eene langwerpige gedaante en vensters in den stijl der dertiende eeuw. De grootsche monumenten in de onmiddellijke nabijheid stellen het nog meer in de schaduw. Maar bij het binnentreden wordt onze aandacht dadelijk getrokken door eene monumentale inscriptie, vergezeld van het wapen van Frankrijk, het beeld van de Madonna en van een persoon in knielende houding; wij leeren uit dit opschrift, in statig latijn, dat op den vijftienden November 1495 de Koning van Frankrijk onverwacht in dit huis verscheen om er den avondmaaltijd te gebruiken.—Gedurende zijn verblijf te Pisa woonde Karel VIII in het paleis der Medici, op het Lungarno.—Een koninklijke gast meer of minder beteekent op zich zelf niet zoo heel veel, waar het een historische plek geldt als het Domplein te Pisa; maar de verschijning van Karel VIII was voor de geschiedenis dezer stad van zeer bijzonder gewicht: zij gaf het sein tot den opstand tegen de gehate florentijnsche overheersching. De inscriptie, die de herinnering aan het koninklijk souper bewaart, noemt Karel VIII den grondlegger der pisaansche vrijheden en vergelijkt zijne edelmoedigheid met die van Alexander de Grootte.

Bezien wij nu even de *Opera del Duomo*, afgescheiden van die historische herinnering. De aanblik van de benedenverdieping is niet uitlokkend; er heerscht een volkomen en toch volstrekt niet schilderachtige wanorde; de kleedkamer der kanunniken grenst aan de *Scuola di musica* en aan het *Magazzino della cera* (kaarsenmagazijn); een en ander bedorven door restauraties, die getuigenis afleggen van een bij uitnemendheid slechten smaak. Maar wij willen hierbij niet stilstaan. Grassi, de schrijver der *Descrizione storica ed. artistica di Pisa*, in 1836-37 uitgegeven, spreekt met veel ophef van de schilderijen in het gebouw: het gewelf van de benedenverdieping, beschilderd door G. Stefano Maruscelli; het portret van een heilige, door Salvator Rosa; eene Madonna, van Perino del Vaga; een Sint-Nicolaas van Bari, door Curradi; twee Apostelen, van Sogliano; een Sint-Antonius van Padua en een Sint-Philippus Neri, van Piero da Cortona; en wat al niet meer! Bij al deze min of meer banale, in meerdere of mindere mate gerestaureerde schilderijen zullen wij ons niet ophouden, evenmin als bij de Madonna's en de Christusbeelden uit de middeleeuwen, die in de vertrekken van de eerste verdieping zijn ten toon gesteld; genoegzaam allen missen dat onuitsprekelijke, dien vonk van het genie, die alleen dergelijke voorwerpen van devotie tot kunstwerken stempelt. Daarentegen veroorloof ik mij de aandacht der eventueele bezoekers te vestigen op enkele fragmenten, waarvan de reisgidsen geene melding maken, en wel in de eerste plaats op eene fresko, voorstellende een jong meisje in een blauw kleed, met eene korf vol vruchten op het hoofd: eene schilderij vol aantrekkelijkheid en waarin ik de hand van Benozzo Gozzoli meen te herkennen. Van waar is dit fragment afkomstig en wanneer is het hierheen gebracht? Men zegt mij, dat dit brokstuk omstreeks vijftien jaar geleden uit de *Stanza della Fraternità* is weggebroken.

Bladzijde 115

Deze zaal op de bovenverdieping, waar Karel VIII heeft gesoupeerd, heeft nog haar oude houten zoldering, op zware balken rustende, die vroeger met schilderwerk waren versierd. De *al fresco* geschilderde rand herinnert aan de omljstingen van Benozzo Gozzoli in het Campo-Santo: het is hetzelfde lofwerk en dezelfde kinderfiguren (*putti*), die medaillons houden. Zou de beroemde florentijnsche meester, in de laatste jaren zijns levens, zich met de versiering dezer zaal hebben onledig gehouden?

Verder ziet men boven eene deur eene inscriptie, vermeldende dat Keizer Karel IV en Koning Karel VIII in dat vertrek hebben geslapen. De aanhef van dit opschrift is inderdaad karakteristiek: *somno et quieti sacrum*, aan den slaap en de rust gewijd. Is het niet, of de stad Pisa zich zelve in die drie woorden had willen teekenen?

VI

Wanneer men de edele meesterwerken, op het Domplein naast elkaar geschaard, heeft bestudeerd, kost het eenige moeite om ook aan de andere bezienswaardigheden van Pisa, een twintigtal kerken, voor het meerendeel van hooge oudheid, een half dozijn paleizen, vooral belangrijk door hunne historische herinneringen, de noodige aandacht te wijden. Maar als nauwgezette *cicerone* rust op mij de taak, om monumenten te beschrijven, die trouwens in eene andere stad eene eervolle plaats zouden bekleeden. Doch laat ons vooraf een blik werpen op de stad zelve, die sedert vijf-en-twintig of dertig eeuwen het tooneel is geweest van zoo vele worstelingen en groote ondernemingen, van zoo schitterende glorie en zoo diepe vernedering.

Pisa heeft niet alleen sedert de oudheid, maar ook sedert de middeleeuwen eene ingrijpende verandering ondergaan. Overal zijn de oude wallen, met welker aanleg in 1152 een aanvang werd gemaakt, gesloopt en vervangen door gemetselde muren, ongeveer acht meter hoog, zonder grachten of glacis, soms zelfs door trottoirs omzoomd; slechts de kanteelen—natuurlijk parade-kanteelen—geven aan die muren nog eenigermate zeker karakter. Geen oneffenheden van terrein; geene rijzing of daling; slechts nu en dan een vervallen bolwerk. Van de twintig poorten der oude stad zijn er

nog maar zes over, die veel meer den naam van barrières verdienen.—Slechts in een of twee wijken, waaronder de Via del Borgo met de aangrenzende straten, kan men zich nog eene voorstelling maken, hoe de stad er vroeger moet hebben uitgezien. Eenige bogen op zware steenen pijlers rustende, een weinig kleur, een weinig leven, een echo, eene flauwe afschaduwning van de fiere middeleeuwsche republiek:—is dat niet voldoende om de belangstelling op te wekken van den reiziger, wien het nog om iets meer te doen is dan hetgeen de aandacht trekt onzer moderne toeristen? Eene andere straat, die op de markt uitkomt en evenzeer door arkaden is omzoomd, geeft ons een echt zuidelijk schouwspel te genieten: daar zien wij eene bonte mengeling van kreupele wagentjes en karren, van magere kippen, van donkere sombere krotten, uitkomende op een plein, stralende in zonnegloed; voorts prachtige groenten met haar rijk kleurenmozaïek; bewonderenswaardige koppen en krachtvolle typen, zeer vaak gehuld in onbeschrijfelijke en toch meestal pittoreske lompen. Rechts en links straatjes, die voor de donkerste, smalste en bochtigste steegjes van Genua, Venetië en Napels niet onder behoeven te doen.

Maar dit gezicht duurt niet lang: op een gegeven oogenblik verandert de Via del Borgo in eene breede, fatsoenlijke, moderne straat, zonder kleur of karakter.

Doch de hedendaagsche stedenbedervers mogen doen wat zij willen: hier, evenals te Rome, dat ook sedert de laatste jaren niet alleen ontwijd, maar op de schandelijkste, onverantwoordelijkste wijze geschonden en bedorven wordt;—ook hier, op dezen klassieken grond, komt toch de oude tijd telkens weër te voorschijn om de moderne knoeiers te beschamen. In de Via del Monte ziet men aan de benedenverdieping van een gewoon huis twee granieten zuilen, getuigen van het verleden, met prachtig gebeeldhouwde kapiteelen: het eene versierd met eene Flora ter halver lijve en twee Victoria's; het andere met een Jupiter, insgelijks ter halver lijve, en ook met twee Victoria's. Te Rome zou de stelling van deze zuilen, waarvan de kapiteelen hoogstens anderhalve el boven den beganen grond verheven zijn, het bewijs leveren, dat de bodem verhoogd is; hier, in de nabijheid van den Arno, zou eene dergelijke onderstelling gewaagd zijn.

Voor het overige bestaat de stad uit vrij breede straten, voor het meerendeel zonder trottoirs, en naar toskaansche wijze met zerken geplaveid. De zware plompe huizen zijn doorgaans geel gepleisterd, met groene blinden; zij hebben iets slaperigs in hun voorkomen; er is niets wat een bepaalden blijvenden indruk maakt en de herinnering aan bepaalde huizen in de gedachte prent, noch opschriften, noch datums, noch wapenschilden. Er zijn weinige winkels, en die weinigen maken nog eene vrij armoedige vertooning; het aantal voorbijgangers is zeer gering; het gras tiert dan ook welig in de straten, waarvan sommigen tot weide zouden kunnen dienen, en onder dat opzicht op die rivieren van Toskane gelijken, waarvan de droge bedding in den zomer en den herfst geheel begroeid is.

Die stilte, die droomerige rust, dat plechtig zwijgen, moge eene aanbeveling te meer zijn in de schatting der vele zieken, die in Pisa, behalve de zegeningen van een zacht en aangenaam klimaat, ook rust en verkwikking komen zoeken; voor de gewone reizigers heeft deze doodsche stilte al spoedig iets verschrikkelijks, en het duurt niet lang of zij beginnen zich in deze als uitgestorven stad schromelijk te vervelen. Het is inderdaad niet zonder beteekenis, dat Pisa op een kerkhof, als op haar schoonste monument, roem draagt. Zij zelve is eene stad der dooden!

Hoe is het gekomen, dat eene vroeger en gedurende vele eeuwen zoo energieke, zoo ondernemende, vurige, steeds tot krachtig handelen vaardige, naar roem en glorie dorstende stad aldus haar karakter heeft kunnen verloochenen en in dommelande sluimering wegzinken? Op het eerste gezicht zou men geneigd zijn, dit raadselachtige verschijnsel toe te schrijven aan de overmacht van het uit zijn aard weinig rumoerige, aan den rustigen sleur gewende administratieve en bureaukratische element. En inderdaad, in spijt van eene voor eene italiaansche stad vrij talrijke joodsche kolonie—reeds in de vorige eeuw telde men te Pisa zes- à zeventienhonderd Joden,—treden handel en nijverheid geheel op den achtergrond voor het zeer talrijke ambtenarspersoneel, dat in deze hoofdstad van eene prefectuur eene hoofdrol speelt.—Vooreerst heeft men de prefectuur met al wat daaraan verbonden is; dan de burgerlijke rechtbank met negen rechters, een kanselier en vier leden van het parket; voorts het hof van assises en de pretuur, met den onmisbaren nasleep van advocaten, ten getale van drie-en-zestig, waarvan sommigen echter te Volterra of in de omstreken wonen; van procureurs (*procuratori*), ten getale van vier-en-zestig; van *causidici* (zes) en van notarissen (vijftien). Een tweede groep bestaat uit de ambtenaren der domeinen, der registratie, der hypotheeken, van het kadaster, van de belastingen.—Dan komt in aanmerking de Universiteit, met haar zestig hoogleeraren en een twintigtal ambtenaren van verschillende rang; vervolgens het personeel van het lyceum, van de normaalschool, van het seminarie, van het weeshuis, van de gasthuizen en andere liefdadige gestichten en inrichtingen. Het aantal leden der reguliere en wereldlijke geestelijkheid bedraagt ruim vijfhonderd:—in 1852 telde men vijfhonderd een-en-dertig geestelijke broeders en zusters, en na de opheffing der kloosters is—zoo als zich liet verwachten—dit aantal aanmerkelijk geklommen.—Ondanks de spreekwoordelijke gezondheid van het klimaat, vindt men in Pisa omstreeks honderd personen, die de verschillende takken der geneeskunst uitoefenen: negen-en-veertig dokters en chirurgijns, twee oogartsen, veertien apothekers, vijftien veeartsen en vier-en-twintig vroedvrouwen. Voeg daarbij het militaire element, en ge zult moeten toegeven, dat het aantal niet handeldrijvende, niet produceerende personen—zooals de technische term luidt—bij uitnemendheid groot is. Kon men nu nog maar zeggen, dat de intellectuele werkzaamheid het gemis van handel en industrie vergoedde, dan zou er grond zijn om van winst te gewagen en met blijdschap te roemen: maar ook dit kan niet geacht worden het geval te zijn; in deze akademiestad zijn er maar vier boekhandelaars; ook worden er geen jaarboeken of archieven uitgegeven, zooals in vele andere italiaansche steden; de lokale monografiën zelfs zijn zeldzaam: men teert nog altijd op de oude werken van Morrona en Grassi. Ook op geestelijk gebied is de oogst van goede tarwe jammerlijk schraal; het onkruid wordt vertegenwoordigd door zes dagbladen, of eigenlijk door vijf, want het zesde, de *Araldico*, is een genealogisch en heraldiek tijdschrift, waarvan nu en dan eene aflevering verschijnt.

De oorzaken van dit treurig verval liggen dieper en dagteekenen van vroeger. Pisa is, wij wezen er reeds vroeger op, het

lot wedervaren, dat ook anderen handelsrepublieken van vroeger en later tijd wedervaren is: de buitengewone machtsontwikkeling, waaraan de natuurlijke grondslag van evenredig grondgebied en bevolking ontbrak, dwong tot bovenmatige inspanning, tot overspanning van alle beschikbare krachten. Dit duurde een tijd, een vrij langen tijd zelfs, maar op die overspanning moest noodzakelijk uitputting volgen; en na de laatste wanhopige worsteling met Florence, was de kracht van Pisa niet slechts gebroken, maar vernietigd. Sismondi, de bekende geschiedschrijver van de italiaansche republieken, heeft zeer treffend gezegd: "Ondanks haar verval was Pisa eene veel volkrijker, veel aanzienlijker stad dan Urbino, dan Rimini, dan Pesaro; maar eenmaal aan de Florentijnen onderworpen, heeft Pisa geen enkelen man meer voortgebracht, die in de litteratuur of de politiek van beteekenis is geweest; terwijl elk der kleine hoven van Frederik van Montefeltro te Urbino, van Sigismond Malatesta te Rimini, van Alexander Sforza te Pesaro, een vereenigingspunt was van wijsgeeren, geleerden en letterkundigen."

VII

Doch deze historische herinneringen, welke wij niet mochten voorbijgaan, daar zij ons de verklaring geven van de treurige transformatie der roemruchtige republiek, moeten ons evenwel niet doen vergeten, dat nog verschillende monumenten op de beide oevers van den Arno onze aandacht vragen. Hervatten wij dus onze wandeling.

De meeste andere kerken op den rechteroever hebben dezelfde bouworde als de kathedraal; het is hetzelfde stelsel van bogen en blinde bogen, dat daar met zoo schitterend gevolg was toegepast; en ook dezelfde afwisseling van wit en zwart marmer. Tot deze categorie behooren San-Paolo all' Orto, San-Pierino, Santa-Maria in Borgo en nog anderen.



Het Campo-Santo.

In de kerk van Sinte-Catharina (dertiede eeuw), waarvan de monnik Fra Guglielmo als bouwmeester wordt genoemd, paart zich de pisaansche traditie met de vormen der gothiek. De voorgevel van wit marmer, als naar gewoonte, met eenige lagen van zwart marmer, geeft ons in het benedenste gedeelte de gewone bekende rondbogen te aanschouwen; de eerste verdieping bestaat uit klavervormige bogen op zuilen rustende, waarvan de kapiteelen met de onvermijdelijke marmereen koppen zijn getooid. De bovenste, spits toeloope verdieping heeft hetzelfde stelsel van bogen.

Bladzijde 118

Het inwendige, hoewel zeer eenvoudig—het bestaat uit een enkel schip, zonder kapellen en met open bekapping—en in de zestiende en de zeventiende eeuw sterk veranderd en verhaspeld, bevat enkele belangwekkende kunstwerken. In de eerste plaats de graftombe van den aartsbisschop Santarelli (gestorven in 1342), van de hand van Nino Pisano, den zoon van Andrea Pisano. Het monument getuigt van veel smaak; behalve de zoo bevallige gedraaide zuiltjes, vinden wij ook hier het grootsche, indrukwekkende motief der engelen, die het voorhangsel oplichten, waarachter het lijk van den prelaat rust.—Twee gekleurde beelden op een der altaren, de Madonna en de aartsengel Gabriël, beiden zeer goed van stijl, verraden de hand van denzelfden meester.

Veel meer bekend en beroemd is de schilderij van Francesco Traini (omstreeks 1340), in de nabijheid van den preekstoel, waarop, naar men zegt, de heilige Thomas van Aquino het evangelie heeft verkondigd. Deze schilderij verbeeldt de *Overwinning van Sint-Thomas van Aquino*. In het midden, op eene zwevende wolk, zit de heilige, levensgroot; op hem dalen lichtstralen, deels rechtstreeks van Christus zelven, die hoog boven hem in heerlijkheid troont, deels van Mozes, Paulus en de vier Evangelisten, die, eenigszins lager geplaatst, het licht dat zij van den Heiland ontvangen weder op hem uitstralen; maar ook van ter zijde ontvangt hij licht uit de geopende boeken die Plato en Aristoteles hem voorhouden. Sint-Thomas zelf zendt op zijne beurt uit zijn geopend boek weër stralen uit op zijne jongeren; een dezer stralen treft met vernielend vuur het boek dat Averroës, die in het midden der jongeren verwonnen op den grond ligt, in de hand houdt. De beroemdste denker en wijsgeer der katholieke middeleeuwen is dus hier voorgesteld als het vereenigingspunt en de middelaar van goddelijke en menselijke wijsheid, die de dwaling en de leugen overwint.

De Piazza dei Cavalieri, wel te verstaan van de ridders der Sint-Stefanusorde, is het eenige plein in deze eeuwenoude stad, hetwelk aan de Renaissance herinnert, en wel aan de Renaissance in den tijd van haar verval. Ondanks haar eenvoud, maakt de façade van het voormalige paleis der orde, de Carovana—tusschen 1561 en 1564 door Vasari

gebouwd—een monumentalen indruk, met haar vooruitspringend dak, haar wapenborden aan de hoeken, haar nissen met de borstbeelden van de eerste zes grootmeesters, haar *sgraffiti* eindelijk, die zoo bij uitnemendheid bevallige decoratieve schilderingen, waarvan nog slechts flauw herkenbare sporen zijn overgebleven. In de aangrenzende kerk ziet men eenige tropheën, door de ridders van Sint-Stefanus op de Turken veroverd.

De militaire orde van Sint-Stefanus (paus en martelaar) werd in 1516 door Cosmo I ingesteld, om de kusten van Toskane te verdedigen tegen de invallen en strooptochten der zeeroovers. Als in bijna alle dergelijke orden, bestonden de leden voor het meerendeel uit adellijke personen; hoewel de orde ook een geestelijk karakter droeg, was het celibaat echter niet verplicht. Hare geschiedenis is zeker vrij wat minder rijk aan schitterende daden dan die der beroemde, doorluchtige orde van Malta, maar toch onderhield zij nog tot omstreeks het midden der vorige eeuw twee gewapende fregatten. Deze jongst geborene onder de geestelijke orden onderscheidde zich al spoedig door haar rijkdom;—toen de fransche regeering in 1809 de orde ophief, bedroeg de waarde harer bezittingen omstreeks tien millioen gulden. In het midden der vorige eeuw bestond de orde of *religione* van Sint-Stefanus, behalve uit den grootmeester, uit een groot-connetable, een groot-prior, een groot-kanselier, een groot-conservator en een groot-tresorier. Om de drie jaren werd een algemeen-kapittel gehouden. Meer dan achttienhonderd personen, zoowel in Italië als elders, droegen toen den titel en het kruis der orde; het plechtgewaad der ridders bestond uit een zwarten rok met een groot achtpuntig kruis van roode kleur bestikt, uit een geëmailleerd gouden kruis, in het midden versierd met het borstbeeld van Sint-Stefanus, en uit een rood lint.—De orde, die in 1809 was opgeheven, werd in 1817 hersteld, om in 1859 nogmaals te verdwijnen.

Voor de Carovana staat het standbeeld van Cosmo I, den stichter der orde, in volle wapenrusting, blootshoofds, met een mantel over de schouders, den rechervoet gesteund op een dolfin. Zeker ten onrechte, heeft men in dit monument het werk willen zien van Jan van Boulogne.—Op hetzelfde plein, ter plaatse waar nu het zonderlinge paleis *dell' Orologio* staat, verrees vroeger de beruchte *Torre della Fame*, de Hongertoren, de toren waar Ugolino della Gherardesca met zijne zonen den hongerdood stierf. Deze toren werd reeds in 1568 afgebroken, om plaats te maken voor de gebouwen der Sint-Stefanusorde; maar de herinnering aan de vreeselijke gebeurtenis is vereeuwigd door het aangrijpende verhaal van Dante.

De Universiteit is, in de Via San-Frediano, gevestigd in een ruim, maar onaanzienlijk gebouw. Door het voorportaal komt men op een kloosterhof uit den tijd der Renaissance, omgeven door eene dubbele galerij, waarvan de eerste verdieping met zuilen is versierd, op welke onmiddellijk het dak rust. Aan drie zijden ziet men het wapen der Medici; aan de vierde is een opschrift, dat den roem vermeldt van Victor Emanuel.

De Universiteit of de *Sapienza* is de voornaamste inrichting van dien aard in Toskane. In de twaalfde eeuw gesticht, in 1343 door Paus Clemens VI gereorganiseerd, in 1472 door Lorenzo il Magnifico hersteld, moest de *Sapienza*, overeenkomstig de eigenlijke gedachte der Medici en hunner opvolgers, de intellektuele werkzaamheid der burgers van Pisa opwekken en aanvuren, en hun, in ruil voor de vrijheid, wetenschap en poëzie bieden.

Bladzijde 119

In onze dagen bekleedt meer dan één der professoren een hoogen rang in de wetenschappelijke wereld. Eén naam vooral trof mij, die van den heer Enea Piccolomini, een lid der doorluchtige familie uit Siëna en waardige handhaver en erfgenaam der traditiën van dien Æneas Sylvius Piccolomini, die, na zich een wijd vermaarden naam te hebben verworven onder de humanisten van zijn tijd, als Pius II, van 1458 tot 1464 den pauselijken stoel bekleedde en als opperpriester zich niet minder beroemd maakte. De heer Enea Piccolomini, die in Duitschland gestudeerd heeft, houdt college in het grieksch. Ook de heer Michele Amari, de eerwaarde deken der italiaansche oriëntalisten, woonde te Pisa.

Het akademisch onderwijs draagt overigens tegenwoordig een sterk professioneel karakter en ook te Pisa dreigt de vroegere universitaire vorming op den achtergrond te wijken voor de technische opleiding tot een of ander vak. Hier moeten wijsbegeerte en hogere wetenschap zeer zeker onderdoen voor de veel lager gestelde praktische eischen van den modernen tijd; daar zijn afzonderlijke leerstoelen voor de opleiding tot notaris, voor ingenieurs, voor wetenschappelijken landbouw, voor veeartsenijkunde. Op een totaal van vijfhonderd-zes-en-negentig studenten, vond men er in 1882 dan ook maar zeven-en-twintig, die zich aan wijsbegeerte en letteren wijdden. In de rechten studeerden er niet minder dan tweehonderd-negen-en-twintig; en wanneer men bedenkt, dat ook in Italië, evenals elders, de wetgevende vergaderingen voor een zeer groot deel uit advocaten zijn saamgesteld, is het dan te verwonderen, dat er heden ten dage zoo slecht geregeerd wordt en de parlementen op niets zoozeer gelijken als op debatterende politieke clubs?

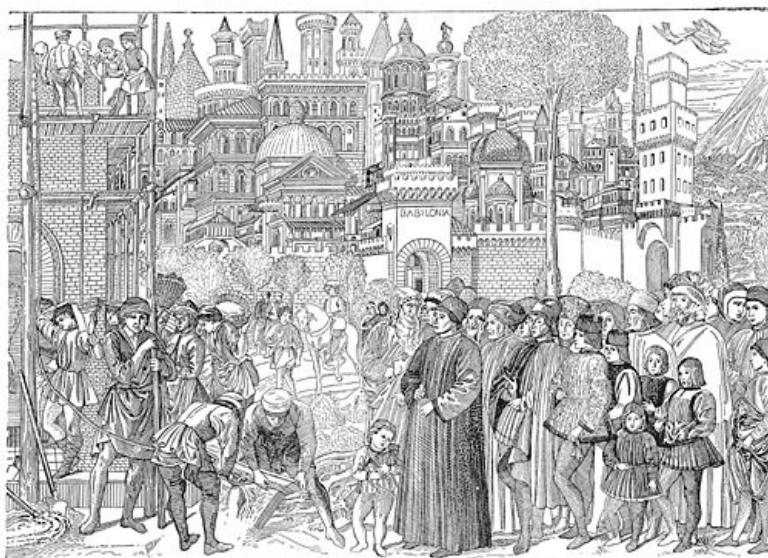
De door Napoleon I gestichte *Accademia delle belle arti* ziet er al even weinig monumentaal uit als de Universiteit. Ook hier zeer kleine vertrekken—ik tel er acht—met gesloten luiken. De schilderijen zijn niet genommerd, en het geheele voorkomen der collectie getuigt niet van de belangstelling der pisaansche overheid in kunstaangelegenheden: trouwens met de verzameling in het Campo-Santo is dit evenzeer het geval. Doch dat daargelaten: wij hebben in de eerste plaats met de collectie zelve te doen. Het aantal schilderijen op gouden grond—*campi dorati*—is zeer groot: afbeeldingen van Christus, de Madonna, heiligen uit de byzantijnsche school, uit die van Cimabue en Giotto. De belangrijkste stukken zijn wel de fragmenten van een altaarstuk van Simone di Martino (1320) en de heilige Dominicus van Traini (1345). Benozzo Gozzoli en Domenico Ghirlandajo zijn door enkele echte maar onbeduidende schilderijen vertegenwoordigd: over het algemeen is de verzameling schier beneden het middelmatige.

De linkeroever, die veel minder bevolkt is dan de rechter, is ook armer aan monumenten, aan herinneringen. Toch is het juist aan deze zijde, dat de stad zich schijnt te willen uitbreiden; ik vind hier een zeker aantal nieuwe huizen, ongetwijfeld bestemd voor de vreemdelingen, wier aantal steeds te Pisa klimt; in de vorige eeuw waren het de Russen, thans zijn het voornamelijk de Engelschen, die, trouw aan hunne eerbiedwaardige gewoonte, niet hebben verzuimd eene anglikaansche kapel te bouwen.

De Ponte di Mezzo, de middelste brug, waarop wij de Arno overgaan, is geheel van marmer en werd in 1660 onder de regeering van den groothertog Ferdinand II herbouwd. Een der eerste monumenten, die wij aan de overzijde der rivier vinden, is het Palazzo del Comune, op het Lungarno Gambacorti (naam van eene beroemde pisaansche familie uit de middeleeuwen); het gemeentepaleis bevat het Municipio (de bureaux der stedelijke regeering) en het Reale-Archivio di Stato (het koninklijk staats-archief). Dit laatste is geborgen in een tiental gewelfde zalen, die met veel talent naar antieken smaak zijn gedecoreerd. De verzameling bevat zeventienduizend perkamenten en dertigduizend kartons of *filze*. Niet alleen de geschiedenis van Pisa of van Italië, maar die van geheel Europa gedurende de eerste helft der middeleeuwen, is ten deele in deze bestoven, eerwaardige dokumenten beschreven, die de namen dragen van Richard Leeuwenhart, Frederik Barbarossa en een aantal andere beroemde vorsten.

Als wij op het Lungarno komen zien wij al spoedig het bevalligste van alle monumenten van Pisa, de kerk Santa-Maria della Spina of Santa-Maria del Pontenovo; eene kerk in miniatuur, bijna eene kapel, ik zou haast zeggen een heiligen, schrijn, vlak tegen de borstwering der rivier aangebouwd. Eenige jaren geleden heeft men de kerk steen voor steen afgebroken en vervolgens boven de bedding van den Arno weder opgebouwd. Dit juweel, omstreeks 1325 gemaakt, en bestemd om een doorn uit de kroon des Zaligmakers te herbergen, is in den zuiversten gothischen stijl ontworpen, en maakt daardoor in deze omgeving een zeer verrassenden indruk. De harmonische evenmaat, de rijke tooi van wit en zwart marmer, de torentjes, de pinnakels, de standbeelden, doen u de kleinheid van het gebouwtje vergeten. De buitengevel, aan de zijde der kaai, prijkt met de standbeelden der twaalf apostelen; van binnen komt aan de beeldhouwkunst de eereplaats toe. Men vindt hier vier beelden van de hand van Nino, den zoon van Andrea Pisano: twee Madonna's, Sint-Jan de Dooper en Sint-Petrus. Als ware hij zich zijner tekortkomingen als beeldhouwer bewust, heeft Nino de kleur te hulp geroepen; trouwens de polychromie is veel langer in zwang gebleven dan men doorgaans meent; de grootste meesters der vijftiende eeuw, te beginnen met Donatello, kleurden steeds hunne beelden.

Meer aandacht verdienen hier de zes bas-reliefs met de zinnebeeldige voorstelling van de zeven hoofddeugden (de Hoop en het Geloof zijn in hetzelfde vak vereenigd). Met uitzondering van de vrij plumpe engelenbeeldjes, die de omlijsting vormen, onderscheiden deze beeldwerken zich door vastheid en breedheid van behandeling, door prachtige draperieën en treffende juistheid van uitdrukking. Zij dagteekenen uit de dertiende eeuw en zijn van de hand van den Florentijn Andrea, vermoedelijk Andrea Ferucci van Fiesole, die in 1526 overleed. Bladzijde 120



Fragment uit de *Torenbouw van Babel*.

Onze wandeling vervolgende, komen wij aan eene indrukwekkende basiliek, in de nabijheid van den stadsmuur, op een plein waar het gras welig groeit. Dat is de kerk van San-Paolo a Ripa d'Arno. De voorgevel is geheel in denzelfden stijl, dien wij reeds leerden kennen als eigen aan de school van Pisa en komt volkomen overeen met dien van de kathedraal, maar op eenigszins kleiner schaal. Het is dan ook onnoodig van die façade eene nadere beschrijving te geven. Vermelden wij slechts, aan den hoofdingang, een bas-relief met de Madonna, nog geheel in byzantijschen stijl: het hoofd met den mantel bedekt en de handen opgeheven. Het inwendige, hoog en smal, bestaat uit drie schepen en een transept met spitsbogen bovenzulen. Overal afwisseling van zwart en wit marmer, monolithzuilen en grijnzende maskers op de kapiteelen. Eene zeldzaamheid te Pisa is, op een der zuilen, een fresco uit de veertiende eeuw, voorstellende een apostel; misschien een overblijfsel der fresco's van Buffalmacco of Simone Martini, die vroeger deze kerk versierden.

En hiermede neem ik afscheid van Pisa. Mij ontbreekt de moed om de omstreken te bezoeken; de beroemde hoeve en het bosch van San-Rosore met de in Italië inheemsch geworden dromedarissen; de basiliek van San-Pietro in Grado; de Certosa, de Baden. Vermoeid en gedrukt door de grootsche herinneringen van het verleden en het doodsche verval van heden; bewogen door medelijden met zoo diepe vernedering, en tevens vervuld van dankbaarheid voor de groote en schitterende diensten, weleer aan de zaak der beschaving bewezen, toen het overige Europa nog in barbaarsheid verzonken lag; bovenal vervuld met de herinneringen aan het Campo-Santo, gevoelde ik behoefte aan ontspanning in andere omgeving, minder ernstig en grootsch, maar vroolijker en vooral meer tintelend van leven.

Updated editions will replace the previous one—the old editions will be renamed.

Creating the works from print editions not protected by U.S. copyright law means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg™ electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG™ concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for an eBook, except by following the terms of the trademark license, including paying royalties for use of the Project Gutenberg trademark. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the trademark license is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. Project Gutenberg eBooks may be modified and printed and given away—you may do practically ANYTHING in the United States with eBooks not protected by U.S. copyright law. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

START: FULL LICENSE
THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE
PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg™ mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase “Project Gutenberg”), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg™ License available with this file or online at www.gutenberg.org/license.

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg™ electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg™ electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg™ electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg™ electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. “Project Gutenberg” is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg™ electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg™ electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg™ electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation (“the Foundation” or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg™ electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is unprotected by copyright law in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg™ mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg™ works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg™ name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg™ License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg™ work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country other than the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg™ License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg™ work (any work on which the phrase “Project Gutenberg” appears, or with which the phrase “Project Gutenberg” is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you will have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

1.E.2. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is derived from texts not protected by U.S.

copyright law (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg™ trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg™ License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg™ License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg™.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg™ License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg™ work in a format other than "Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg™ website (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg™ License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg™ works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg™ electronic works provided that:

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg™ works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg™ trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, "Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg™ License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg™ works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.
- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg™ works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg™ electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the manager of the Project Gutenberg™ trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread works not protected by U.S. copyright law in creating the Project Gutenberg™ collection. Despite these efforts, Project Gutenberg™ electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain "Defects," such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg™ trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg™ electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH 1.F.3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS', WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg™ electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg™ electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg™ work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg™ work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg™

Project Gutenberg™ is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need are critical to reaching Project Gutenberg™'s goals and ensuring that the Project Gutenberg™ collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg™ and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation information page at www.gutenberg.org.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non-profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's website and official page at www.gutenberg.org/contact

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg™ depends upon and cannot survive without widespread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine-readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit www.gutenberg.org/donate.

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: www.gutenberg.org/donate

Section 5. General Information About Project Gutenberg™ electronic works

Professor Michael S. Hart was the originator of the Project Gutenberg™ concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For forty years, he produced and distributed Project Gutenberg™ eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg™ eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as not protected by copyright in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our website which has the main PG search facility: www.gutenberg.org.

This website includes information about Project Gutenberg™, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.