

# Omweg van Rome naar Pisa



De Franse gotiek als *conditio sine qua non* voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië?

6 april 2010

Werkgroep 'Voorvechters van de gotiek'

Martin Lok (S0613053)

# Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b>	3
1.1 Panofsky's stelling: klassieke sculpturale opleving dankzij de gotiek	3
1.2 Centrale vraagstelling: heeft Panofsky gelijk?	4
1.3 Beschikbare literatuur	4
1.4 Opbouw van dit werkstuk	5
<b>2. De context waarin de kansels tot stand kwamen</b>	6
2.1 Algemene maatschappelijke ontwikkelingen in de periode 1260-1312	6
2.2 Eerdere kansels in Toscane	7
2.3 Een snelle schets van levens en werken van Nicola en Giovanni Pisano	8
<b>3. Vier beeldhouwde kansels</b>	10
3.1 Continuïteit en vernieuwing	10
3.2 De kansel in het Baptisterium van Pisa (1260)	11
3.3 De kansel in de Kathedraal van Siena (1265-68)	15
3.4 De kansel in de Sant'Andrea van Pistoia (1301)	16
3.5 De kansel in de Kathedraal van Pisa (1301-12)	19
<b>4. Conclusies</b>	21
<b>Literatuurlijst</b>	24
<b>Verantwoording van de figuren</b>	25

# 1. INLEIDING

## 1.1 Panofsky's stelling: klassieke sculpturale ervaring dankzij de gotiek

In 1952 verzorgde Erwin Panofsky aan de Universiteit van Uppsala de Gottesman Lezingen over de Renaissance als 'probleem' in de kunstgeschiedenis.<sup>1</sup> Een deel van de lezingen werden in 1960 gepubliceerd onder de titel *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1972, eerste druk 1960). Hierin staat de vraag centraal of er een fundamenteel verschil is tussen de Italiaanse Renaissance van de veertiende tot de zestiende eeuw en eerdere ervaringen van de klassieken (de Karolingische *renovatio* en proto-Renaissance van de twaalfde eeuw). Een vraag die Panofsky bevestigend beantwoordt, omdat - in zijn woorden - eerdere ervaringen beperkt en van voorbijgaande aard waren geweest, terwijl de Italiaanse Renaissance totaal en permanent was.<sup>2</sup>

In *Renaissance and Resuscitations in Western Art* plaatst Panofsky de Italiaanse Renaissance van de veertiende tot de zestiende eeuw in historisch perspectief, en legt hij verbanden met andere momenten in de kunstgeschiedenis. Eén van de meest fascinerende relaties die daarbij aan bod komt is wat mij betreft die tussen de Franse gotiek en de Italiaanse Renaissance. In het tweede hoofdstuk van zijn boek stelt Panofsky dat de ervaring van de klassieke beeldhouwkunst in de dertiende eeuw in Italië te danken is aan invloeden van de Franse gotiek.<sup>3</sup> Hij meent dat de klassieke beeldhouwkunst uit Rome in de dertiende eeuw Toscane weer bereikte via een omweg langs Reims en Palermo. Kortom, volgens Panofsky is de klassieke beeldtaal in de gotische kathedralen van Frankrijk een *conditio sine qua non* voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Net na de Tweede Wereldoorlog woedde er een stevig academisch debat over de betekenis van de 'Renaissance' en de vraag of er in de twaalfde eeuw ook sprake was geweest van een renaissance. Eva Matthews Sanford geeft in haar artikel "The Twelfth Century - Renaissance or Proto-Renaissance?" een beknopte introductie op dit debat (*Speculum*, vol. 26, no. 4, 1951, pp. 635-642). Panofsky's Gottesman Lezing moet in die traditie worden geplaatst.

<sup>2</sup> Panofsky, 1972, p. 106.

<sup>3</sup> Panofsky's precieze formulering waarmee hij deze stellingname poneert luidt als volgt: "[In Sicily] a new intimacy with the Antique was achieved, not in spite but because of this influence [from Gothic France], and while there is nothing in the Portail Royal [in Reims] or its derivatives that would account for the classical vocabulary of the Monreale capitals, including nude putti, only the experience of a style that had revived the concept of axiality could have enabled their makers to understand classical syntax. It is, I believe, thanks to the continuance and intensification of this contact with France ... that a classicism compatible to that of Reims came into being in Italy." (Panofsky, 1972, p. 65)

<sup>4</sup> Deze stellingname moet worden gezien in de context van Panofsky's denkbeelden over de ontwikkeling in de beeldhouwkunst van de klassieken tot de Renaissance. Hij stelt dat in de oudheid beeldhouwers het menselijk lichaam als zelfstandig fenomeen benaderden, een fenomeen dat los stond van de materiële wereld er omheen, en dat door "beweging van binnenuit" tot leven kwam. Dit essentiële kenmerk van klassieke beeldhouwkunst waren Romaanse beeldhouwers volgens Panofsky kwijtgeraakt. Niet langer stond het menselijk lichaam op zichzelf, maar werd het een onderdeel van de omringende materie, veelal het architectonisch kader. Klassieke vormen werden door Romaanse beeldhouwers wel overgenomen, maar dat bleef 'oppervlakkig', omdat de beweging van binnenuit was verdwenen. Het zou volgens Panofsky de Franse gotiek zijn die met zijn *statue-colonne* gebeeldhouwde menselijke figuren het eigenstandige leven weer terug zou geven als gevolg van het toegenomen belang van de verticale assen. Daardoor kon het 'oppervlakkige classicisme' van de vroege gotiek weer 'intrinsiek' worden. En het zou deze hervonden intrinsieke klassieke vormtaal zijn die Toscane zou bereiken, via een omweg langs Sicilië, om daar een beslissende rol te spelen bij de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in de dertiende eeuw (Panofsky, 1972, pp. 55-68).

## 1.2 Centrale vraagstelling: heeft Panofsky gelijk?

Op eerste gezicht lijkt het een boude stelling.<sup>5</sup> Het Île-de-France is als je van Rome (bakermat van de klassieke kunst in Italië) naar Pisa gaat (de stad waar de dertiende eeuwse wedergeboorte van de Italiaanse beeldhouwkunst tot wasdom kwam) een nogal forse omweg. En het is de vraag of Franse invloeden wel noodzakelijk waren, met al die klassieke *spolia* die in Pisa en omstreken altijd beschikbaar waren gebleven. Is het dan ook niet te ver gezocht om te zeggen dat de Italiaanse beeldhouwers zonder hun Franse beroepsgenoten niet in staat zouden zijn geweest om de erfenis van hun voorvaderen nieuw leven in te blazen? Was dit überhaupt nodig? Vanuit deze (gezonde) twijfel wil ik in dit werkstuk onderzoeken of Panofsky's stelling verdedigbaar is of niet. Ik doe dat door twee kunstenaars onder de loep te nemen die op het kruispunt staan van de Toscaans-Romaanse, gotische en nieuw-klassieke beeldhouwkunst: Nicola Pisano (werkzaam van ca. 1258 tot 1278) en Giovanni Pisano (ca. 1248-1319). Daarbij richt ik me vooral op de vier kansels die zij hebben gebeeldhouwd: i) de kansel voor het Baptisterium in Pisa (1260, Nicola Pisano); ii) de kansel voor de Kathedraal in Siena (1268, Nicola Pisano, met medewerking van Arnolfo di Cambio en Giovanni Pisano); iii) de kansel voor de Sant'Andrea in Pistoia (1301, Giovanni Pisano); en iv) de kansel voor de Kathedraal van Pisa (1312, Giovanni Pisano).

Deze vier kansels van vader en zoon Pisano vormen in dit werkstuk het uitgangspunt om te toetsen of de opleving van de klassieke beeldtaal in de gotische kathedralen van het Île-de-France een *conditio sine qua non* is voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië. Ik zal dit doen door per kansel in te gaan op zaken als techniek, stijl en iconografie, daarbij te verkennen welke invloeden op Nicola en Giovanni inwerkten en de vraag te beantwoorden of de gotische invloed uit Frankrijk een *conditio sine qua non* geweest is voor de ontwikkeling van de beeldhouwkunst van de kansels?

## 1.3 Beschikbare literatuur

Voor het beantwoorden van deze vragen is een rijke literatuur voorhanden. In deze paragraaf introduceer ik de belangrijkste beschikbare literatuur die ik gebruikt heb bij het voorbereiden van dit werkstuk. Allereerst de literatuur over Italiaanse beeldhouwkunst in het algemeen. Eén van de belangrijkste inleidingen is die van John Pope Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture* (1985). Deze lijvige studie bestaat uit drie delen, waarvan het eerste deel de Italiaanse gotiek behandelt. Anita Fiderer Moskowitz gaat specifiek in op de Italiaanse gotiek (*Italian Gothic sculpture c. 1250-1400*, 2001). Daarnaast biedt Paul Williamson in *Gothic sculpture 1140-1300* (1995) een handig overzicht van de ontwikkeling van de gotische beeldhouwkunst in het algemeen. Een wat specifiekere boek dat interessant is in relatie tot de ontwikkeling van de Italiaanse beeldhouwkunst in de dertiende eeuw is *Tuscan Marble Carving 1250-1350: Sculpture and Civic Pride* (Francis Ames-Lewis, 1997). In dit boek staat de relatie tussen sculptuur en het opkomende stedelijke chauvinisme centraal.

---

<sup>5</sup> Hoe boude deze stelling ook mag zijn, in de recensies van Panofsky's boek staat men daar niet bij stil. De recensies zijn over het algemeen lovend, met name over de historische context waarin Panofsky de Italiaanse Renaissance plaatst, en over de gedetailleerde informatie die hij hierover biedt. Zie bijvoorbeeld de recensies van Dodwell (*Burlington Magazine*, Vol. 103, No. 696, maart 1961), Lane Faison (*Art Journal*, Vol. 20, No. 3, voorjaar 1961) of Kristeller (*The Art Bulletin*, Vol. 44, No. 1, maart 1962).

Over Nicola en Giovanni Pisano heeft allereerst Vasari natuurlijk in zijn *Vite* geschreven.<sup>6</sup> Er zijn ook verschillende monografieën geschreven. Als introductie op het werk van Nicola Pisano heb ik gebruik gemaakt van de monografie van G.H. en E.R. Crichton (*Nicola Pisano and the Revival of Sculpture in Italy*, 1938). Het startpunt voor de zoon was Harald Keller's *Giovanni Pisano* uit 1942, nog steeds door meerdere auteurs geroemd als het beste startpunt voor iedere studie naar Giovanni Pisano. Tot slot bleek de monografie die Anita Fiderer Moskowitz schreef over de vier kansels van vader en zoon Pisano (*Nicola & Giovanni Pisano, the Pulpits: Pious Devotion - Pious Diversion*, 2005) een niet te missen naslagwerk bij het voorbereiden van dit werkstuk. Niet alleen vanwege de uitgebreide beschrijvingen en toelichtingen, maar zeker ook vanwege de gedetailleerde foto's, die mijn herinnering aan de vier kansels weer levendig maakten.

Natuurlijk is er ook veel geschreven over de artistieke wortels van de Toscaanse beeldhouwkunst van de dertiende eeuw in het algemeen en die van de Pisano's in het bijzonder. Verschillende auteurs schreven over de relatie tussen de Italiaanse beeldhouwkunst en de Franse gotiek. Allereerst is het artikel van Martin Weinberger interessant, "Remarks on the role of French models within the evolution of Gothic Tuscan Sculpture" (*Romanesque and Gothic Art, Studies in Western Art, Acts of the twentieth international congress of the history of art*, 1963). Er zijn ook studies die in het bijzonder ingaan op de relatie tussen het werk van de Pisano's en de Franse gotiek. Een klassieker op dit punt is reeds in 1953 gepubliceerd door Robert Dan Wallace: *L'influence de la France gothique sur deux des précurseurs de la Renaissance Italienne: Nicola en Giovanni Pisano*.

Er is echter niet alleen geschreven over de relatie met de Franse gotiek, maar zeker ook over die met de klassieke beeldhouwkunst, die andere belangrijke inspiratiebron voor de Italiaanse beeldhouwers van de dertiende eeuw. Hier zijn vooral de specifieke studies in relatie tot de Pisano's van belang. Om te beginnen het artikel van Charles Seymour jr. uit 1963: "Invention and revival in Nicola Pisano's Heroic Style" (wederom in de bundel *Romanesque and Gothic Art, Studies in Western Art, Acts of the twentieth international congress of the history of art*). Ook Max Seidel schreef over dit onderwerp een interessant artikel: "Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos" (*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XIX*, 1975). Een derde artikel is van de hand van Eloise M. Angiola en gaat specifiek in op de rol die klassieke voorbeelden speelden in relatie tot het zelfbewustzijn van Pisa ("Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa", *The Art Bulletin*, vol. 59, no. 1, 1977).

## 1.4 Opbouw van dit werkstuk

Dit werkstuk is als volgt opgebouwd. In hoofdstuk 2 geef ik een korte schets van de context waarin de kansels tot stand kwamen. Daarbij komen de algemene ontwikkelingen in Italië in de periode 1260-1312, eerdere gebeeldhouwde kansels in Italië, en een korte schets van de levens van vader en zoon Pisano aan de orde. In hoofdstuk 3 ga ik op de vier kansels in, en probeer ik per kansel de drie sub-vragen te beantwoorden. Daarbij richt ik me vooral op de eerste kansel, van Nicola Pisano voor het Baptisterium, omdat hier de klassieke beeldhouwkunst weer opstond uit zijn lange slaap. Als Erwin Panofsky dus gelijk heeft met zijn stelling dat de gotiek daarvoor een *conditio sine qua non* is geweest, moet dat vooral in relatie tot deze kansel blijken. In hoofdstuk 4 formuleer ik mijn conclusies ten aanzien van de houdbaarheid van Panofsky's stelling dat de opleving van de klassieke beeldtaal in de gotische kathedralen van het Île-de-France een *conditio sine qua non* is voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië.

---

<sup>6</sup> Ik heb voor dit werkstuk zowel gebruik gemaakt van een Engelse vertaling van de *Vite* door Gaston du C. Vere (1996, eerste druk 1927), als van een herdruk uit 1928 van Vasari's Italiaanse origineel uit 1568.

## 2. DE CONTEXT WAARIN DE KANSELS TOT STAND KWAMEN

### 2.1 Algemene maatschappelijke ontwikkelingen in de periode 1260-1312

In de tweede helft van de dertiende eeuw maakte centraal-Italië een sterke economische groei door. Deze economische groei concentreerde zich in steden, waardoor de bevolkingsomvang hier toenam en steden fysiek uitdijde. Er werden allerlei nieuwe gebouwen gebouwd, waaronder kathedralen en stadhuizen. Door de toegenomen welvaart was er veel geld voorhanden om deze gebouwen zo mooi mogelijk te maken. Dit werd verder versterkt door het toegenomen stedelijke bewustzijn en de concurrentie tussen steden, die volgens Francis Ames-Lewis vooral uitdrukking kreeg in de sculpturale vormgeving in de steden, in het bijzonder in marmeren beeldhouwkunst.<sup>7</sup>

In de periode 1250-1400 waren mensen, meer dan in voorgaande periodes, op zoek naar direct contact met God. Voor leken was dat echter in die tijd niet altijd makkelijk. In de kerk mochten alleen bisschoppen en de hogere geestelijkheid preken. Zij preekten in latijn, wat hun potentiële publiek zeer beperkte. Om in de behoefte van het gewone volk te voorzien ging men 'buiten de kerk' om preken, wat de macht van de Kerk aantastte. Door bedelordes bepaalde bevoegdheden te geven, voorkwam de Kerk dat zij aan invloed inboette. Eén van de gevolgen van de toegenomen devotie was een toename van het verheerlijken van relieken, de opkomst van een Maria cultus en een groeiende behoefte aan materiële objecten, waaronder spreekgestoelten.<sup>8</sup>

Een belangrijke factor, die we niet uit het oog mogen verliezen, zijn de Franse invloeden in die tijd in Italië. Zuid-Italië (Napels) stond onder invloed van het Franse koningshuis. Andere Franse invloeden waren de in Frankrijk getrainde beeldhouwers die in Italië werkten (vooral in het Noorden). Ook waren er in Italië veel Cisterciënzer kloosters, die gotische invloeden meenamen uit hun land van herkomst, en vaak een belangrijke rol speelden binnen de werkplaatsen van de kathedralen. Ondanks deze veelheid aan Franse invloeden drongen gotische vormen slechts langzaam door in Italië.<sup>9</sup> Over het algemeen wijt men dit aan de persistente klassieke traditie in Italië, de alomtegenwoordigheid van klassieke resten, de politieke fragmentatie van Italië en de aanwezigheid van Byzantijnse invloeden (vooral in Pisa en Venetië). Ook wijst men in dit verband op een verschil in de kunstenaarspraktijk, waarbij de Italiaanse kunstenaars in vergelijking met hun Franse collega's

---

<sup>7</sup> Ames-Lewis, 1997. Zie voor haar beschrijving van de relatie tussen de sociaal-economische en politieke ontwikkelingen en de beeldhouwkunst het voorwoord en pp. 1-13. De concurrentie tussen steden was niet louter economisch van aard, maar had ook een sterk politiek karakter. De gehele periode die centraal staat in dit werkstuk werd gekenmerkt door de strijd tussen de Welfen en de Ghibellijnen. De Welfen waren aanhangers van het pauselijke gezag, de Ghibellijnen keerden zich echter tegen de wereldlijke macht van de paus. Zij steunden daarentegen over het algemeen de Duitse keizer. Centraal-Italië was in termen van Welfische en Ghibellijnse aanhang een vlekkenkaart. Zo werd Florence, dat overwegend Welfisch was omringd door onder andere de Ghibellijnse steden Pisa, Siena en Arezzo.

<sup>8</sup> Moskowitz beschrijft in twee boeken (2001, p.4 en 2005, pp. 26-27). de opkomst van de devotie en de gevolgen daarvan voor de beeldhouwkunst.

<sup>9</sup> Zie voor een overzicht van de opkomst van de gotiek in Italië Williamson (1995), Pope-Hennessy (1996) en Moskowitz (2001). Williamson (1995, p.123) en Moskowitz (2001, p.21) wijzen er daarbij op dat er ondanks de trage opkomst van de gotiek in Italië reeds voor 1200 gotische invloeden waren, zowel in stilistisch als iconografisch opzicht. Maar Moskowitz tekent daarbij aan dat deze Italiaanse gotiek van voor Nicola Pisano niet 'echt' Italiaans waren, omdat ze door Franse beeldhouwers waren gemaakt.

wat individualistischer zouden zijn.<sup>10</sup> Desalniettemin drong de gotiek, zij het langzaam en mondjesmaat, ook door in Italië, en uitte de Noordelijke invloed zich zowel stilistisch (o.a. plooiwal en een zekere gemanierdheid in de gebaren) als programmatisch (o.a. kerkfaçades). Maar helemaal 'Frans' werd de gotiek in Italië nooit. Altijd behield het een duidelijke eigen karakteristiek en menging met vooral klassieke, lokaal Romaanse en Byzantijnse elementen. Niemand heeft deze onafhankelijkheid van de gotische kunst mooier omschreven dan Martin Weinberger, die stelt dat de Italiaanse en Franse gotiek weliswaar beiden wortelen in de bodem van een gezamenlijke Europese beschaving, maar dat Italiaanse gotische kunst is eerder de zus dan de dochter van de Franse gotiek.<sup>11</sup>

## 2.2 Eerdere kansels in Toscane

Een belangrijk verschil tussen de Franse en Italiaanse gotiek was het ontbreken in Italië van een monumentale sculpturale traditie die de vergelijking kon weerstaan met de Franse gotische portalen. Niet dat er in het geheel geen façade-beeldhouwkunst was, maar dit bleef in vergelijking met Frankrijk beperkt en ontwikkelde zich als narratieve kunst nooit tot het 'stenen boek' dat de Franse kathedraal was. In dit opzicht waren, om met Weinberger te spreken, eerder de traditionele Italiaanse kansels de zus van het Franse portaal dan de Italiaanse kerkfaçades.

Vanaf het begin van het Christendom waren ambo's<sup>12</sup> in Italië belangrijke meubelstukken geweest.<sup>13</sup> De eerste kansels waren van hout en verplaatsbaar, maar al snel kwamen er ook vaste ambo's, gemaakt van luxe materialen, zoals marmer. Als gevolg van de toegenomen devotie nam zoals eerder aangegeven de behoefte aan kansels toe. Dit werd nog eens versterkt doordat kansels niet alleen werden gebruikt voor de preek of liturgie, maar ook voor andere belangrijke momenten van kerkelijke of zelfs niet-kerkelijke aard. In Toscane waren deze over het algemeen rechthoekig en tegen de muur geplaatst. In Zuid-Italië kwa-



**Figuur 1.** Guido da Como, *Kansel in de San Bartolomeo (Pistoia, 1250)*

<sup>10</sup> Het is hierbij wel de vraag of de 'individuele kunstenaar' niet te veel een construct is van het denken in termen van latere ontwikkelingen, met name de Renaissance. Ook in Italië werkten kunstenaars in de dertiende eeuw in grotere verbanden van werkplaatsen. Hetzij familie-werkplaatsen of de werkplaatsen van een kathedraal. Tegelijkertijd blijft het opvallend dat we van Franse gotische beelden vrijwel nooit de naam van de maker kennen, en van hun Italiaanse collega's wel. Ook de inscripties van met name Giovanni Pisano op zijn kansels suggereren met hun enorme zelfbewustzijn zeker dat de kunstenaar als individu werd benaderd.

<sup>11</sup> Weinberger, 1963, p.198.

<sup>12</sup> Het begrip *ambo* is afgeleid uit het Grieks en betekent 'opstijgen'. Later ging men deze verhoogde plaatsen kansels of spreekgestoelten noemen.

<sup>13</sup> De korte introductie op het ontstaan en de ontwikkeling van kansels in Italië in dit werkstuk is gebaseerd op Moskowitz (2005, pp. 13-32).

men ook ronde ambo's voor. Een ander verschil was dat ambo's in centraal en Noord-Italië een beeldhouwde versiering kende, terwijl dat in Zuid-Italië veel minder het geval was.<sup>14</sup> Deze versiering bleef echter tot decoratieve, symbolische en figuratieve versiering; het verhalende element bleef daarbij beperkt. Een belangrijke stap werd in dit opzicht gezet door Guglielmo, die tussen 1159 en 1162 een rechthoekige ambo maakte voor de kathedraal van Pisa.<sup>15</sup> Deze ambo heeft een uitgebreid reliëf en een tot dat moment ongeëvenaarde nadruk op het narratief. Het innovatieve sculpturale concept van Guglielmo zou in Noord-Italië in de tweede helft van de twaalfde en het begin van de dertiende eeuw veel navolging krijgen. Bijvoorbeeld door Guido Bigarelli (ook wel bekend als Guido da Como) in zijn kansel voor de San Bartolome (1250, Pistoia, figuur 1).<sup>16</sup> De kansels van Guglielmo en Guido da Como zouden voor Nicola en Giovanni Pisano inspirerende voorbeelden blijken te zijn.

## 2.3 Een snelle schets van levens en werken van Nicola en Giovanni Pisano

Tussen grofweg 1260 en 1320 zouden Nicola en Giovanni Pisano, samen met hun belangrijkste collega's uit de Pisano-werkplaats, waaronder Arnolfo di Cambio, de Italiaanse beeldhouwkunst een fundamenteel ander aanzien geven, en - om met Williamson te spreken - "de laatste vonken van de Romaanse stijl doven".<sup>17</sup> Nicola Pisano werd rond 1220-25 geboren. Hij was volgens John Pope-Hennessy de kunstenaar die de gotische beeldhouwkunst in Italië introduceerde. Over zijn geboortegrond bestaat de nodige onzekerheid, al lijkt het aannemelijk dat hij uit Puglia afkomstig was, zowel wat betreft de naam waarmee hij in vroege documenten voorkomt ('Nichola de Apulia') als vanwege het gegeven dat met Nicola Pisano een tot dan toe in Toscane onbekende sculpturale stijl zijn intrede deed. Een stijl die heel goed gebaseerd zou kunnen zijn op eerste ervaringen die Nicola als beeldhouwer opdeed in de artistieke kringen rondom Keizer Frederick II.<sup>18</sup> Nicola Pisano was als beeldhouwer actief in de periode van 1258-1278. Zijn kansel voor het Baptisterium in Pisa is zijn eerst bekende werk, een meesterstuk waarmee hij ook direct naam maakte. Maar het is aannemelijk dat Nicola ook daarvoor al actief was in Pisa. Men zal immers een zo belangrijke opdracht als die voor de kansel in het Baptisterium niet een totaal onbekende beeldhouwer aantrekken. Ook Vasari's levensbeschrijving van Nicola Pisano geeft aan dat Nicola al voor de kansel actief was. Vasari beschrijft immers hoe Nicola Pisano bij de aankomst van de Meleager-sarcofaag in Pisa direct door de klassieke schoonheid ervan werd gegrepen. Een schoonheid die hem inspireerde en die hij wilde imiteren. Dat lukte hem volgens Vasari zo goed, dat hij al snel zou worden uitgeroepen tot beste beeldhouwer van zijn tijd.<sup>19</sup> Kort na het voltooiën van zijn kansel voor het Baptisterium in 1260 kreeg Nicola de opdracht om een grafmonument voor de overleden stichter van de Domenicus-orde te maken (*Arca di San Domenico*, Bologna). Maar omdat hij vrijwel gelijktijdig

---

<sup>14</sup> Moskowitz (2005, p.18) geeft verschillende voorbeelden van vroege sculpturale ambo's uit Toscane, namelijk de ambo's voor de kathedraal van Barga (nabij Lucca), de San Giulio in Isola di San Giulio, de kathedraal van Volterra en de kansel in de San Leonardo di Arcetri (Florence), steeds gemaakt door Lombardische steenhouwers (soms met Duitse invloeden). Vooral die van Barga is in relatie tot de kansels van de Pisano's interessant en heeft ook reliëfs die het leven van Christus betreffen.

<sup>15</sup> De kansel van Guglielmo zou later worden verplaatst naar de kathedraal van Cagliari, om plaats te maken voor een grotere kansel van Giovanni Pisano. Daarbij zou het reliëf in twee afzonderlijke delen zou worden verdeeld.

<sup>16</sup> Moskowitz, 2005, pp. 18 en 24-25.

<sup>17</sup> Williamson, 1995, p. 243.

<sup>18</sup> Zie voor de argumenten over de herkomst van Nicola Pisano Crichton en Crichton, 1938, p.2 en Pope-Hennessy, 1996, p. 228. Overigens lijkt Vasari een andere mening toegedaan. Hij schrijft immers in zijn *Leven van Nicola en Giovanni Pisano* dat de eerste met zijn kansel voor het Baptisterium een gedenkteken voor zijn vaderland wilde achterlaten ("... per lasciar di sè memoria alla patria ...". Een vaderland dat niet anders kan worden begrepen dan Pisa en omstreken (Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*, Milano, drie delen, deel I, Milaan, 1928-30 (eerste druk 1568), p.233.)

<sup>19</sup> Vasari, 1996, p. 71.



ook moest gaan werken aan een kansel voor de kathedraal van Siena, liet hij de *Arca* in Bologna in belangrijke mate aan zijn assistenten over.<sup>20</sup> Ook aan zijn tweede kansel, die in 1268 al gereed was, werkte Nicola overigens niet alleen. In Perugia kreeg hij de opdracht om een fontein te maken (gereed 1278) en in Pisa werkte hij nog aan het beeldhouwwerk aan het exterieur van het Baptisterium.

Volgens Vasari werkte Nicola in Pisa samen met 'Griekse beeldhouwers',<sup>21</sup> mogelijk uit Sicilië afkomstig. Maar wat karakteristiek is voor Nicola Pisano is dat zijn werk naast Zuidelijke invloeden ook Noordelijke invloeden laat zien (zowel uit Lombardijen als boven de Alpen). Zijn werk lijkt uiteindelijk geworteld in Byzantijnse, klassieke, Lombardische en Franse voorbeelden,<sup>22</sup> waarbij hij, in de woorden van Moskowitz, door de combinatie van de monumentale klassieke composities en de emotionaliteit van de gotiek de wat statische stijl van zijn Romaanse voorgangers achter zich zou laten.<sup>23</sup>

Over de geboorteplaats van Giovanni bestaat meer zekerheid. Hij werd rond 1248 in Pisa geboren en leefde tot 1319. Reeds op jonge leeftijd was hij actief in de werkplaats van zijn vader. Uit het contract voor de kansel van de Kathedraal van Siena weten we dat Giovanni toen al een volleerd beeldhouwer was: het contract noemt hem als één van de medewerkers, die overigens wel wat minder betaald kreeg dan zijn vader en Arnolfo di Cambio.<sup>24</sup> Giovanni zou ook vanaf 1278 met zijn vader meewerken aan de Fontein van Perugia. Wat hij in de periode tussen 1268 en 1278 deed is niet bekend. Eén van de hypothesen is dat Giovanni in die periode een reis maakte naar Frankrijk, waar hij persoonlijk in aanraking zou zijn gekomen met de Franse gotiek.<sup>25</sup> Na Perugia werkte Giovanni als architect en beeldhouwer in Siena, waar hij ondermeer de façade van de Kathedraal ontwierp en van sculptuur voorzag. Rond de eeuwwisseling zou hij, ruim veertig jaar nadat zijn

---

<sup>20</sup> Het belang van dit grafmonument voor San Domenico is onder meer gelegen in het feit dat dit het eerste monument was waarop op systematische wijze wordt verhaald over een heiligenleven. Vele handen werkten aan dit grafmonument. Niet alleen assistenten van Nicola Pisano (zoals Arnolfo di Cambio); ook latere beeldhouwers zoals Michelangelo zette er hun steenhouwersbeitel voor in. Pope-Hennessy geeft aan dat over de toewijzing van de verschillende onderdelen en over de vraag wie de belangrijkste beeldhouwer van dit monument is de meningen wel uiteen lopen. Door opname van de toelichting op dit werk bij het oeuvre van Arnolfo di Cambio lijkt Pope-Hennessy zich echter vooral aan te sluiten bij de groep auteurs die deze leerling van Nicola de hoofdrol toedichten (Pope-Hennessy, 1996, p. 239).

<sup>21</sup> Vasari doelde hierbij waarschijnlijk op beeldhouwers die in de Byzantijnse stijl werkten (al dan niet zelf uit het Oosten afkomstig of opgeleid). Na de val van Constantinople in 1204 waren er veel Byzantijnse prototypes beschikbaar gekomen, die op een enorme interesse konden rekenen. Er waren vooral kleinschalige werkjes voorhanden, maar die werden tot monumentaal formaat opgeblazen, zoals bijvoorbeeld op de latei van het Oost-portaal van het Baptisterium in Pisa (Williamson 1995, pp. 131-32).

<sup>22</sup> Crichton en Crichton, 1938, p.12.

<sup>23</sup> Moskowitz, 2001, p. 21.

<sup>24</sup> Crichton en Crichton, 1938, p. 69.

<sup>25</sup> Alhoewel er geen hard bewijs voor bestaat, nemen verschillende auteurs aan dat Giovanni Pisano een reis naar Frankrijk heeft gemaakt, en daar met eigen ogen nieuwe gotische inventies heeft gezien. Martin Weinberger (1963, pp. 201 en 213-15) gelooft dat Giovanni in Parijs is geweest en zich door de *Madonna* op de trumau van het Noord-transept van de *Notre-Dame* heeft laten inspireren toen hij de *ivoren Madonna* voor de kathedraal van Pisa creëerde. Weinberger stelt overigens ook dat vader Pisano in Frankrijk is geweest. Hij vindt de kans klein dat Nicola Pisano zonder directe Franse ervaringen en alleen gebruikmakend van kleine draagbare gotische voorwerpen zoals ivoren snijwerkjes, in staat zou zijn geweest de gotische stijl zo goed in de kansel voor de *Kathedraal* van Pisa over te nemen. Naast Weinberger zijn ook Keller (1942, p.175) en Seymour (1963, pp. 213-16) overtuigd dat Giovanni Pisano een Franse reis heeft gemaakt. Keller meent dat vooral de *kathedraal van Reims* diepe indruk op Giovanni moet hebben gemaakt, en dat zonder deze persoonlijke ervaringen Giovanni's bijdrage aan de *Fontein van Perugia* niet is voor te stellen. Seymour stelt dat alle bewijzen voor inspiratie 'uit eerste hand' op zichzelf misschien niet zo sterk zijn, maar dat ze tezamen wel overtuigen. Er zijn andere auteurs die er op wijzen dat een reis naar Frankrijk helemaal niet nodig is geweest om Franse inspiratie op te doen. Pope-Hennessy (1996, p. 233) suggereert dat de Pisano's wellicht vooral gebruik hebben gemaakt van ivoorsnijwerk en tekeningen zoals die uit het schetsboek van Villard de Honnecourt. Ook Robert Dan Wallace (1953, p. 103) ziet duidelijke parallellen tussen kleine ivoren diptieken in het Vaticaan of de Hermitage en de sculptuur van Giovanni Pisano.

vader zijn eerste kansel maakte, met de opdracht voor een kansel voor de Sant'Andrea in Pistoia in zijn vaders voetstappen treden. Een paar jaar later zou een tweede kansel volgen, voor de Kathedraal van Pisa, tegenover het Baptisterium waar zijn vader's kansel reeds stond. Een directere confrontatie van de stijlen van vader en zoon Pisano is waarschijnlijk niet denkbaar. Een confrontatie die ook duidelijk maakt dat vader en zoon weliswaar deels dezelfde route volgden, maar er tegelijkertijd ook een geheel eigen kleuring aan gaven. Je zou zelfs kunnen zeggen dat ontwikkelingen die Nico in gang zette (herleving van de klassieke beeldhouwkunst), door zijn zoon weer gedeeltelijk teniet werden gedaan. Erwin Panofsky brengt dit scherp onder woorden, als hij stelt dat Giovanni in zijn beeldhouwkunst de klassieke stijl van zijn vader van zijn vader 'neutraliseerde', en zich nog meer dan zijn vader een gotische beeldhouwer betoonde, alhoewel hij tegelijkertijd in de geest vooruit wees naar Donatello en Michelangelo.<sup>26</sup> Dit bleek nog duidelijker in de Madonna's van Giovanni Pisano. Bijvoorbeeld in Giovanni's ivoren *Madonna* voor de kathedraal van Pisa (voor 1300) en de marmeren *Maagd met Kind* die hij rond 1305 maakte voor de Arena Kapel in Padua. De ivoren *Madonna* van Pisa heeft volgens Weinberger duidelijk gotische wortels en is direct te herleiden tot de Madonna op de trumeau van het Noord-portaal van de Notre Dame in Parijs.<sup>27</sup> Het is in deze context dat Pope-Hennessy, in nog scherper bewoordingen dan Erwin Panofsky, stelt dat Giovanni Pisano in de eerste plaats een gotische beeldhouwer was, terwijl zijn vader Nicola bij zijn benadering van de gotiek toch in alles vooral een aangeboren classicist bleef.<sup>28</sup>

### 3. VIER GEBEELDHOEWDE KANSELS

#### 3.1 Continuïteit en vernieuwing

Moskowitz stelt dat de kansels van Nicola en Giovanni Pisano in veel opzichten de continuering én het hoogtepunt vormen van een traditie die terugging op de vroeg Christelijke tijd. Tegelijkertijd waren er in hun kansels op belangrijke punten fundamentele vernieuwingen, waarvan de grotere nadruk op narratieve beeldhouwkunst het meest in het oog springt. Niet dat eerdere, Romaanse kansels in Toscane geen gebeeldhouwde versiering kenden, maar nog nooit speelde het narratief zo'n hoofdrol.<sup>29</sup> Een hoofdrol die moeten worden begrepen in de context van de groeiende devotie, de opkomst van de preekcultuur en het toenemende stedelijke zelfbewustzijn. In de grote kerken van de bedelorden (zoals de San Francesco in Assisi) en in kerken zoals de Santa Maria Novella leidde dit tot grote fresco's in het schip en de kapellen. In steden als Pisa en Siena, met zijn marmeren bekledingen van de muren kon dat echter niet. Daar waren gebeeldhouwde kansels één van de weinige mogelijkheden voor narratieve en didactische programma's. Een mogelijkheid die in Toscane met beiden handen werd aangegrepen. Daarbij zou door de jaren heen de rol van de beeldhouwkunst overigens groeien: bij de eerste kansel van Nicola Pisano waren nog relatief veel architecturale elementen aanwezig, maar die zouden bij latere kansels langzamerhand helemaal onder sculptuur verdwijnen. Hierbij dringt zich natuurlijk de vergelijking met de façades van de Franse gotische kathedralen zich op. Maar deze verwantschap moeten we volgens Seymour niet verwarren met een noodzakelijke gotische inspiratie; hij meent dat de gelaagde opbouw van de

---

<sup>26</sup> In de haast poëtische woorden van Erwin Panofsky: "The influence of Nicolo Pisano was neutralized ... by that of his own son, Giovanni, who, while foreshadowing Donatello and Michelangelo in the spirit, was certainly more "Gothic" than his father in the flesh." (1972, p. 117)

<sup>27</sup> Weinberger, 1963, p. 200-01.

<sup>28</sup> Pope-Hennessy, 1996, p. 34.

<sup>29</sup> Moskowitz, 2005, pp. 13-24.

kansel gewoon uit de Toscaanse kanseltraditie is ontstaan.<sup>30</sup> Hoe dan ook, het is opvallend dat, los van de vraag of de ontwikkelingen in Toscane werden geïnspireerd door Franse gotische voorbeelden of vooral door de ervaringen op eigen bodem, ook in Toscane verhalende beeldhouwkunst een hoofdrol opeiste. Net als in de façades van de kathedralen van Chartres, Parijs en Reims was in de kansels van Pisa, Siena en Pistoia het woord steen geworden.

### 3.2 De kansel in het Baptisterium van Pisa (1260)

De jaren voordat Nicola Pisano de opdracht kreeg om een kansel te beeldhouwen voor het Baptisterium in Pisa waren roerige tijden. In 1241 was Pisa aan de zijde van Keizer Frederick II ten strij-



**Figuur 2.** Nicola Pisano, *Kansel in het Baptisterium van Pisa (1260)*

de betrokken tegen de pauselijke troepen en had daarmee de toorn van de Paus over zich afgeroepen. Als gevolg hiervan ontnam de Paus de stad bepaalde rechten. Toen in 1254 Federigo Visconti als nieuwe aartsbisschop aantrad, was zijn belangrijkste opdracht dan ook ervoor te zorgen dat deze kwestie werd opgelost. Dit lukte in 1257. Naast deze politieke opdracht lijkt de aartsbisschop zichzelf ook een artistieke opdracht te hebben opgedragen: de verfraaiing van Pisa nieuw leven in blazen. Eloise Angiola toont overtuigend aan dat met de komst van de nieuwe aartsbisschop de bouw van de kerkelijke monumenten rondom het Piazza del Kathedraal nieuwe impulsen kreeg. Een hoofdrol was daarbij weggelegd voor Nicola Pisano. In 1258 kreeg hij van het kapittel kreeg de opdracht een kansel te beeldhouwen voor het Baptisterium.<sup>31</sup> Naar alle waarschijnlijkheid speelde de aartsbisschop hierbij persoonlijk een sleutelrol.<sup>32</sup> Nicola leverde zijn kansel in ca. 1260 op (zie figuur 2).<sup>33</sup>

In tegenstelling tot de meeste kansels in Toscane, zoals die van Guido da Como in Pistoia (zie figuur 1), ontwierp Nicola Pisano voor het Baptisterium een vrijstaande zeshoekige kansel. Moskowitz voert hiervoor twee redenen aan: ten eerste de ronde vorm van het Baptisterium en ten tweede de grotere mogelijkheden die een zeshoekige vorm bood voor

<sup>30</sup> Seymour jr., 1963, p. 212

<sup>31</sup> De opdracht voor een monumentale kansel in een Baptisterium moet waarschijnlijk niet alleen in een religieuze maar ook in een civiele context worden geplaatst. Er was in de dertiende eeuw een directe verbinding tussen het religieuze sacrament van de doop en de burgerzin, waardoor de Middeleeuwse doopplechtigheid naast een religieuze functie ook een maatschappelijke functie had gekregen. (Zie Angiola, 1977, pp. 5-7).

<sup>32</sup> Angiola, 1977, pp. 1-5.

<sup>33</sup> Deze datum is afgeleid van de inscriptie die op de kansel is aangebracht en die (in de vertaling van Pope-Hennessy, 1996, p. 229) als volgt luidt: "In the year 1260 Nicola Pisano carved this noble work. May so greatly gifted a hand be praised as it deserves". Doordat Pisa in die tijd een iets andere jaartelling aanhield, ligt de oplevering ergens tussen 25 maart 1259 en 24 maart 1260 (Moskowitz, 2005, p. 152).

het vertellen van een doorlopend verhaal.<sup>34</sup> Nicola stelde zijn kansel op een eclectische wijze samen en gebruikte voor zijn ontwerp meerdere elementen die hij aan verschillende bronnen ontleende. Voor de vrijwel ronde vorm keek hij naar kansels in Zuid-Italië, maar hij keek ook naar bisschop's tronen, grafmonumenten, doopvonten, kerkfaçades en kandelaars.<sup>35</sup> Door het gebruik van verschillende marmersoorten is de kansel zeer kleurrijk.

Nicola Pisano's kansel voor het Baptisterium heeft een duidelijke gelaagdheid en een symbolische betekenis, die volgens Seymour aan de opbouw van Franse kathedralen doet denken. Maar zoals ik eerder heb aangegeven komt deze opbouw volgens Seymour eerder voort uit de Toscaanse kansel-traditie dan uit gotische inspiratie. De kansel bestaat aan de bovenzijde uit vijf reliëfs die steeds door drie zuiltjes van elkaar gescheiden zijn,<sup>36</sup> en wordt gedragen door zeven zuilen, waarvan de buitenste zes onderling zijn verbonden door een versierde rondboog met driepas. Drie van de dragende zuilen worden op hun beurt gedragen door rondcirkelende leeuwen en één (de middelste) door zittende half-menselijke figuren. Leeuwen waren bij Italiaanse kerkportalen een veelvoorkomend motief, en fungeren dan als 'bewakers' van de kerk.<sup>37</sup> Boven de zes hoekzuilen zijn figuren in hoogrelief uitgebeeld, over het algemeen geïnterpreteerd als Johannes de Doper, Aartsengel Michaël en vier Christelijke Deugden, waaronder de veelgeroemde *Fortitude*.<sup>38</sup> In de zwikken naast de hoekfiguren zijn profeten en evangelisten uitgebeeld. Seymour trekt de gelaagdheid van de kansel zelfs door naar de ruimte boven de kansel, de ruimte die wordt ingenomen door de preker, en noemt dit de laag van het 'gesproken woord'.<sup>39</sup>

De meest in het oog springende onderdelen van de kansel zijn zonder twijfel de vijf reliëfs. Zij vertellen het verhaal van het Evangelie. Het eerste paneel betreft een *Geboorte van Christus*; op dit paneel is ook een *Aankondiging* en *Doop van Christus* is uitgebeeld. Het tweede paneel is de *Aanbidding van de Koningen*. Daarna volgen een *Presentatie in de Tempel*, een *Kruisiging* en een *Laatste Oordeel*. Gilbert wijst erop dat de iconografie van de meeste reliëfs stevig is geworteld in de Italiaanse en Byzantijnse traditie. Ook Crichton en Crichton wijzen hierop.<sup>40</sup> Maar naast deze continuering van de vigerende tradities zijn er enkele vernieuwingen die zijn geïnspireerd op gotische voorbeelden. Naast de eerder genoemde drie zuiltjes als scheiding van de reliëfs kan in dit verband worden gewezen op het gebruik van drie nagels om Christus te kruisigen, in het Noorden reeds vaker toegepast, maar hier voor eerst op het Italiaanse schiereiland. Nicola's keuze om één paneel te wijden aan het Laatste Oordeel en Deugden op te nemen in de onderbouw van de kansel zou volgens Crichton en Crichton ook op gotische invloeden kunnen duiden.<sup>41</sup> Ook de emotionaliteit van de figuren op de reliëfpanelen suggereert volgens Moskowitz een bekendheid met de gotische beeld-

---

<sup>34</sup> Moskowitz, 2005, p. 38. Ook Angiola (1977, pp. 8-9) gaat hier op in en legt een verband met begrafenissymboliek. Volgens haar staat de zeshoek mogelijk symbool voor de zesde dag van de week, de dag van de kruisiging, en moet de keuze voor sarcofagen als inspiratie voor de kansel ook in dit licht worden geplaatst.

<sup>35</sup> Moskowitz, 2005, pp. 37-39.

<sup>36</sup> Zowel Crichton en Crichton (1938, p. 39) als Pope-Hennessy (1996, p. 12) wijzen erop dat dit gebruik van drie zuiltjes als scheiding tussen verschillende scènes een gotische innovatie is. Zij achten het waarschijnlijk dat Nicola Pisano deze innovatie in Zuid-Italië heeft leren kennen.

<sup>37</sup> Seymour (1963, p. 212) is echter een tegenovergestelde mening toegedaan. Volgens hem symboliseren deze leeuwen het kwaad en de duivel.

<sup>38</sup> Over de interpretatie van deze hoekfiguren bestaan overigens meningsverschillen. Zo meent Angiola dat dit geen Deugden maar Oud- en Nieuwtestamentische figuren zijn (Angiola, 1977, p. 13). Ook Gilbert (2000, pp. 1920) is een andere mening aangedaan en interpreteert de hoekfiguren als Hannah en Samuel, Judah, Johannes de Doper, de Aarstengel van het Testament en de allegorische figuur Armoede. Deze zienswijzen worden echter door weinig anderen gedeeld.

<sup>39</sup> Seymour jr., 1963, p. 212.

<sup>40</sup> Crichton en Crichton, 1938, pp. 43-44, en Gilbert, 2000, pp. 10-14.

<sup>41</sup> Het Laatste Oordeel was vanaf het begin van de twaalfde eeuw een bekend thema in de Franse beeldhouwkunst. Volgens Crichton en Crichton is het denkbaar dat Nicola Pisano hiervan via manuscripten of via vroege voorbeelden in Toscane (bijvoorbeeld het Baptisterium in Parma, met een Laatste Oordeel van Benedetto Antelami) op de hoogte was. Ook het uitbeelden van Deugden was eerder in Frankrijk dan in Italië gebruikelijk (Crichton en Crichton, 1938, pp. 57-60).

houwkunst van de façades uit het Noorden. Evenals het naturalisme dat Nicola ten tonele voert, alhoewel in de dertiende eeuw ook in de schilderkunst het naturalisme en het schilderen 'naar het leven' lijkt op te komen.<sup>42</sup> Bovendien had Nicola Pisano in zijn onmiddellijke omgeving bronnen voorhanden die hem evenzeer konden inspireren en helpen bij een zoektocht naar een naturalistische uitbeelding: klassieke sarcofagen. Het zijn deze voorbeelden die Nicola vooral helpen om in zijn beeldhouwkunst op natuurgetrouwe wijze en in een overtuigende ruimte verhalen te vertellen.<sup>43</sup> Zo treedt er een complete vernieuwing op van de bestaande traditie. Een vernieuwing die vooral voortkomt uit het teruggrijpen op de stijl van klassieke sarcofagen, met hier en daar een gotische inbreng. Het gevolg daarvan is dat de gestileerde composities van Toscaanse voorgangers en tijdgenoten verdwijnt en wordt vervangen door een volgepakt toneel waarop een samenhangend verhaal in een overtuigende ruimtelijke setting wordt verteld. Daarbij maakt vooral de klassieke stileren en het suggereren van ruimte indruk, een stileren die door verschillende auteurs is herleid op directe citaten uit de klassieke beeldhouwkunst. Moskowitz wijst erop dat de oude man die rechts op het paneel van de *Presentatie in de Tempel* door een kind wordt ondersteund een kopie is van een Neo-Attische krater die zich in de dertiende eeuw reeds in Pisa bevond.<sup>44</sup> Een ander voorbeeld dat zij geeft is de zittende Maria van de *Aanbidding*, die zou teruggaan op de Phaedra die is uitgebeeld op de Hippolytus-sarcofaag (zie figuur 3).<sup>45</sup> Seidel geeft in zijn artikel eveneens dit laatste voorbeeld, waarbij hij deze stelling met gedetailleerde foto's op overtuigende wijze onderbouwd. Overigens niet alleen ten aanzien van het overnemen van de Phaedra, maar ook van de Amme op dezelfde sarcofaag, die op het kanselreliëf van de *Presentatie* het startpunt zou zijn geweest voor de gezichtsuitdrukking van Elizabeth. Een laatste klassiek citaat, dat hier niet genoemd kan blijven, betreft Hercules, die als één van de dragers van de reliëfs figureert. Het is in de Middeleeuwen de eerste naaktfiguur in de geest van de klassieken, waarin Nicola's interesse voor het antieke ideaal van de heldenfiguur duidelijk tot uitdrukking komt. De meeste auteurs geven aan dat het niet zozeer een direct citaat betreft, maar dat Nicola zijn Hercules meer in het algemeen baseerde op verschillende veel voorkomende algemene Hercules-typen.<sup>46</sup>

Al met al lijkt Nicola Pisano in zijn eerste kansel vooral op de klassieken terug te grijpen, geholpen door Byzantijnse beeldhouwers en modellen, en zonder de door Panofsky gesuggereerde hulp vanuit het Noorden. Zeker in de beeldhouwkunst is de kansel nog vrijwel zonder gotische invloed. Niet dat de gotische ontwikkelingen van die tijd zich in het geheel niet weerspiegelen in Nicola's inventies. Er zijn zoals ik ook heb aangegeven zeker enkele echo's daarvan aanwezig. Maar het kan mijns inziens niet overtuigend wordt aangetoond dat de gotiek een *conditio sine qua non* voor de wedergeboorte van de klassieke sculptuur is geweest. Die wedergeboorte was toch vooral door spolia geïnspireerd. Ik geloof niet dat Nicola zijn Hercules alleen maar (vrijwel geheel) uit de steen

---

<sup>42</sup> Moskowitz, 2005, p. 50-54. Ook Crichton en Crichton (1938, p. 54) wijzen hierop en geven aan dat in de dertiende eeuwse Italiaanse schilderkunst de gewoonte was ontstaan om Christus niet meer levend, maar dood aan het kruis uit te beelden. Nicola Pisano zou deze innovatie op zijn kansel voor het Baptisterium voor het eerst naar de beeldhouwkunst hebben overgebracht.

<sup>43</sup> Seidel (1975, pp. 362-63) illustreert bijvoorbeeld aan de hand van foto's overtuigend hoe de paarden op het reliëf van de Aanbidding van de Koningen geïnspireerd lijkt op klassieke sarcofagen. Hij verwijst daarbij naar de Hippolytus sarcofaag (nu in het Museo Gregoriano Profano; rond 1260 in Pisa) en naar de sarcofaag van de Wagenrennen (nu in het Museum voor Schone Kunsten te Brussel; het is mij niet bekend of deze sarcofaag zich ook in Pisa heeft bevonden). Daarbij geeft Seidel overigens aan dat dieren in de beeldhouwkunst eigenlijk nooit zijn weggeweest, en dat er een continue traditie is van bijvoorbeeld het uitbeelden van leeuwen, van de Romeinen tot aan de Romaanse tijd. Bij menselijke figuren was er wel sprake van een breuk en was dan ook een 'heropleving' nodig. Ook hierbij vormden echter klassieke voorbeelden de inspiratiebron, zoals bijvoorbeeld voor de Hercules.

<sup>44</sup> Deze krater werd na 1260 als herkenningsteken van Pisa op een zuil geplaatst bij één van de toegangspoorten van de stad. Maar het is aannemelijk dat de krater ook daarvoor al een beroemde verschijning in Pisa was.

<sup>45</sup> Moskowitz, 2005, pp. 52-54.

<sup>46</sup> Wat betreft de leeuwen die Hercules vergezellen geeft Seidel (1975, p. 339) aan dat deze wellicht teruggaan op de sarcofaag van de Leeuwenjacht in het Camposanto (Pisa).





**Figuur 3. Inspiratiebron en reliëfpaneel van de Baptisterium-kansel van Nicola Pisano (1260): (l) een fragment van de *Hippolytus-sarcofaag* met zittende Phaedra (Camposanto, Pisa); (r) *Aanbidding van de Koningen***

kon bevrijden omdat hij gotische inzichten gebruikte, de volgens Panofsky in het Île-de-France opnieuw ontdekte verworvenheid om beeldhouwde figuren als een op zichzelf staande entiteit te zien ('principe van axialiteit'). Zeker als je kijkt naar de alomtegenwoordige spolia in Pisa en de achterliggende redenen voor het gebruik van klassieke voorbeelden door Nicola Pisano. Zowel Seidel als Angiola hebben over deze motieven geschreven, en geven beiden aan dat de klassieke citaten als doel hadden om de klassieke oorsprong van Pisa te bevestigen en te verheerlijken. Seidel geeft daarbij aan dat de klassieke citaten voor de Middeleeuwse toeschouwer een duidelijke betekenis moeten hebben gehad.<sup>47</sup> Dit was in Frankrijk geheel anders. De opleving van klassieke vormen ging daar gepaard met een meer algemene betekenis.<sup>48</sup>

Ook in de compositie van zijn reliëfs lijkt Nicola Pisano een eigen weg te zijn gegaan en eerder klassieke dan gotische voorbeelden te volgen. Dit blijkt bij-voorbeeld duidelijk uit de vergelijking van Nicola's *Laatste Oordeel* reliëf met dat van het ongeveer gelijktijdig gemaakte reliëf in Reims (zie figuur 4). Seymour wijst er op dat beide reliëfs weliswaar door de klassieken zijn beïnvloed, maar dat de uitwerking ervan geheel anders is. Bij Nicola zien we geen organisatie in verschillende registers, maar één, meerlagig toneel met diepte. Van enige afhankelijkheid van Reims lijkt ook in dit geval bij Nicola Pisano geen sprake.<sup>49</sup> Kortom, Nicola Pisano blijkt in zijn eerste kansel - om met Pope-Hennessy te spreken - toch vooral een classicist te zijn, al dan niet ingegeven door de opdrachten die hij van zijn opdrachtgever kreeg. Als de gotiek in deze kansel al een rol speelt is



**Figuur 4. Kathedraal Reims, portaal Noord transept, *Laatste Oordeel* (ca. 1230)**

<sup>47</sup> Seidel, 1975, pp. 316-321, en Angiola, 1977 pp. 1 en 21-27.

<sup>48</sup> Seymour, 1963, p. 218

<sup>49</sup> Seymour, 1963, p. 218

het niet meer dan een kleine bijrol. Bij zijn volgende kansel, voor de Kathedraal in Siena, zouden de kaarten anders liggen.

### 3.3 De kansel in de Kathedraal van Siena (1265-68)

In 1265 bevond Siena zich op het toppunt van zijn economische ontwikkeling. Optimisme en zelfbewustzijn waren, sinds het in 1260 bij Montaperti Florence had verslagen, ongekend en kwamen tot uitdrukking in de bouw van een enorme kathedraal. Het was in deze context dat Nicola Pisano in 1265 de opdracht<sup>50</sup> kreeg om een kansel te beeldhouwen die onder de nog in aanbouw zijnde koepel van de kathedraal zou komen te staan. Deze indrukwekkende plaats vroeg om een even



Figuur 5. Kansel van Nicola Pisano voor de Kathedraal van Siena (1268)

indrukwekkende kansel. Nicola besloot daarom om zijn eerdere ontwerp voor het Baptisterium in Pisa nog verder uit te bouwen en koos voor een achthoekige kansel (zie figuur 5). Dit betekende zeven reliëfs. Er kwam een *Kindermoord*-reliëf bij, en het *Laatste Oordeel* spreidde zich uit over twee panelen. Een andere verandering was de vervanging van de drie zuiltjes tussen de panelen door figuren.<sup>51</sup> Dit versterkte het de theologische context en het narratieve element, en leidde ertoe dat er één doorlopende vertelling ontstond.

De reliëfs bleven in zeker klassiek van karakter, maar het classicisme zou hier sterker dan bij zijn eerste kansel - in de woorden van Pope-Hennessy - worden "ontwricht" door de Franse gotiek, zowel wat betreft stilistische als iconografische aspecten. Pope-Hennessy wijst als mogelijke verklaring hiervoor op de belangrijke rol die Cisterciënzer monniken van San Galgano speelden bij de totstandkoming van de kansel.<sup>52</sup> Moskowitz wijst op een aantal andere gotische invloeden. Wederom zowel iconografisch als stilistisch. De centrale steun kan de kansel in Siena kreeg een decoratie met personificaties van de zeven Vrije Kunsten. Dit was een ongebruikelijke keuze, die tot dan toe op monumentaal

formaat alleen op Franse kathedralen was voorgekomen.<sup>53</sup> In tegenstelling tot Pope-Hennessy wijt

<sup>50</sup> Het contract specificeert nauwkeurig de details waar Nicola aan moet voldoen, en geeft ook aan dat onder andere Arnolfo di Cambio en Giovanni hem zullen bijstaan.

<sup>51</sup> Moskowitz, 2005, pp. 61-62.

<sup>52</sup> Pope-Hennessy (1996, pp. 16-23) geeft verschillende voorbeelden van de toegenomen gotische invloed. Zo wijst hij op het toegenomen belang van de flauwvallende Maria op het kruisigings-reliëf en op de houding van Johannes op hetzelfde reliëf (met zijn hoofd rustend op zijn hand, zoals in gotische manuscripten of ivoorsnijwerk vaker het geval was). Ook heeft de oordelende Christus (één van de hoekfiguren) de voor de gotiek kenmerkende wat feminiene kenmerken, aldus Pope-Hennessy en kan de staande Christus op één van de andere hoeken worden vergeleken met de *Beau Dieu* in Amiens.

<sup>53</sup> Crichton en Crichton (1938, p. 85) gaan hier op in. De Vrije Kunsten waren als thema voor het eerst uitgebeeld op het West-portaal van de kathedraal van Chartres. Vanuit Frankrijk was het als thema ook in Italië door Nicola Pisano opgepakt, in zijn kansel voor Siena en de fontein voor Perugia, alhoewel er ook al eerder in Italië voorbeelden voorhanden waren (mozaïeken in Ivrea).

zij dit aan het belang van de Dominicaner orde in Siena. Stilistisch gezien blijkt de gotische invloed volgens Moskowitz uit de eleganter geproportioneerde figuren, de wat subtielere plooiwal en meer verfijnde gelaatstrekken van de figuren op de reliëfs. Ze wijst in dit verband bijvoorbeeld op de wijze waarop in Siena - in vergelijking met de kansel in het Baptisterium van Pisa - de gekruisigde Jesus is uitgebeeld (zie figuur 6). De Byzantijnse karakteristiek is in Siena verdwenen en vervangen door een natuurlijker geproportioneerde, menselijke dode Christus. Het menselijke drama heeft de plaats ingenomen van de iconische dood. Deze grotere emotionaliteit wordt ook gedragen door de sculpturale technieken. In vergelijking met Pisa zijn de reliëf panelen dichter bevolkt en dieper uitgesneden, waardoor volgens Moskowitz de suggestie van ruimtelijkheid en beweging is toegenomen, evenals het narratieve realisme.<sup>54</sup>



**Figuur 6. Nicola Pisano, *Kruisigings-reliëf*, Kathedraal van Siena (1268)**

Het gaat te ver om te stellen dat met de komst van de gotische invloed de klassieke vormentaal in Siena geheel is verdwenen. Zoals eerder gezegd blijven de reliëfs duidelijk geïnspireerd op Romeinse sarcofagen. Dit is bijvoorbeeld evident in het vierde paneel (*Kindermoord te Bethlehem*). Een verwarrende compositie die wel is vergeleken met strijdschènes op klassieke sarcofagen.<sup>55</sup> Desalniettemin zien we in vergelijking met de eerste kansel voor het Baptisterium in Pisa in Siena de gotische invloed wel toenemen, al neemt ze de hoofdrol nog niet echt over. Als mogelijke verklaring hiervoor wordt gewezen op Franse geestelijken die een belangrijke rol vervullen in de aansturing van de uitvoering van de opdracht of het maatschappelijk leven in Siena. De gotische invloed doet zich zowel iconografisch als stilistisch gelden en leidt ertoe dat de zware klassieke vormen van de Baptisterium-kansel worden vervangen door een lichtere snit. Ook Weinberger erkent dat er in Nicola's Siena-kansel (in tegenstelling tot zijn eerste kansel) gotische invloeden de kop op steken. Tegelijkertijd wijst hij erop dat daarmee Nicola's kunst nog verre van gotisch is. Weinberger ondersteunt deze zienswijze door Nicola's *Madonna met Kind* (tussen het *Aanbidding-reliëf* en het *Presentatie-reliëf*) te vergelijken met de *Maagd op de trumeau* van Reims. Deze vergelijking toont volgens hem aan dat Nicola Pisano Franse gotische voorbeelden zodanig kon overnemen dat hij slechts een minimum aan stilistische consequenties hoefde te accepteren. Nicola's kansel bleef, zo stelt Weinberger, onder de dunne laag gotisch vernis toch vooral door en door Toscaans.<sup>56</sup>

### 3.4 De kansel in de Sant'Andrea van Pistoia (1301)

<sup>54</sup> Moskowitz, 2005, pp. 61-69. Overigens waren Crichton en Crichton in 1938 (pp. 71-75) al tot vergelijkbare conclusies gekomen.

<sup>55</sup> Crichton en Crichton, 1938, p. 75.

<sup>56</sup> Weinberger, 1963, pp. 198-99.



Rond 1298, zo'n veertig jaar nadat zijn vader de opdracht voor zijn eerste kansel had gekregen, viel Giovanni Pisano dezelfde eer ten deel toen hij de opdracht kreeg een kansel te beeldhouwen voor de Sant'Andrea, een kleine parochiekerk in Pistoia. Er was een ongewoon groot aantal gebeeldhouwde kansels in Pistoia, dus Giovanni's opdracht zal zeker een competitieve achtergrond hebben gehad. Dat Giovanni zich ervan bewust was dat hij niet alleen met plaatselijke kansels maar ook met zijn eigen vader de competitie aanging blijkt uit de inscriptie die op de kansel is aangebracht; net als overigens zijn grote zelfvertrouwen.<sup>57</sup> Giovanni bouwde voort op de inventies van

zijn vader. Hij keerde daarbij, waarschijnlijk vanwege de beperkte omvang van de Sant'Andrea, terug naar het kleinere formaat van de zeshoek (zie figuur 7). Net als in Siena waren de zuiltjes tussen de reliëfs verdwenen. Het sculpturale karakter van de kansel nam zo mogelijk nog verder toe. De belangrijkste innovatie die Giovanni Pisano toevoegde was het gebruik van de spitsboog in de onderbouw van de kansel, waardoor, in combinatie met de slankere zuilen, het opwaartse effect van de kansel werd versterkt. Deze nieuwe gotische elementen getuigen dat het belang en de prestige van de gotiek in Italië toenam.<sup>58</sup>



**Figuur 7. Giovanni Pisano, Kansel in de San Bartolome (Pistoia, 1301)**

Giovanni bouwt bij zijn Pistoia-kansel ook voort op de ervaringen die hij had opgedaan bij zijn werk aan de façade van de kathedraal van Siena. Daar was één van zijn vernieuwingen de toegenomen communicatie tussen de beelden geweest. Een vernieuwing die hij op de kansel van Pistoia op klein formaat doorzet. In vergelijking met Nicola's kansel voor de Kathedraal in Siena is het aantal figuren per paneel minder, maar de interactie tussen de figuren neemt wel toe. Op het *Geboorte-paneel* (zie figuur 8) zijn er niet zo zeer individuen uitgebeeld, maar paren, die steeds een eigen eenheid vormen. Ook het

naturalisme neemt verder toe. Zo ver zelfs dat Moskowitz stelt dat het Christus-kind op dit paneel het eerst realistische pasgeboren kind is dat in de Westerse kunst is uitgebeeld.<sup>59</sup>

Moskowitz wijst erop dat Giovanni's compositionele en expressieve kracht vooral in het paneel van de *Kindermoord te Bethlehem* zichtbaar is. In eerste instantie lijkt dit paneel wat chaotisch, maar er is een duidelijke diagonaal van Koning Herodus rechtsboven naar de treurende moeders links-onder. Het paneel is een technisch hoogstandje. Het contrast tussen zachte, ronde draperieën en de

<sup>57</sup> De inscriptie luidt als volgt: "In praise of the triune God I link the beginning with the end of this task in thirteen hundred and one. The originator and donor of the work is the canon Arnoldus, may he ever been blessed. Andrea, (son?) of Vitello, and Toni, son of Vitale, well known under such a name, are the best of treasurers. Giovanni carved it, who performed no empty work. The son of Nicola and blessed with higher skill, Pisa gave him birth, endowed him with mastery greater than any seen before." (Vertaling Pope-Hennessy, 1996, p. 235).

<sup>58</sup> Moskowitz, 2005, pp. 73-77.

<sup>59</sup> Moskowitz, 2005, pp. 80-83. Moskowitz vraagt zich in dit verband af of Giovanni 'naar het leven' heeft gewerkt, bijvoorbeeld omdat hij in die tijd kinderen had gekregen. Maar omdat er niets over Giovanni's leven bekend is kan hierover niets met zekerheid worden gezegd.



**Figuur 8. Giovanni Pisano, *Geboortepaneel*, Kansel San Bartolomeo (Pistoia, 1301)**

lijk als “sympathiek doch onafhankelijk”.<sup>61</sup>

Hoe sterk de gotische invloed bij Giovanni Pisano ook werd, voor zijn techniek keek hij toch vooral naar klassieke voorbeelden. Keller wijst er bijvoorbeeld op dat de oppervlaktebehandeling en schematische uitwerking van sommige van Giovanni's figuren, zoals de rug van één van de knechten op het reliëf van de Kindermoord, doet denken aan klassieke sarcofagen. Moskowitz wijst erop dat de door Giovanni Pisano gehanteerde techniek geen Middeleeuwse voorgangers kent en alleen kan worden verklaard door vergelijking met klassieke voorbeelden.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Moskowitz, 2001, pp. 78-79.

<sup>61</sup> Weinberger, 1963, pp. 201-04.

<sup>62</sup> Keller, 1942, p. 36 en Moskowitz, 2001, p. 86.

meer afgewerkte vormen ernaast versterkt de dramatiek. Ook is gedacht aan de toeschouwers: de figuren bovenaan steken verder uit dan in de onderste regionen van een paneel, om de leesbaarheid van onder af te vergroten.<sup>60</sup> De ongekende diepte van de panelen onderscheidt Giovanni volgens Weinberger ook van zijn gotische voorbeelden. Giovanni was volgens hem vooral geïnteresseerd in gotische beeldhouwkunst vanwege de beweging die eruit sprak. Maar waar de beweging in Frankrijk over het algemeen in het platte vlak bleef steken, creëerde Giovanni een ongekende diepte. Hij bleef daarbij volgens Weinberger zijn eigen koers varen, en gebruikte de gotische modellen “zoals een componist thema's gebruikt voor variaties”. Hij kenschetst Giovanni's verhouding tot de gotiek uiteinde-

### 3.5 De kansel in de Kathedraal van Pisa (1301-12)



**Figuur 9.** Giovanni Pisano, *Kansel in de Kathedraal van Pisa* (1312)

die bestaan uit één figuur: Hercules, Aartsengel Michael, Christus en de Kerk. Deze vier figuren zijn vrijwel geheel in het rond uitgewerkt, een precedent dat sinds de kariatiden van de oudheid niet meer was voorgekomen.<sup>64</sup> Maar dat was nog niet alles. Giovanni introduceerde ook het eerste vrouwelijke naakt sinds de oudheid: de personificatie van *Prudentia* (zie figuur 10), staande in de uit de oudheid bekende *Venus pudica* positie. Niet langer als hoog-reliëf, maar als vrijwel vrijstaand beeld.<sup>65</sup>

Zowel Pope-Hennessy als Moskowitz wijzen erop dat Giovanni's beeldhouwkunst ook bij de Pisa-kansel de suggestie wekt van een direct contact met Franse voorbeelden. Moskowitz acht het bijvoorbeeld waarschijnlijk dat de Elizabeth-figuur op het paneel van de Geboorte is geïnspireerd op haar uitbeelding op de kathedraal van Chartres. Ze verwijst in dit verband ook naar één van de inscripties op de kansel, die er op zou kunnen wijzen dat Giovanni bereisd was. Maar, zo vervolgt Moskowitz, van een feitelijk bewijs hiervan is geen sprake, en Giovanni had zijn inspiratie ook

In 1302, vrijwel onmiddellijk na afronding van zijn Pistoia-kansel, kreeg Giovanni de opdracht voor een kansel in de enorme kathedraal van Pisa. De stad Pisa ging het niet meer zo goed voor de wind als in 1260, maar toch wilde men de kansel van Guglielmo (die men wellicht nu wat ouderwets vond) vervangen. Daarnaast zal zeker ook de rivaliteit met Siena, waar nu in de kathedraal een grote achthoekige kansel stond, een rol hebben gespeeld.

Net als in Siena koos Giovanni voor de achthoek, maar de reliëf-panelen zijn hier concaaf, zodat het geheel een cirkelvorm krijgt.<sup>63</sup> Een tweede vernieuwing in de Kathedraal van Pisa is de introductie van classicerende volute-achtige consoles. Het is het eerste signaal dat Giovanni, hoe 'gotisch' hij ook mocht zijn, in deze kansel stappen zette die hem zouden verwijderen van de Franse gotiek. Het tweede signaal vinden we in de onderbouw van de kansel, sowieso volgende de meeste auteurs het meest interessante van Giovanni's conceptie voor de Kathedraal in Pisa. De dragende zuilen worden hier in vergelijking met de vorige kansels veel complexer uitgevoerd. Zo is de centrale steun gedecoreerd met drie figuren. Giovanni introduceert verder ook steunen

<sup>63</sup> Moskowitz, 2005, p. 93. Zij wijst erop dat Giovanni zijn inspiratie voor ze concave panelen mogelijk had ontleend aan Romeinse herdenkingszuilen, zoals die van Hadrianus of Trajanus in Rome.

<sup>64</sup> Wederom doet zich een parallel voor met de façade van de kathedraal van Siena. Ook hier vernieuwde Giovanni de beeldhouwkunst door weer complete driedimensionale beelden uit te werken en deze in nissen op de façade te plaatsen.

<sup>65</sup> Pope-Hennessy, 1996, 47 en Moskowitz, 2005, pp. 101-02.

kunnen ontlenen aan kleine, draagbare gotische voorwerpen.<sup>66</sup>

Van alle kansels is die voor de *Kathedraal* in Pisa door de jaren heen het meest kritisch bejegend.<sup>67</sup> Dat begon reeds bij Vasari, die het betreurde dat bij zo'n groot en belangrijk stuk werk niet meer aandacht was besteed aan het *disegno*.<sup>68</sup> Ook White en Pope-Hennessy zijn kritisch over de kwaliteit van het beeldhouwwerk. Moskowitz wijst erop dat vanwege de omvang van dit project de hulp van assistenten onontkoombaar was, en een zekere ongelijkheid tussen de verschillende delen onvermijdelijk. Tegelijkertijd prijst ze de haars inziens ongeëvenaarde emotionele kracht en inventiviteit en meent ze dat deze kansel - wanneer we het ontwerp als één geheel bezien - Giovanni op het toppunt van zijn kunnen toont.<sup>69</sup>



**Figuur 10. Giovanni Pisano, Prudentia, onderdeel van de Kansel voor de Dom in Pisa (1312)**

---

<sup>66</sup> De inscriptie waar Moskowitz naar verwijst is door Pope-Hennessy (1996, p. 236) vertaald: "Giovanni has encircled all the rivers and parts of the world endeavouring to learn much and preparing everything with heavy labour. He now exclaims: "I have taken no heed. The more I have achieved the more hostile injuries have I experienced. But I bear this pain with indifference and a calm mind." That I (the monument) may free him from this envy, mitigate his sorrow and win him recognition, add to these verses the moisture (of your tears). He proves himself unworthy who condemns him who is worthy of the diadem. Thus by condemning himself he honours him whom he condemns."

<sup>67</sup> Een kanttekening is hierbij op zijn plaats. We weten niet zeker of de kansel zoals wij die kennen ook de oorspronkelijke kansel is. Na een brand in 1595 is de kansel uit elkaar gehaald en in 1630 weer herbouwd. Maar daarbij zijn belangrijke veranderingen doorgevoerd. Die zijn in 1926 weer ongedaan gemaakt, maar ook deze reconstructie is niet zonder kritiek (Moskowitz, 2001, 83).

<sup>68</sup> Vasari, 1996, p.81.

<sup>69</sup> Moskowitz, 2005, p.99.



## 4. CONCLUSIES

Was, zoals Panofsky stelde, de klassieke beeldtaal in de gotische kathedralen van Frankrijk een *conditio sine qua non* voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië? Dat is de vraag die centraal staat in dit werkstuk en waar ik in dit afsluitende hoofdstuk een positie over in zal nemen. Daarbij zal ik beargumenteren dat de gotiek zeker een rol speelde, maar dat er van een hoofdrol geen sprake was. Dat was veel meer voorbehouden aan de plaatselijke Romaanse traditie en de alomtegenwoordige klassieke resten. De gotiek speelde hierbij, net als de Byzantijnse kunst, een bijrol die de loop van de kunstgeschiedenis in het Italië van de dertiende eeuw niet bepaalde, maar hooguit van wat *couleur internationale* voorzag.

De sculptuur van de eerste kansel van Nicola Pisano, voor het Baptisterium van Pisa, bleef Toscaans en klassiek van aard. Gotische invloeden beperkten zich hoofdzakelijk tot de architectonische elementen (de onderbouw en het architectonische kader van de reliëfs). En waar in de uitbeelding van de sculptuur de gotiek de kop op lijkt te steken, zoals bijvoorbeeld bij het naturalisme, wordt deze invloed door een grotere golf klassieke invloeden (de talrijke 'letterlijke citaten') naar het tweede plan verwezen. Voor de gotiek is in deze kansel geen grotere rol weggelegd dan in een enkel detail. Het niveau van 'drie in plaats van vier nagels bij de kruisiging', dat is zo'n beetje het toppunt dat de gotiek hier weet te bereiken. Terwijl de klassieke overheersing bij deze kansel, zowel in vorm als intentie, mijns inziens overduidelijk is. En dat is natuurlijk niet verwonderlijk als je de vele klassieke resten die Pisa rijk was, waarover ook Vasari al schreef, in ogenschouw neemt. Zou dat op zichzelf genomen niet voldoende basis bieden voor een opleving van de klassieken? Ik meen van wel. Op overtuigende wijze hebben meerdere auteurs gewezen op directe citaten die op Nicola Pisano's reliëfs herinneren aan klassieke sarcofagen. Bovendien is het mijns inziens alleszins aannemelijk dat aan deze citaten de intentie ten grondslag lag om te herinneren aan de klassieke Romeinse wortels van Pisa. Een dergelijk teruggrijpen verhoudt zich niet met het gebruik van een vormtaal die uit het Noorden komt.

Maar hoe zit het dan met Panofsky's stelling dat het de gotiek was die het individuele beeld weer zijn onafhankelijkheid en intrinsieke waarde teruggaf? Nicola Pisano's classicisme is ontegenzeggelijk intrinsiek te noemen, zoals Angiola ook heeft geconstateerd. Niet alleen omdat Nicola de klassieke vormtaal goed wist te kopiëren, maar omdat hij de klassieke grandeur weer opnieuw tot uitdrukking bracht.<sup>70</sup> Een terugkeer tot klassieke waarden die Seymour treffend onder woorden bracht door te spreken over de opleving van de "heroïsche stijl".<sup>71</sup> Nicola realiseerde dit intrinsieke classicisme vooral door klassieke sarcofagen te imiteren, en niet via een omweg langs Parijs en Reims. Ook de narratieve inventie van Nicola Pisano was zoals we zagen niet geïnspireerd via een gotische omweg, maar was geworteld in de lokale traditie. Kortom, de vraag of de gotiek een *conditio sine qua non* was voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië, kan wat betreft Nicola Pisano's eerste kansel voor het Baptisterium van Pisa op alle belangrijke fronten met een ferm 'nee' worden beantwoord.

Zoals we zagen was Nicola's tweede kansel, voor de Kathedraal van Siena, beslist meer gotisch van aard, maar bleef ook hier de basis primair geworteld in de lokale en klassieke traditie. Er is sprake van een toename van sculptuur, die de architectonische elementen iets verder naar achteren drukt. En in de beeldhouwkunst neemt de emotionaliteit toe en worden de figuren wat minder

---

<sup>70</sup> Angiola, 1977, p. 21.

<sup>71</sup> Seymour, 1963, pp. 198-206.

zwaar en klassiek gespierd. De modellering gaat meer en meer op de in het Noorden gebruikelijke gotische stilering lijken: de figuren worden langer en eleganter geproportioneerd, hun gewaden krijgen een subtielere plooiwal en de gelaatstreken worden meer verfijnd. De emotionaliteit neemt in de reliëfscènes toe. Zoals we zagen hebben hierbij zeker gotische invloeden een rol gespeeld, al dan niet gebaseerd op ervaringen uit eerste hand. Maar hoezeer in Siena deze gotische invloeden de klassieke invloeden ook aan belang deden inboeten, ze drukte ze geenszins in een bijrol. Sterker nog, zoals we zagen bleef volgens meerdere auteurs ook de kansel in Siena boven alles een klassieke kansel, met relatief gesproken hooguit een sterker gotische accent. Een conclusie die ik van harte onderschrijf.

Uitgaande van de literatuur zou in Pistoia, bij Giovanni's eerste kansel, de balans omslaan naar de gotiek. Maar deze stellingname is steeds gebaseerd op de vernieuwende gotische onderbouw, met spitsboogjes, die Giovanni hier ontwierp. Ook bij de sculpturale elementen van deze kansel nam de invloed van de gotiek verder toe, wat zich onder andere uitte in een zich steeds verder ontwikkelende emotionaliteit en toegenomen interactie tussen de figuren op een reliëf. Maar wederom bleef hier het kader van de beeldhouwkunst mijns inziens vooral dat van de klassieke sarcofagen. Dat was en bleef de drager van de heropleving van de klassieke beeldhouwkunst in Toscane, ook bij de 'gotische' Giovanni Pisano. Dit bleek eens te meer bij Giovanni's tweede kansel, die voor de Kathedraal in Pisa. De grootste vernieuwing bij deze kansel zat zoals we zagen in de onderbouw, waar de zuilen steeds complexere figuur-sculpturen kregen. Met als klap op de vuurpijl, vijftig jaar nadat Nicola weer het eerste klassieke mannelijk naakt had gebeeldhouwd (de *Fortitude*), een vrijwel losstaand vrouwelijk naakt, de *Prudentia*. Wederom is er geen gotisch precedent in Frankrijk dat wegbereider was, het waren de klassieke *Venus pudica* beelden die deze rol vervulden. Wederom dus geen sprake van een omweg via Frankrijk, maar een putten uit de eigen klassieke erfenis.

Speelde de gotiek bij de opleving van de beeldhouwkunst in dertiende eeuw Italië dan louter een bijrol? Dat is een conclusie die mij te ver gaat. Alleen richtte die rol zich mijn inziens niet zo zeer op de opleving van de *klassieke* beeldhouwkunst, maar meer op die van de beeldhouwkunst in het algemeen. Een belangrijk kenmerk van de gotiek was dat beeldhouwkunst een hoofdrol verwierf bij het vertellen van verhalen. Een gevolg hiervan was dat gebouwen in Frankrijk langzamerhand verdwenen onder hun sculpturale versieringen. En dat het woord spreekwoordelijk steen werd. In de dertiende eeuw zien we in Italië een vergelijkbare ontwikkeling bij de kansels. Deze ontwikkeling zal zeker mede beïnvloed zijn door voorbeelden die voorhanden waren uit het gotische gebied en, in combinatie met de toenemende devotie, ertoe hebben bijgedragen dat ook in Italië de beeldhouwkunst een hoofdrol kon gaan spelen bij het verfraaien van de zelfbewuste steden. Natuurlijk was er een traditie van reliëf-kansels in Toscane. Maar doordat deze traditie werd gecombineerd met een opleving van de interesse in klassieke sarcofagen en de toegenomen waardering van beeldhouwkunst als 'grote verteller' konden Nicola Pisano en zijn volgelingen het Italiaanse reliëf in de tweede helft van de dertiende eeuw naar een hoger plan tillen. Indirect heeft Panofsky dan misschien ook wel weer gelijk. De klassieke beeldtaal in de gotische kathedralen van Frankrijk was dan wel geen *conditio sine qua non* voor de wedergeboorte van de klassieke beeldhouwkunst in Italië, maar de gotische voorbeelden wezen de Italiaanse beeldhouwers van de dertiende eeuw wel hoe ze hun lokale sculpturale tradities, klassiek en contemporain, weer tot het hoogste niveau konden verheffen. Hierbij ging het vooral om de rol die beeldhouwkunst kon spelen, het belang als narratief medium. De gotische vormgeving zelf was hierbij voor de Italiaanse beeldhouwers eigenlijk 'bijzaak', wat ook blijkt uit het gegeven dat gotische beeldhouwkunst in Italië een relatief kort intermezzo in een hoofdzakelijk klassieke ontwikkeling is gebleven.

De *Prudentia* in de Kathedraal van Pisa is het beste bewijs dat de invloed van de gotiek in Italië geen lang leven was beschoren. Zo'n halve eeuw na de Baptisterium-kansel lijken de klassieke wortels van de Italiaanse beeldhouwkunst weer een alleenheerschappij op te eisen. Naast de *Prudentia* blijkt dit ook uit de introductie van de classicere volute-achtige consoles. Alhoewel de gotische emotionaliteit in de Kathedraal-kansel van Pisa nog rijkelijk is vertegenwoordigd, werd hiermee definitief het ontwikkelingspad van de Italiaanse beeldhouwkunst teruggebogen naar de klassieke basis. Een basis die een eeuw later, met het verschijnen van Donatello op het toneel, definitief een alleenheerschappij zou opeisen.

## Literatuur

**Ames-Lewis, Francis**, *Tuscan Marble Carving 1250-1350: Sculpture and Civic Pride*, XXX, 1997.

**Angiola, Eloise M.**, "Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa", *The Art Bulletin*, vol. 59, no. 1, 1977, pp. 1-27.

**Crichton, G.H. en E.R.**, *Nicola Pisano and the Revival of Sculpture in Italy*, Cambridge, 1938.

**Gilbert, Creighton E.**, "The Pisa Baptistery Pulpit addresses its public", *Artibus et Historiae*, Vol. 21, No. 41, 2000, pp. 9-30.

**Hennessy, John Pope**, *An Introduction to Italian Sculpture (3 delen), Volume I, Italian Gothic Sculpture*, London, 1996<sup>4</sup>, (eerste druk 1985).

**Keller, Harald**, *Giovanni Pisano*, Wenen, 1942.

**Moskowitz, Anita Fiderer**, *Italian Gothic sculpture c. 1250-1400*, Cambridge, 2001.

----, *Nicola & Giovanni Pisano, the Pulpits: Pious Devotion - Pious Diversion*, London/Turnhout, 2005.

**Panofsky, Erwin**, *Renaissance and Renascences in Western art*, Oxford, 1972 (1960).

**Sanford, Eva Matthews**, "The Twelfth Century-Renaissance or Proto-Renaissance?", *Speculum*, Vol. 26, No. 4, 1951, pp. 635-42.

**Seidel, Max**, "Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIX, 1975, pp. 307-392.

**Seymour, Charles jr.**, "Invention and revival in Nicola Pisano's Heroic Style" (wederom in de bundel *Romanesque and Gothic Art, Studies in Western Art, Acts of the twentieth international congress of the history of art*, Princeton, 1963, pp. 198-206.

**Vasari, Giorgio**, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori*, 3 delen, deel I, Milano, 1928, (eerste druk 1568).

----, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects (translated by Gaston du C. Vere)*, 2 volumes, volume I, London, 1996 (1927).

**Wallace, Robert Dan**, *L'influence de la France gothique sur deux des précurseurs de la Renaissance Italienne: Nicola en Giovanni Pisano*, 1953.

**Williamson, Paul**, *Gothic sculpture 1140-1300*, New Haven/London, 1995.

**Weinberger, Martin**, "Remarks on the role of French models within the evolution of Gothic Tuscan Sculpture", *Romanesque and Gothic Art, Studies in Western Art, Acts of the twentieth international congress of the history of art*, Princeton, 1963, pp. 198-206.



## Verantwoording van de figuren

De figuren in dit werkstuk zijn grotendeels afkomstig van de Webgallery of Art ([www.wga.hu](http://www.wga.hu)).  
Uitzondering hierop vormen de volgende figuren:

- Figuur 1: [www.pistoia.it](http://www.pistoia.it)
- Figuur 3: [www.comune.pistoia.it](http://www.comune.pistoia.it)