



1. Nicola Pisano, ambone. Pisa, battistero.

---

GIANNI CIOLI

---

# La rappresentazione della Crocifissione e del Giudizio universale

## negli amboni di Nicola e Giovanni Pisano

---

### LA NOVITÀ ARCHITETTONICA E ICONOGRAFICA DELL'AMBONE PISANO DI NICOLA E L'EVOLUZIONE IN QUELLO SENESE

L'ambone istoriato realizzato da Nicola Pisano per il battistero di Pisa tra il 1256 e il 1260 è un'opera innovativa rispetto alla tradizione, sia per l'impianto architettonico che per il programma iconografico.<sup>1</sup> La novità architettonica è costituita principalmente dalla pianta esagonale (fig. 1) che lo distingue dall'ambone a pianta rettangolare realizzato da Guglielmo per la primaziale tra il 1159 e il 1162. La novità del programma iconografico consiste soprattutto nella scelta di inserire negli ultimi due pannelli del parapetto e dopo le scene dedicate all'infanzia del Salvatore, le raffigurazioni della Crocifissione e del Giudizio, assenti, a quanto mi risulta, negli amboni istoriati precedentemente realizzati.

Secondo Antje Middeldorf Kosegarten la pianta esagonale non costituirebbe un'assoluta novità: l'opera del Pisano andrebbe infatti considerata in relazione agli amboni a pianta poligonale della regione adriatica sotto l'influenza di Bisanzio compresa tra Grecia, Puglia, Dalmazia e Venezia.<sup>2</sup> Pur ammettendo che Nicola abbia potuto trarre ispirazione da questi modelli, resta tuttavia da spiegare perché egli abbia preferito la pianta esagonale distaccandosi dall'esempio

di Guglielmo e più in generale dalla tradizione toscana degli amboni istoriati. È del tutto plausibile che la risposta sia da individuare nella ricerca di un'adeguata sintassi progettuale. In effetti, all'interno di un edificio a pianta circolare con un colonnato che scandisce una sorta di dodecagono, e collocato vicino al grande fonte battesimale ottagonale, un ambone dalla pianta rettangolare sarebbe sicuramente risultato meno congruo.<sup>3</sup> Inoltre non è da escludere che l'esagono, considerato proprio in rapporto alla pianta centrale del battistero e alla forma ottagonale del fonte, sia stato scelto per il suo significato simbolico.<sup>4</sup> L'architettura del battistero sembra, infatti, ricalcare la rotonda del Santo Sepolcro di Gerusalemme, luogo della resurrezione; la pianta esagonale dell'ambone, d'altro canto, potrebbe alludere al sesto giorno della settimana, ovvero al giorno della morte di Cristo; mentre l'ottagono del fonte, secondo una ben nota interpretazione patristica, rimanderebbe all'ottavo giorno, quello della resurrezione e dell'eterno nuovo inaugurato dalla pasqua del Signore. L'esagono e l'ottagono dentro la rotonda potrebbero insomma richiamare quella dialettica tra morte e resurrezione che caratterizza la struttura della pasqua cristiana, alludendo a una dimensione costitutiva del mistero del battesimo.

Proprio il collegamento con la teologia del battesimo consente di dar ragione delle scelte innovative nel programma iconografico di Nicola e della sua committenza.<sup>5</sup>

La sequenza delle scene cristologiche raffigurate nei pannelli, com'è noto, è la seguente: *Annunciazione e Natività; Adorazione dei Magi; Presentazione al Tempio; Crocifissione; Giudizio universale*.

Più di un autore ritiene che il programma iconografico debba essere letto in relazione con il fonte battesimale, opera di Guido da Como (1246), e collocato al centro dell'edificio. Tuttavia, quest'ipotesi ha dato adito a esiti interpretativi diametralmente opposti.

Maria Laura Testi Cristiani, ad esempio, ritiene che sarebbero state più consone al contesto battesimale le scene della Natività, dell'Adorazione dei Magi e della Presentazione al Tempio, piuttosto che quelle della Crocifissione e del Giudizio, che risultano immediatamente visibili dall'interno del fonte data la collocazione attuale dell'ambone a sinistra del centro dell'edificio guardando l'altare. Perciò ipotizza una differente disposizione originaria dell'opera che avrebbe consentito agli astanti la visione di quelle immagini da lei ritenute più consone alla celebrazione del battesimo.<sup>6</sup>

Al contrario Max Seidel non mette in dubbio l'originalità dell'attuale collocazione del pergamo e interpreta le scene della Crocifissione e del Giudizio proprio in chiave battesimale: «Battesimo, Crocifissione e Risurrezione formavano una sintesi ideale sin dall'epoca protocristiana. L'origine di questa visione d'insieme è da ricercare nella lettera di san Paolo ai Romani (6,3-4)». <sup>7</sup> Certo, riconosce Seidel, «nel contesto della simbologia battesimale potrebbe sorprendere che nel programma iconografico di questo pergamo manchi la scena della Risurrezione. Ma un riferimento indiretto a questa scena era già insito nella struttura stessa dell'edificio che riproduceva la rotonda del Santo Sepolcro, luogo della risurrezione». <sup>8</sup>

Timothy Verdon, d'accordo con Seidel nel considerare l'attuale collocazione dell'ambone come originaria, propone un'interpretazione pasquale ancor più diretta e, ricordando che nella simbologia liturgica tradizionale l'ambone «rappresenta il sepolcro vuoto dal quale, la mattina di Pasqua, fu bandito l'annuncio della risurrezione», <sup>9</sup> ipotizza che l'angelo seduto in angolo a destra, sotto il pannello del Giudizio, con in mano l'icona della crocifissione, possa raffigurare il nunzio della vittoria di Cristo sulla morte (cfr.

Mc 16,5-7).<sup>10</sup> La stessa immagine del Cristo giudice nell'ultimo pannello potrebbe essere interpretata in chiave pasquale: «l'immagine determinante del pulpito pisano» andrebbe infatti «forse cercata nel Risorto che effonde lo Spirito e che viene come Giudice alla fine dei tempi». <sup>11</sup>

L'effusione dello Spirito, si potrebbe obiettare, non risulta affatto evidente nella scena del Giudizio dell'ultimo pannello. Tuttavia essa può essere implicitamente riconosciuta nella raffigurazione dei morti risorgenti dalla terra posta nel registro più basso della scena. In effetti, la profezia di Ezechiele (Ez 37,1-10) e, ancor più, la riflessione di Paolo nella lettera ai Romani (Rm 8,11) pongono in diretta relazione il mistero della resurrezione finale con l'opera dello Spirito. Proprio dalla teologia paolina, infatti, si evince l'analogia dinamica che connette la resurrezione sacramentale del cristiano donata nel battesimo (Rm 6,11) tanto con quella "esistenziale" che si concretizza nella novità della vita (Rm 6,4) e nel *rationabile obsequium* (Rm 12,1) che con quella "finale" quando, *novissima autem inimica*, la morte sarà anientata (1 Cor 15,26).

L'accostamento della scena della morte in croce del Signore con quella del suo ritorno glorioso, accompagnato dalla resurrezione dei morti, può dunque essere letto come un messaggio di speranza che manifesta gli effetti del battesimo.<sup>12</sup> Tuttavia, considerando che il contesto è quello del Giudizio dove sono raffigurati anche i dannati condotti verso le bocche dell'Inferno, ne risulta che il messaggio di speranza non può essere disgiunto dall'invito al *timor Dei*. È questa, del resto, una tensione tipica della teologia, della predicazione e della produzione artistica nei secoli XIII e XIV: speranza e timore sono due passioni intimamente congiunte che, assunte nella sfera teologale, divengono virtù e dono.<sup>13</sup>

L'ipotesi che la scena del Giudizio possa assumere un significato preminente nel progetto scultoreo dell'ambone potrebbe trovare conferma, seppure indiretta, nel confronto con i mosaici della cupola del battistero di Firenze, là dove la raffigurazione del Giudizio, realizzata non molto dopo l'ambone di Nicola Pisano (probabilmente fra il 1260 e il 1275), costituisce certamente un elemento determinante, per centralità e dimensioni, nel programma iconografico del «bel San Giovanni».

La probabilità che la scena del Giudizio rivesta un significato dominante nell'intenzione di Nicola e della sua committenza emergerebbe secondo Verdon ancora più chiara-



2. Nicola Pisano e collaboratori, ambone. Siena, cattedrale, **particolare...**

mente nell'ambone da lui realizzato a Siena tra il 1266 e il 1268 con la collaborazione di vari scultori, fra cui il figlio Giovanni e Arnolfo di Cambio (fig. 2). Nella cattedrale senese, alla raffigurazione del Giudizio è concesso infatti uno spazio raddoppiato. Non più esagonale ma ottagonale, la pianta del pergamo dialoga, in una curiosa inversione di rapporti numerici rispetto a Pisa, con lo spazio esagonale sottostante la cupola che si sviluppa nel dodecagono soprastante per risolversi infine nel cerchio.

La struttura ottagonale ha consentito allo scultore di aggiungere un pannello dedicato alla Strage degli innocenti, scena che prepara quella della Crocifissione, e di raddoppiare lo spazio dedicato al Giudizio, presentando nel penultimo pannello la resurrezione e l'elezione dei giusti, nell'ultimo la resurrezione e la condanna dei reprobì e, tra le due scene, il Cristo giudice nel montante che le divide.

Nella disposizione odierna le formelle relative alla seconda venuta di Cristo non sono visibili dal centro della navata del Duomo. Tuttavia, secondo Verdon, lo sarebbero state originariamente, poiché l'ambone era posizionato sul lato opposto rispetto a quello attuale e i fedeli avrebbero dovuto avere di fronte esattamente l'immagine del Giudizio durante

le celebrazioni. Ciò confermerebbe il significato dominante della scena nell'intenzione di Nicola e della sua committenza.<sup>14</sup> L'ipotesi di Verdon, pur avendo ottenuto consensi,<sup>15</sup> non ha trovato tuttavia conferma nelle proposte di ricostruzione della disposizione originaria del pergamo e del suo programma iconografico elaborate da Guido Tigler<sup>16</sup> e da Max Seidel.<sup>17</sup> Tigler, fra l'altro, pur senza negarne la valenza teologica, suggerisce d'interpretare in chiave estetica il raddoppio della scena del Giudizio realizzato a Siena: esso verrebbe incontro «alla tendenza di Nicola verso composizioni sempre più affollate e drammatiche».<sup>18</sup> Comunque sia, è plausibile associare il raddoppio della scena escatologica a un crescente interesse per il Giudizio finale, ricollegabile a sua volta al possibile, reciproco e circolare condizionamento delle preoccupazioni teologiche e pastorali e degli intenti estetici.

Nel periodo a cavallo fra gli ultimi decenni del XIII secolo e i primi del seguente – particolarmente in Toscana – l'indubitabile mutua influenza tra predicatori e artisti ha dato corpo a un immaginario non scevro da eccessi problematici.<sup>19</sup> La predicazione in volgare, e particolarmente quella degli appartenenti agli ordini mendicanti, faceva deliberatamente leva sull'emotività assecondando la curiosità

popolare nei confronti del Giudizio universale: basti citare, a titolo di esempio, il *Quaresimale* fiorentino (1305-1306) di Giordano da Rivalto.<sup>20</sup> Rispondendo al medesimo gusto e alla stessa inquietudine, la produzione artistica sul tema conobbe nel contempo una notevole fortuna: si pensi ai mosaici del battistero fiorentino (1260-1275), alla facciata del Duomo di Orvieto (1319-1330) e, a Pisa, al pulpito di Giovanni (1301-1310) e all'affresco di Buffalmacco (1336-1341).

In quest'ottica appaiono pertinenti anche le riserve avanzate da Joachim Poeschke sull'opportunità di mettere in stretto rapporto con il sacramento del battesimo le immagini della Crocifissione e del Giudizio universale inserite da Nicola nell'ambone del battistero pisano. Tale collegamento non risulterebbe convincente, «poiché le nuove tematiche, come si rileva agevolmente considerando lo sviluppo dell'iconografia cristiana nel XIII secolo, in questo periodo acquistavano sempre maggiore attualità e rispondevano in modo particolare al sentimento religioso del tempo».<sup>21</sup>

A mio avviso colgono nel segno coloro che ipotizzano un'influenza della spiritualità francescana sull'opera di Nicola, rilevando nella struttura narrativa della formelle istoriate del pergamo – ovvero nello spazio concesso ai misteri dell'infanzia di Cristo, accostati alle immagini della Crocifissione e del Giudizio – un'assunzione di temi cari alla predicazione di quell'Ordine mendicante che, nel corso del XIII secolo, ha esercitato un notevole influsso in tutta l'Italia centrale e particolarmente in Toscana.<sup>22</sup>

A questo proposito può essere illuminante un passo, per così dire paradigmatico, di san Francesco, tratto dal XXIII capitolo della *Regola* non bollata del 1221, della cui segnalazione sono debitore al prof. Severino Dianich. Scrive Francesco:

E ti rendiamo grazie, perché come tu ci hai creato per mezzo del tuo Figlio, così per il santo tuo amore, col quale ci hai amato, hai fatto nascere lo stesso vero Dio e vero uomo dalla gloriosa sempre vergine beatissima santa Maria, e, per la croce, il sangue e la morte di Lui ci hai voluti redimere dalla schiavitù.

E ti rendiamo grazie, perché lo stesso tuo Figlio ritornerà nella gloria della sua maestà per destinare i reprobri, che non fecero penitenza e non ti conobbero, al fuoco eterno, e per dire a tutti coloro che ti conobbero e ti adorarono e ti servirono nella penitenza: *Venite, benedetti dal Padre mio, entrate in possesso del regno, che vi è stato preparato fin dalle origini del mondo.*<sup>23</sup>

## IL GIUDIZIO NELLA CROCIFISSIONE E LA CROCIFISSIONE NEL GIUDIZIO

Secondo Marcello Angheben la scelta di Nicola e della committenza di raffigurare la scena del Calvario accanto a quella dell'ultimo avvento, evitando episodi più esplicitamente pasquali, quali quello delle donne al sepolcro, dell'Ascensione e della Pentecoste, può essere stata mossa dall'intento di accostare la scena della Crocifissione direttamente a quella del Giudizio universale,<sup>24</sup> quasi, aggiungerei, a dare espressione plastica a quel rovesciamento ben descritto da sant'Agostino nel *Sermone* 127: «Sedebit iudex, qui stetit sub iudice. Damnabit veros reos, qui factus est falsus reus».<sup>25</sup>

Non si tratta, in vero, di un semplice accostamento: il Giudizio è già raffigurato nella Crocifissione così come la Crocifissione è ripresentata nel Giudizio.

Ciò appare innanzitutto dalla netta bipartizione fra destra e sinistra che caratterizza entrambe le scene. L'interpretazione puntuale della raffigurazione del Giudizio è purtroppo resa ardua dalla mancanza delle teste di numerosi personaggi, asportate nel XVI secolo per compiacere il capriccio di Lorenzino de' Medici.<sup>26</sup> Tuttavia non è difficile constatare che il Giudizio di Nicola si distingue da altre raffigurazioni dello stesso soggetto per la collocazione più rigorosa dei giusti alla destra del Cristo e dei reprobri alla sua sinistra (fig. 3). Se si escludono gli angeli e la figura del Battista – in posizione simmetrica rispetto a Maria e quindi dislocato alla sinistra del Signore secondo la consueta sintassi spaziale della *deesis*, quasi parte costitutiva della raffigurazione composita del trono del Giudizio – il lato destro del pannello, ovvero alla sinistra del Cristo, è animato soltanto dalla lotta convulsa dei dannati e dei demoni, con una magistrale riproposizione di stilemi classici.<sup>27</sup> I dodici apostoli che la tradizione affianca al Cristo assiso sono tutti alla sua destra, ovvero sul lato sinistro del pannello. È probabilmente questa la ragione per cui il Giudice seduto sul Tetramorfo appare disassato rispetto al centro della scena. Sotto i suoi piedi e sovrastante la scena della resurrezione dei morti sta la croce, qui di legno nodoso forse per evocare il tema del *lignum vitae* caro alla spiritualità francescana,<sup>28</sup> o anche a citazione dell'inno *Vexilla Regis*, antico ma certamente ben noto ai tempi di Nicola, in cui la croce è definita come albero: «Arbor decora et fulgida, / ornata Regis purpura, / electa digno stipite / tam sancta membra tangere».<sup>29</sup>



3. Nicola Pisano, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Pisa, battistero.



4. Nicola Pisano, ambone, particolare della *Crocifissione*. Pisa, battistero.

Parimenti appare nodosa la croce della scena della Crocifissione nel pannello precedente (fig. 4).

Ma il legame più notevole fra l'ultima e la penultima scena del pergamo è dato ancora dalla rigorosa collocazione dei giusti alla destra del Cristo e dei reprobì alla sua sinistra che torna, o per meglio dire è anticipata, nell'articolata rappresentazione del Calvario. Il discepolo che Gesù amava, anziché essere posto, come consuetudine, alla sinistra del Crocifisso in simmetria all'Addolorata, è collocato a destra della croce, davanti alle pie donne che sorreggono la Madre venuta meno, e accanto alla figura, purtroppo non più leggibile, di Longino, il soldato che trafisse il costato di Gesù. La tradizione non soltanto lo volle pentito e convertito, ma lo ha riconosciuto santo,<sup>30</sup> perciò Nicola lo ha potuto collocare a buon diritto tra i giusti.

Sul lato opposto sta invece la controparte di Longino, Stefaton, nell'atto di porgere la spugna imbevuta di aceto al Crocifisso, figura emblematica di chi, per il cuore indurito, non ha riconosciuto in Gesù il Salvatore.<sup>31</sup> Alle sue spalle si raccoglie il gruppo degli increduli: chi agita minacciosamente il braccio, chi perplesso si tasta la barba, chi si batte il petto, atto che può riferirsi a Mt 24,30 («Allora comparirà

nel cielo il segno del Figlio dell'uomo e allora si batteranno il petto tutte le tribù della terra, e vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nubi del cielo con grande potenza e gloria»), confermando l'ipotesi che nella Crocifissione sia adombrata la scena del Giudizio.

La bipartizione è sottolineata dalla raffigurazione della Chiesa, nell'angolo superiore sinistro del pannello, raffigurata come una giovane che, sollecitata da un angelo, si accosta al Signore. Nell'angolo opposto sta la Sinagoga, una vecchia respinta e allontanata da un altro angelo.

Se nella scena della Crocifissione è già presente il tema del Giudizio, nel Giudizio ritroviamo la Crocifissione: non solo nel segno della croce nodosa che appare sotto il trono del Giudice, ma anche nell'immagine recata dall'angelo scolpito sotto l'angolo destro del pannello e che alcuni correlano al Giudizio (fig. 3). Secondo un modello consolidato nell'iconografia orientale che lo qualificherebbe come un arcangelo, l'essere celeste è caratterizzato da un abbigliamento imperiale, il *lorum*,<sup>32</sup> e reca nella mano destra un'asta. Con la sinistra sorregge un oggetto quadrilatero, un libro o più verosimilmente una tavoletta, su cui è raffigurato in rilievo il Crocifisso con Longino alla destra e Stefaton alla sinistra. La



5. Giovanni Pisano, ambone, particolare della *Crocifissione*. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.



6. Giovanni Pisano, ambone, particolare della *Crocifissione*. Pisa, cattedrale.

Croce è dunque citata tre volte: nella scena del Calvario, nella scena del Giudizio, nell'immagine recata dall'arcangelo.

La figura dell'arcangelo è stata oggetto di interpretazioni differenti. Se Verdon vi ha potuto scorgere un nunzio della resurrezione, altri vi hanno visto la personificazione della Fede,<sup>33</sup> altri ancora lo hanno identificato con l'arcangelo Gabriele,<sup>34</sup> e altri, infine, con Michele.<sup>35</sup> Quest'ultima ipotesi mi pare la più probabile, anche in ragione del fatto che dietro all'arcangelo, sulla sinistra, è raffigurato un leone nell'atto di azzannare un cervo. Azzardo un possibile collegamento di questa figura angelica con il san Michele che la tradizione dei Giudizi universali colloca sovente nelle raffigurazioni come psicostata, munito di bilancia per la pesatura delle anime e in contesa con un demonio che delle anime vorrebbe far preda.<sup>36</sup> Qui il demonio sarebbe rappresentato dal leone che azzanna il cervo, simbolo del battezzato.<sup>37</sup> In luogo della bilancia starebbe la croce di Cristo, la quale tuttavia è l'autentica bilancia che sottrae la preda all'Inferno, come ancora il *Vexilla regis* afferma: «Beata, cuius brachiis / pretium pependit saeculi: / statera facta corporis, / praedam tulitque tartari».<sup>38</sup>

#### SVILUPPI NEGLI AMBONI DI GIOVANNI. BREVI ACCENNI

La rigorosa bipartizione di giusti e reprobis fra destra e sinistra presente nella *Crocifissione* e nel *Giudizio* dell'ambone del battistero è in parte ripresa (nella *Crocifissione*) e in parte abbandonata (nel *Giudizio*) in quello senese, forse in ragione del raddoppiamento della scena escatologica.

Negli amboni di Giovanni la bipartizione ritorna ancor più netta e arricchita in quello esagonale nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (1298-1301), mentre appare dissolta in quello ottagonale/circolare nella cattedrale di Pisa (1301-1310) a vantaggio di altre dinamiche teologiche e iconografiche.

Un elemento rilevante che conferma la presenza del *Giudizio* nelle raffigurazioni della *Crocifissione* negli amboni di Giovanni è la raffigurazione del buono e del cattivo ladrone crocifissi con il Signore. Nel pergamo pistoiese (fig. 5) i due sono vivi e colti, con una notevole resa espressiva, nell'atto di discutere fra loro. In quello pisano (fig. 6) sono invece rappresentati nell'attimo della morte, con un'invenzione drammatica che conoscerà una certa fortuna e che conferma l'ipotesi di una rappresentazione del *Giudizio* già



7. Giovanni Pisano, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.



8. Giovanni Pisano, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Pisa, cattedrale.

nella Crocifissione: le animule del buono e del cattivo ladrone sono infatti raffigurate, a quanto pare per la prima volta,<sup>39</sup> mentre vengono condotte alla propria destinazione rispettivamente da un angelo e da un diavolo. Una scena analoga la ritroviamo, per rimanere vicini nello spazio e nel tempo all'ambone di Giovanni, nella Crocifissione affrescata nel Camposanto di Pisa, attribuita a Francesco Traini e databile nella prima metà del XIV secolo.<sup>40</sup>

Un'altra innovazione significativa di Giovanni, in questo caso relativa all'iconografia del Giudizio, riguarda la rappresentazione di Maria, più dinamica e centrale rispetto a quella presente nei programmi iconografici degli amboni di Nicola.

Nel Giudizio di Pistoia la Vergine non è più a fianco del Cristo in posizione simmetrica al Battista secondo la tradizionale *deesis*, ma più in basso, alla testa della schiera degli eletti, con mano tesa e lo sguardo rivolto al Figlio (fig. 7). Due degli eletti, fra cui un vescovo, le si stringono attorno poggiandole le mani sul seno sinistro. Il gesto, che potrebbe oggi risultare sorprendente, era allora ben leggibile e intendeva esprimere la fiducia nell'intercessione ma-

terna di Maria, di colei che poteva ottenere per il devoto la misericordia divina in virtù del latte con il quale aveva nutrito il Salvatore.

Nell'ambone di Pisa, che analogamente a quello di Siena ripartisce il Giudizio su due pannelli, il tema è portato fino alle estreme conseguenze. La Vergine appare nella scena per ben tre volte (fig. 8). La prima, a fianco del Figlio mentre gli si rivolge a mani giunte nella *deesis*. La seconda, fra gli eletti, rivolta a loro come in ascolto, con la mano destra sul braccio del primo della fila e la sinistra sul proprio seno. Da questa doppia posizione di Maria emerge, a mio avviso, la sua funzione di mediatrice che accoglie le invocazioni dei fedeli e le presenta a Cristo. La terza volta la Vergine compare sorprendentemente presente nell'ultimo pannello, dalla parte dei reprobati e alla sinistra del Giudice, con il braccio destro teso verso di lui e la sinistra ancora appoggiata sul seno, come segno d'intercessione in favore di un devoto peccatore che si aggrappa al suo braccio.

La tematica degli *Ubera matris* è stata studiata da Max Seidel in un ampio saggio nel quale vengono accuratamente documentati fonti teologiche e paralleli nella predicazione,

come pure svariati casi iconografici di un soggetto particolarmente amato da Giovanni Pisano e certamente legato allo sviluppo della devozione mariana a cavallo dei due secoli.<sup>41</sup> Rimando allo studio di Seidel, aggiungendovi tuttavia la segnalazione di un dipinto su tela del primo Quattrocento fiorentino, riferibile all'ambito di Lorenzo Monaco, un tempo nella cattedrale di Santa Maria del Fiore e attualmente conservato nel Metropolitan Museum di New York (Accession Number: 53.37), che testimonia la permeanza e lo sviluppo, nell'iconografia toscana, di questa singolare tematica.

Qui ci è offerto il caso della doppia intercessione. L'opera raffigura infatti la Trinità con Gesù che leva gli occhi al Padre, gli mostra la ferita del costato e dice, nelle parole tracciate sul dipinto: «Padre mio sieno salvi chostoro pe quali tu volessi chio patissi passione». Nell'intercedere, Gesù indica la Madre che gli sta recando un gruppo di fedeli. Anche Maria unisce alla parola il gesto: mostra a Gesù uno dei seni, e dice: «Dolciximo figliolo pel lacte chio ti die abbi mi(sericordi)a di chostoro».<sup>42</sup>

1 Si veda A.F. Moskowitz, *Nicola & Giovanni Pisano. The Pulpits*, London 2005, pp. 35-59.

2 A. Middeldorf Kosegarten, *Proposte per il pulpito di Nicola Pisano nel battistero di Pisa*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 110-111. Casi di pergamini poligonali anche in Toscana: si veda Moskowitz 2005, cit., pp. 36-37.

3 Si veda E.M. Angiola, *Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the classical style in Pisa*, «The Art Bulletin», LIX, 1977, p. 8; Moskowitz 2005, cit., p. 38.

4 Si veda Angiola 1977, cit., pp. 8; M. Seidel, *Il dialogo di Nicola Pisano con gli artisti dell'antichità*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, II, *Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 165-168, 197, nota 168; Moskowitz 2005, cit., p. 58.

5 Si veda Angiola 1977, cit., pp. 9-13; Seidel 2003, cit., pp. 165-168; Moskowitz 2005, cit., p. 58.

6 L'attuale collocazione sarebbe probabilmente dovuta, secondo l'autrice, «allo spostamento da destra e al rimontaggio a sinistra (rispetto all'accesso), per quegli stessi motivi di innovazione liturgica che coinvolsero, a seguito del Concilio di Trento, anche il pulpito di Nicola a Siena e i due di Giovanni a Pistoia e Pisa»: M.L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano, architetto scultore: dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa*, Pisa 1987, p. 193.

7 Seidel 2003, cit., pp. 165-168.

8 Ivi, p. 197, nota 168.

9 T. Verdon, *Verbum caro factum: teologia, spiritualità ed iconografia del*

*pulpito istoriato*, in *Pulpiti medievali toscani* 1999, cit., p. 25.

10 Ivi, p. 24.

11 Ivi, p. 26.

12 Si veda Angiola 1977, cit., p. 13.

13 Si veda G. Cioli, A.M. Fortuna, *Fra timore e speranza: temi escatologici nei rilievi della facciata e nei cicli pittorici del Duomo di Orvieto*, «Vivens homo», XVIII, 2007, pp. 131-168.

14 Verdon 1999, cit., pp. 26-27.

15 Con essa concorda Marcello Angehen che interpreta l'ipotesi messa in evidenza delle scene escatologiche specificamente in funzione della predicazione: *Il XIII secolo: la scultura*, in *Alfa e Omega: il Giudizio universale tra oriente e occidente*, a cura di V. Pace, Castel Bolognese 2006, pp. 129-131.

16 G. Tigler, *Il pulpito di Nicola Pisano*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, p. 125.

17 M. Seidel, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012, I, pp. 305-323.

18 Tigler 2009, cit., p. 124.

19 A questo proposito, potrebbe essere interessante aprire un dibattito interdisciplinare sulla provocazione offerta da Benedetto XVI, nell'enciclica *Spe salvi* n. 41, a proposito del ruolo problematico giocato dagli artisti per una autentica comprensione del Giudizio come luogo di apprendimento e di esercizio della speranza: «Nello sviluppo dell'iconografia, però, è poi stato dato sempre più risalto all'aspetto minaccioso e lugubre del Giudizio, che ovviamente affascinava gli artisti più dello splendore della speranza,

che spesso veniva eccessivamente nascosto sotto la minaccia» (*Acta Apostolicae Sedis*, XCIX, 2007, p. 1018).

20 Giordano da Rivalto, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, edizione critica per cura di C. Delcorno, Firenze 1974, pp. 53-61.

21 J. Poeschke, *Nicola Pisano: il Giudizio Universale sui pulpiti di Pisa e Siena*, in *Alfa e Omega* 2006, cit., p. 150.

22 Testi Cristiani 1987, cit., p. 183. Diversi studi hanno attribuito la paternità del programma iconografico a Federico Visconti, arcivescovo di Pisa dal 1254 al 1277, e verosimile committente dell'opera, mettendo in relazione la singolare struttura architettonica e l'intero complesso decorativo dell'ambone con specifici rimandi a sermoni da lui pronunciati (si veda F.R. Pesenti, *Il XII sermone dell'arcivescovo Federico Visconti e il pulpito del Battistero di Pisa*, «Commentari», n.s., XXVI, 1975, pp. 259-266; Testi Cristiani 1987, cit., pp. 187-188; Angiola 1977, cit., pp. 1-27). L'eventuale committenza del Visconti potrebbe comunque confermare l'influenza francescana: si sa che egli «aveva conosciuto Francesco e conservava per lui una profonda venerazione» (Verdon 1999, cit., p. 20).

23 Francesco di Assisi, *Regola non bollata*, in *Fonti francescane: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Padova 1983, pp. 119-120.

24 Angheben 2006, cit., p. 129.

25 Agostino, *Sermo* 127, 7,10.

26 Si veda Poeschke 2006, cit., p. 152.

27 Si veda Seidel 2003, cit., p. 155.

28 Si veda Testi Cristiani 1987, cit., p. 185; Poeschke 2006, cit., p. 152.

29 *Antologia per l'iniziazione allo studio del canto gregoriano*, a cura di F. d'Antimi, Solesmes 1994, p. 261.

30 Si veda G. Lucchesi, *Longino*, in *Bibliotheca sanctorum*, Roma 1967, VIII, pp. 90-95.

31 Si veda J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, II, *Gotik*, München 2000, p. 67.

32 Si veda Seidel 2003, cit., pp. 172-176.

33 G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano: orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, p. 107.

34 Angiola 1977, cit., p. 15.

35 Seidel 2003, cit., p. 165.

36 Si veda G. Cioli, *L'iconografia dell'anima immortale nel medioevo*, «Vivens homo», 19, 2008, pp. 365-366.

37 Si veda Seidel 2003, cit., p. 168.

38 *Antologia* 1994, cit., p. 261.

39 Si veda Cioli 2008, cit., p. 364.

40 Si veda A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Catstelnuovo, Torino 1996, pp. 21-22.

41 M. Seidel, *Ubera matris. Stratificazioni semantiche di un simbolo*, in *Id. Arte italiana*, II, pp. 577-626.

42 Si veda T. Verdon, *L'uomo in cielo: teologia antropologia, arte*, «Vivens homo», 7, 1996, p. 16.