1 APRIL 2019

CARLO CRIVELLI

DE INVLOED VAN ENERZIJDS DE OPDRACHTGEVER EN ANDERZIJDS DE INVENTIVITEIT VAN DE KUNSTENAAR OP DE EXPRESSIE IN DRIE VOORSTELLINGEN VAN DE MAN VAN SMARTEN

EVELIEN NIEUWENHUIS, 5808138
DR. ANNEMIEKE HOOGENBOOM
Eindwerkstuk kunstgeschiedenis als onderdeel van Taal- en Cultuurstudies

8638 woorden

Samenvatting

Tussen 1470 en 1480 vervaardigde de Venetiaanse schilder Carlo Crivelli drie verschillende voorstellingen van de Man van Smarten. De Montefiore *Piëta*, de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie waren alledrie onderdeel van een groter altaarstuk. Wat opvalt, is echter hoezeer de Montefiore *Piëta* in expressie verschilt van andere twee piëta's. Bij de Montefiore *Piëta* drukken de figuren rondom Christus niet met verwrongen gezichten, tranen en opengesperde monden hun gevoelens uit, maar legt één engel liefdevol zijn hoofd tegen dat van Christus, terwijl een andere engel zich van de kijker afwendt. Aangezien de werken in een korte tijdsspan zijn vervaardigd, ligt de reden voor dit verschil niet zomaar in een chronologisch bepaalde ontwikkeling die Crivelli als kunstenaar doormaakte. In deze paper wordt dan ook de vraag gesteld of het verschil in expressie tussen de drie genoemde piëta's moet worden herleid tot de invloed van de opdrachtgever of de inventiviteit van Crivelli als kunstenaar. Hierbij focust de paper zich op de franciscaanse opdrachtgever van de Montefiore Piëta, omdat verdere informatie over de specifieke opdrachtgever ontbreekt.

Na het verlaten van zijn geboortestad Venetië, ging Crivelli in Padua in de leer bij Francesco Squarcione, die zeer geïnteresseerd was in de nieuwe renaissancestijl van schilderen. Hier ontmoette Crivelli invloedrijke kunstenaars zoals Mantegna, Donatello en Bellini. Later in zijn leven vestigde Crivelli zich in de Marken, waar hij veel opdrachten zou krijgen van onder andere de bedelorden.

Crivelli kreeg met name veel opdrachten van de franciscanenorde en ook de Montefiore *Piëta* bevond zich oorspronkelijk in een franciscanenkerk. Of het patronage van de franciscanen leidde tot bepaalde vaste kenmerken in de kunst voor hun kerken en kloosters, blijft een twistpunt voor kunsthistorici. Sommige kunsthistorici merken op dat de franciscanen een voorkeur hadden voor expressieve werken. Dit zou het idee tegenspreken dat de serene expressiviteit van de Montefiore *Piëta* een gevolg is van een algemene voorkeur van de franciscanen voor weinig expressie. Bovendien zijn de *Piëta* uit de San Pietro di Muralto in Camerino en de *Piëta* uit de San Francesco in Fabriano, beide afkomstig uit franciscanenkerken, ook expressieve werken van Crivelli.

De voorstelling van de Man van Smarten kent een traditie die zijn oorsprong heeft in de iconentraditie van Byzantium. In de Veneto werd de voorstelling aangepast door kunstenaars. Engelen werden toegevoegd aan de voorstelling, of Maria en Johannes de

Evangelist. Ook werd er soms een achtergrond toegevoegd. Kunstenaars gingen volgens verschillende auteurs zoals Thomas Golsenne en Hans Belting ook in meer of mindere mate in dialoog met Alberti's invloedrijke *Della pittura*, waarin hij beschrijft hoe een narratieve voorstelling vorm moet krijgen en hoe emoties overgebracht moeten worden.

Kunsthistoricus Hans Belting omschrijft een zoektocht van verschillende kunstenaars naar een balans tussen de historia zoals Alberti deze omschrijft en de iconentraditie van de Man van Smarten. Hij meent dat Crivelli één van deze kunstenaars is, maar dat hij er simpelweg niet in slaagt. Kunsthistoricus Thomas Golsenne meent echter dat Crivelli zich expres tegen Alberti's richtlijnen keert en dat hij door het weergeven van hevige expressie de kracht van de icoon probeert te behouden.

Omdat de voorstellingen van de Man van Smarten van Crivelli in weergave weinig verschillen, lijkt het idee dat de expressie van de Montefiore *Piëta* slechts vorm kreeg door het toepassen van Alberti's richtlijnen onwaarschijnlijk. Daarom is het aannemelijk dat de specifieke opdrachtgever een voorkeur had voor werken met een serenere expressie en dat Crivelli deze wist weer te geven door zijn kennis van Alberti's *Della pittura*.

Inhoudsopgave

Inleiding …… 4

Hoofdstuk 1 - De artistieke ontwikkeling van Carlo Crivelli …… 7

Hoofdstuk 2 - De Iconografische traditie van de Man van Smarten …… 10

Hoofdstuk 3 - De analyse van verschillen in expressie tussen de Montefiore *Piëta* enerzijds en de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie anderzijds …… 14

Hoofdstuk 4 - De invloed van de opdrachtgever op de relatief serene expressiviteit van de Montefiore *Piëta* …… 19

Hoofdstuk 5 - De invloed van de inventiviteit van Crivelli zelf op de relatief serene expressiviteit van de Montefiore *Piëta* …… 23

Conclusie …… 27

Bibliografie …… 30

Afbeeldingenlijst …… 32

Inleiding

Carlo Crivelli, een vijftiende-eeuwse kunstenaar afkomstig uit Venetië, werkte met name in de Marken in Italië. Gelegen ongeveer in het midden van Italië en aan de Adriatische Zee, wordt de regio door historici bestempeld als bijzonder levendig. De Marken vormde een regionaal netwerk waarbij handel en nijverheid in steden en dorpen in nauwe verbinding stonden met landbouwproductie en de gebieden rondom de Middellandse Zee.[1] Hier kreeg Crivelli vele opdrachten van de dominicanen-, franciscanen- en benedictijnenorde, die prominent aanwezig waren in de regio. Hoewel de Marken deel uitmaakte van de Pauselijke Staat, hadden met name de franciscanen en dominicanen grote macht en invloed binnen de regio.[2] Crivelli hield zich in zijn vroegere jaren op in Padua om in de nieuwe renaissancestijl te leren schilderen, maar werkte het grootste deel van zijn carrière in de Marken in de laatgotische stijl.[3] Deze laatgotische stijl wordt gekarakteriseerd door rijke versieringen en gedetailleerde stofuitdrukking en raakte al gauw na Crivelli's tijd ook in de Marken uit de mode.

Kunsthistoricus Stephen J. Campbell merkt in *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice* uit 2015 op dat Crivelli ondergewaardeerd en weinig onderzocht is deels door zijn ontbreken in de *Vite* van Giorgio Vasari, maar ook door een moderne esthetiek ten nadele van het ornamentele. De expositie 'Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice' in het Isabella Stewart Gardner Museum in 2015, naar aanleiding waarvan Campbell de gelijknamige catalogus samenstelde, is volgens kunsthistoricus Liliana Leopardie een belangrijke stap in de herwaardering van Crivelli geweest.[4] Een omvangrijke monografie en meteen het belangrijkste werk over Crivelli, is Robert Lightbowns *Carlo Crivelli* uit 2004. Het werk geeft een uitgebreid overzicht van Crivelli's oeuvre, waarbij de focus ligt op Crivelli's stijl en gebruik van symboliek. Daarnaast richten *Ornament & Illusion* en het meest recente werk *Carlo Crivelli et le Máterialisme Mystique du Quattrocento* uit 2017 van kunsthistoricus Thomas Golsenne zich beide vooral op de ornamentele elementen van Crivelli's oeuvre. Dit onderzoek sluit daarmee aan bij de meest recente ontwikkelingen in het onderzoek naar Crivelli.

---

[1] Campbell, *Ornament and Illusion*, 15.
[2] Campbell, *Ornament and Illusion*, 17.
[3] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 4.
[4] Leopardie, "Ornament and Illusion: Carlo Crivelli of Venice (review van de expositie in het Isabella Gardner Museum, 25 oktober 2015–25 januari 2016)," 654.

Naast decoratieve elementen blijkt uit Crivelli's oeuvre ook het belang van expressie. De weergave van expressie neemt een centrale rol in bij werken met als onderwerp het lijden en de dood van Christus. Hoewel zo nadrukkelijk aanwezig, wordt aan de expressiviteit in Crivelli's werken door academici weinig aandacht besteed. Crivelli's weergave van expressie wordt geregeld genoemd, maar meestal slechts omschreven in plaats van verklaard of uitgediept. Alleen Golsenne gaat dieper in op Crivelli's beweegredenen voor het weergeven van een dergelijke opvallende expressie. In de literatuur wordt het verschil tussen de opmerkelijk serene Montefiore *Piëta* (afb. 1) en andere werken met een sterke expressiviteit ook wel degelijk opgemerkt, maar er wordt niet diepgaand op ingegaan. Lightbown geeft een verder niet beargumenteerde verklaring voor het verschil in expressie tussen de Montefiore *Piëta* en andere, expressievere werken van Crivelli. Lightbown meent namelijk dat het verschil wordt veroorzaakt door de invloed van de opdrachtgever, die er in zijn visie een meer serieuze en intellectuele vroomheid op na hield.[5] In deze paper zal dan ook het antwoord worden gezocht op de vraag of het verschil in expressiviteit tussen de Montefiore *Piëta* enerzijds en andere, expressievere werken anderzijds vooral herleid moet worden tot de invloed van de opdrachtgever of de inventiviteit van Crivelli als kunstenaar.

Hiervoor zal eerst aan de hand van secundaire literatuur een overzicht gegeven worden van Crivelli's artistieke ontwikkeling en de iconografische traditie van de voorstelling van de Man van Smarten – het thema van de werken dat in dit onderzoek aan bod komt. Daarna zal aan de hand van een formele analyse een uitgebreide vergelijking gemaakt worden tussen de Montefiore *Piëta*, de *Piëta* uit John G. Johnson collectie (afb. 2) en de *Piëta* oorspronkelijk afkomstig uit de San Domenico in Ascoli, nu in het Metropolitan Museum of Art in New York. (Afb. 3) Allereerst is er gekozen om de *Montefiore Piëta* met de *Piëta* uit de Johnson Collectie te vergelijken vanwege de overeenkomst in voorstelling: te zien is namelijk een dode Christus die ondersteund wordt door twee engelen. Vervolgens zal er een vergelijking gemaakt worden met de New Yorkse *Piëta*, omdat deze door Lightbown in vergelijking met de Montefiore *Piëta* wordt genoemd en ook afkomstig is uit een kloosterkerk. Hierbij noemt hij ook de *Piëta* uit de Dom van Ascoli (afb. 4), maar omdat deze en de *Piëta* oorspronkelijk uit de San Domenico in Ascoli in expressie dusdanig overeen komen, zal het niet nodig zijn

[5] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 200.

beide te bespreken. Na de analyse zal geprobeerd worden de verschillen in expressie tussen de drie werken te verklaren vanuit de opdrachtgever van de Montefiore *Piëta*, gefocust op de patronage van de franciscanen. Vervolgens zal er een afweging gemaakt worden in hoeverre de inventiviteit van de kunstenaar zelf de oorzaak is geweest van de aangewezen verschillen in expressiviteit. Beide mogelijkheden zullen worden uitgediept aan de hand van secundaire literatuur, waarbij de visies van verschillende kunsthistorici worden besproken. Tenslotte zullen de bevindingen worden afgewogen.

Hierbij ligt de basis van dit onderzoek in het gedachtegoed dat de historische context waarin een kunstwerk tot stand komt van belang is voor de manier waarop een kunstwerk vorm krijgt. Belangrijk voor dit onderzoek is namelijk dat Crivelli zich in de overgangsfase van de late gotiek op de renaissance bevond en in deze paper wordt er dan ook van uitgegaan dat deze periode bepalend is geweest voor de manier waarop Crivelli zijn voorstellingen weergeeft. Ook de religieuze instellingen die functioneren als opdrachtgever spelen een belangrijke rol in dit onderzoek, uitgaande van het idee dat ook religieuze en sociaaleconomische factoren invloed hadden op de kunst.

De titels van de werken die in deze paper worden aangehouden, zijn afkomstig uit de monografie *Carlo Crivelli* van Lightbown uit 2004. Hoewel door Lightbown dus aangeduid als piëta, zal ik in deze paper de algemene categorisering Man van Smarten aanhouden, die in *The Dictionary of Art* wordt omgeschreven als een afbeelding van de dode Christus, soms omgeven door engelen, Maria of de instrumenten van de passie en bedoeld voor contemplatie. Ik zal deze aanduiding volgen aangezien deze past bij de werken die in deze paper aan bod komen, in tegenstelling tot term piëta, die volgens hetzelfde boek duidt op de dode Christus die door Maria op haar schoot wordt vastgehouden.[6]

De expressie in Crivelli's voorstellingen van de Man van Smarten vormt een belangrijk onderwerp om te onderzoeken, omdat deze nieuw licht werpt op een van de belangrijkste kenmerken van Crivelli's Man van Smarten en daarmee op een belangrijk deel van het oeuvre van de kunstenaar.

[6] Turner, *The Dictionary of Art*, 775.

Hoofdstuk 1 – De artistieke ontwikkeling van Carlo Crivelli

In dit hoofdstuk zal uiteengezet worden welke artistieke ontwikkeling Crivelli doormaakte. Deze beschrijving hangt nauw samen met het milieu en de omgeving waar Crivelli zich in bevond. In dit hoofdstuk komen dan ook de belangrijkste figuren aan bod waar Crivelli tijdens zijn carrière kennis mee maakte en de invloed die zij op zijn schilderstijl hadden.

Carlo Crivelli werd tussen 1430-1435 geboren in Venetië als de zoon van kunstenaar Ser Jacopo. Zijn jongere broer Vittore werd ook schilder en ging zelfs in de leer bij Crivelli. Hoogstwaarschijnlijk is Crivelli in Venetië in de leer geweest bij de kunstenaar Antonio Vivarini (1440-1480), die in een stijl werkte die door Lightbown omschreven wordt als een Internationale Gotiek sterk beïnvloed door de veranderingen van de renaissance.[7] Nadat Crivelli in 1457 een gevangenisstraf van zes maanden had uitgezeten omdat hij een gehuwde vrouw had bemind, vertrok hij uit Venetië naar Padua. Kunsthistorici denken dat Crivelli in Padua in het aterlier van Francesco Squarcione (ca. 1397-1468), die schilder, kleermaker en borduurder was, heeft gewerkt en geleerd.[8] Hier richtten de kunstenaars zich op de nieuwe renaissancestijl en maakte Crivelli kennis met antieke vormen. Squarcione was tevens de leermeester van Andrea Mantegna (ca. 1431-1506), een van de belangrijkste kunstenaars van die tijd in de streek. Mantegna zou van grote invloed zijn op Crivelli's stijl. Van Mantegna nam Crivelli elementen over zoals de duidelijke zwarte omlijning van figuren, de proporties die Mantegna gebruikte in zijn figuren, en het *di sotto in su* perspectief.[9] *Di sotto in su* duidt op een bepaalde vorm van perspectief, gebruikt om figuren, objecten en architectuurelementen die vanuit een lager standpunt bekeken worden, door verkorting realistisch af te beelden.[10] Ook haalde Crivelli volgens Lightbown waarschijnlijk inspiratie uit de Nederlandse kunst, zichtbaar zowel in zijn weergave van landschappen als de hoeveelheid details, zoals in stofuitdrukking of de weergave van het schaamhaar van een dode Christus.[11] Ook is de kunstenaar Giovanni Bellini (ca. 1430-1516) van invloed geweest op Crivelli's stijl. Net als Bellini bracht Crivelli krachtige arceringen aan om figuren en objecten vorm te geven en voor schaduwenwerking.[12] Ook is Bellini voor dit onderzoek een

[7] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 3.
[8] Campbell, *Ornament & Illusion*, 18.
[9] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 6.
[10] 'Sotto in su'. The Getty Research Institute. Art & Architecture Thesarus® Online.
[11] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 6.
[12] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 7.

sleutelfiguur voor dit onderzoek in de ontwikkeling rondom expressie in religieuze afbeeldingen, zoals in hoofdstuk twee en vijf verder aan bod zal komen. Bellini was overigens zelf ook in aanraking gekomen met Mantegna. Mede doordat Crivelli hier in aanraking kwam met deze invloedrijke kunstenaars, benadrukken zowel Lightbown als Pietro Zampetti het belang van de Paduaanse periode voor Crivelli's stijlontwikkeling.[13] Waar Crivelli zich echter ook bevond, hij bleef zijn werken signeren met 'Carolus Crivellus Venetus' of varianten hiervan. Dit suggereert dat zijn Venetiaanse achtergrond voor hem en zijn identiteit als kunstenaar belangrijk was. Tenslotte kwam Crivelli in Padua in contact met het werk van de Florentijnse kunstenaar Donatello (1386-1466).

Rond 1460 bewoog Crivelli zich richting Zara, waar hij waarschijnlijk met de Kroatische kunstenaar Giorgio Schiavone (Juraj Culinovic, ca. 1436-1504) heeft gewerkt. Enkele jaren later, rond 1465, bevond Crivelli zich in Fermo in de Marken. In de Marken krijgt Crivelli verschillende opdrachten voor met name altaarstukken en vanaf 1478 is hij officieel inwoner van Ascoli, een van de grotere steden van de regio.[14] Stephen Campbell schrijft over de uitzonderlijkheid van Crivelli's banden met de hogere kringen van de regio. Er zijn meerdere bronnen waarin Crivelli als ridder wordt aangeduid, een titel die volgens Campbell aan hem was gegeven door de hertog van Atri.[15] Daarnaast werd hij benoemd tot een bijzonder lid van de huishouding van Prins Ferdinand van Capua, werkte hij voor de aristocratische Feretti familie van Ancona en kreeg hij vele opdrachten van de dominicanen- en franciscanenorde. Kernelementen van Crivelli's stijl zijn de met bladgoud bewerkte achtergronden, heldere kleuren, iconografische symbolen, rijk versierde en gedetailleerde stofuitdrukkingen en scherpe omlijningen in details die volgens sommige academici zijn werk hyperrealistisch maken.[16]

Hoewel Crivelli zijn geboortestad Venetië al vrij vroeg in zijn leven verliet voor Padua, blijkt zijn Venetiaanse identiteit een belangrijk element. Crivelli hield zich overwegend vast aan zijn laatgotische schilderstijl, ook al ging hij in Padua in de leer bij de school van Squarcione waar men zich richtte op de nieuwe ontwikkelingen in de kunst. In Padua kwam Crivelli in contact met belangrijke en invloedrijke kunstenaars die volop bezig waren de nieuwe ideeën van de renaissance vorm te geven in hun kunst. Van hen nam hij ook

[13] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 6 en Zampetti, *Paintings from the Marches*, 176.
[14] Zampetti, *Paintings from the Marches*, 175.
[15] Campbell, *Ornament & Illusion*, 21.
[16] O'Neill, *The Renaissance in Italy and Spain*, 50 en 'Pietà'. Metropolitan Museum of Art. The Met Collection.

bepaalde elementen over in zijn eigen schilderstijl. Na in Padua en Zara geweest te zijn, vestigde Crivelli zich in de Marken. Hoewel hij opdrachten kreeg vanuit plaatsen binnen de regio, vestigde Crivelli zich in Ascoli. Belangrijke opdrachtgevers van Crivelli waren aristocraten en de bedelorden.

Hoofdstuk 2 – De Iconografische traditie van de Man van Smarten

Deze paper richt zich op de expressie in Crivelli's weergaven van de Man van Smarten. Alvorens de verschillen in Crivelli's weergaven te bespreken bij de vergelijkende analyse, is het allereerst van belang de traditie van het thema uiteen te zetten. In dit hoofdstuk zal dan ook aan bod komen hoe het beeld van de Man van Smarten zich vanaf zijn introductie in Italië ontwikkelde en hoe Crivelli de ontwikkelingen toepaste in zijn weergaven van het thema. Ook zal de functie van de voorstelling aan bod komen en zal er in dit hoofdstuk kort worden ingegaan op het weergeven van emoties in (laat)middeleeuwse kunst.

Afbeeldingen van de Man van Smarten, ook wel *imago pietatis* genoemd, zijn oorspronkelijk afkomstig uit de iconentraditie van het orthodoxe christendom van Byzantium. In het Westen in latere eeuwen kende het thema verschillende variaties en kenmerken van persoonlijke invulling, maar de vroege Byzantijnse afbeeldingen van het thema waren vrij homogeen. Christus is de enige figuur in deze afbeeldingen en hij is verticaal, frontaal en ten halve lijve afgebeeld. Christus staat recht op, met de ogen gesloten en het hoofd licht naar links gebogen. (Afb. 5) De afbeelding uit de Santa Croce in Rome wordt door kunsthistoricus Hans Belting aangeduid als de 'oervorm' van de icoon.[17] De icoonstatus van de Man van Smarten zal van belang blijken voor de ontwikkeling van de expressie in de Man van Smarten, zoals later in deze paper verder zal worden behandeld. Het rechtop staan van Christus in zijn dood wijst op zijn goddelijkheid.

De Man van Smarten als thema verscheen rond 1260-1280 in West Europa, waarschijnlijk door toedoen van Venetiaanse kunstenaars. Opvallend is dat het overgrote deel van de eerste voorstellingen van het thema geassocieerd kunnen worden met de franciscanenorde.[18] In de Veneto, een regio in het Noordoosten van Italië, ontwikkelde de voorstelling zich verder. Figuren of details werden toegevoegd en de houding van Christus kon variëren. Zo werd Christus ook tot de knieën afgebeeld, met open ogen of open armen en kon het hoofd zowel naar links of naar rechts gedraaid zijn. Barcham en Puglisi kaarten in *Passion in Venice* uit 2011 de verschillen aan tussen de voorstelling van de Man van Smarten en andere voorstellingen van een afgezonderde Christus, zoals *Ecce Homo* of de Bespotting van Christus. In tegenstelling tot deze thema's gaat het bij de Man van Smarten nadrukkelijk

[17] Belting, *Giovanni Bellini*, 16.
[18] Barcham en Puglisi, *Passion in Venice*, 28.

niet om gebeurtenissen uit de passie of om een bepaald moment in de tijd.[19]

Naar voorbeeld van het werk *Pala feriale* van de kunstenaar Paolo Veneziano (ca. 1300-1364), ook wel de 'vader' van de Venetiaanse schilderkunst genoemd, werd de voorstelling van de Man van Smarten vaak geplaatst als bovenste deel van een altaarstuk.[20] Deze plaatsing is ook terug te zien in de (reconstructies van de) altaarstukken van Crivelli. Rond 1449 vervaardigde Donatello in Padua een bronzen weergave van de Man van Smarten die veel invloed zou hebben op de traditie en op kunstenaars als Giovanni Bellini en Andrea Mantegna, die op hun beurt weer voorbeelden waren voor Crivelli. (Afb. 6) Donatello geeft in dit reliëf de idealen van de renaissance weer, die enthousiast werden opgepakt in Venetië en Padua. Volgens Barcham en Puglisi verandert de Man van Smarten in veel voorstellingen vanaf dit moment van een laatmiddeleeuwse figuur in een klassieke figuur, omgeven door twee rouwende engelen die Donatello ontwierp naar klassieke voorbeelden.[21] Ook is een van Donatello's karakteristieke elementen binnen het thema het gepassioneerde samengaan van de figuren en hun gevoelens, waar Crivelli zich volgens Lightbown door laat inspireren.[22] Enkele jaren na het reliëf van Donatello beeldde Bellini in zijn weergave van het thema de engelen af in een actieve en betrokken houding, maar door Christus slechts licht vast te houden, wordt het idee van de goddelijke rechtopstaande dode niet aangetast.[23] Ook voegt Bellini hier een realistische achtergrond toe, wat latere generaties kunstenaars veelvoudig overnamen. (Afb. 7) Crivelli houdt in veel van zijn voorstellingen van de Man van Smarten vast aan de gotische, gouden achtergrond. Van Mantegna heeft Crivelli waarschijnlijk het element van de hand die over de balustrade hangt overgenomen. De over de balustrade hangende hand geeft het werk diepte en laat het bijna tastbaar lijken. Mantegna zag dit hoogstwaarschijnlijk bij het altaarstuk van Antonio Vivarini, waarbij ook Johannes de Evangelist voor het eerst als actieve deelnemer aan de scène is toegevoegd.[24] (Afb. 8) Door het toevoegen van een achtergrond en de figuren van Maria en Johannes, veranderde de voorstelling van een afbeelding van een symbolische gebeurtenis in een afbeelding van een historische gebeurtenis. Een dergelijke historische en expressieve voorstelling kon gevoelens

[19] Barcham en Puglisi, *Passion in Venice*, 11.
[20] Barcham en Puglisi, *Passion in Venice*, 11.
[21] Barcham en Puglisi, *Passion in Venice*, 22.
[22] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 169.
[23] Belting, *Giovanni Bellini*, 20.
[24] Belting, *Giovanni Bellini*, 24.

van verdriet en berouw bij de kijker oproepen.[25]

De voorstelling van de Man van Smarten wordt veelvoudig een eucharistische functie toegeschreven door kunsthistorici, hoewel ook opgemerkt wordt dat dit niet de enige functie is die de voorstelling kon hebben.[26] Door de marmeren sarcofaag waar Christus in, op of achter wordt afgebeeld, wordt de verbintenis gemaakt met het altaar waar tijdens de mis de wijn en de hostie worden gezegend. Ook werd de aanwezigheid van engelen in afbeeldingen vaak geassocieerd met de eucharistie. Tenslotte werden tijdens de mis de wijn en de hostie, het bloed en het lichaam van Christus, omhoog gehouden en werd het op deze manier verbonden met de afbeelding van de Man van Smarten als bovenste deel van het altaarstuk.[27]

Gevoelens die vroomheid bij de gelovigen opriepen, waren van groot belang voor de kerk en diens visie op het gebruik van afbeeldingen. Johannes Balbus van Genua schreef in zijn belangrijke *Catholicon* van de late dertiende eeuw over de functies van afbeeldingen binnen de kerk. Een daarvan is het oproepen van gevoelens van devotie.[28] Het algemene idee is dat vanaf de dertiende eeuw de gotische kunstwerken levendiger werden en de kijker hierdoor persoonlijker door het werk werd aangesproken.[29] Een levendige afbeelding van de lijdende of dode Christus kon de kijker aansporen tot contemplatie en vroomheid. In de kunst ten noorden van de Alpen vond deze ontwikkeling ook plaats en werden de emoties en het lijden van Christus zelfs extremer weergegeven dan in Italië. Rogier van der Weyden was ook in de Marken een bekende en gerespecteerde kunstenaar en het is volgens Lightbown waarschijnlijk dat Crivelli in contact is gekomen met een kruisiging van de hand van Rogier van der Weyden. Dit zou Crivelli hebben geïnspireerd in zijn weergave van overwegend hevige expressie in zijn voorstellingen van de Man van Smarten.[30]

In *Della pittura* van kunsttheoreticus en kunstenaar Leon Battista Alberti (1404-1472), wordt het belang van expressiviteit in een kunstwerk aangeduid en wordt beschreven op welke manieren een kunstenaar uitdrukking zou moeten geven aan de gevoelens van zijn figuren. Alberti's theorieën blijken van belang voor de ontwikkeling van expressie in

[25] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 168.
[26] Bychkov en Seubert, *Beyond the Text*, 69.
[27] Barcham en Puglisi, *Passion in Venice*, 17; 30; 86.
[28] Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 41.
[29] Camille, *Gothic Art*, 105.
[30] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 169.

kunstwerken rondom de dood van Christus. De verdere uitwerking van deze theorieën en hun mogelijke effect op Crivelli, passen echter beter in hoofdstuk vijf, waar de inventiviteit en ontwikkeling van Crivelli zelf binnen het thema centraal staat.

De wortels van de voorstelling van de Man van Smarten liggen dus in de Byzantijnse iconentraditie. De voorstelling is vanaf de dertiende eeuw te vinden in de Veneto en eenmaal in Italië ontstonden er verschillende weergaven van de Man van Smarten. Hiervoor was de weergave overwegend homogeen. Door de aanwezigheid van engelen in veel van de Italiaanse weergaven van de Man van Smarten, de plaatsing van de voorstelling als bovenste onderdeel van een altaarstuk en een afgebeelde tombe als verwijzing naar het altaar, is het zeer waarschijnlijk dat de voorstelling een verwijzing was naar de eucharistie. Een belangrijk doel van religieuze kunst in met name de middeleeuwen was het oproepen van emoties en daardoor devotie. Hevige expressie zoals Crivelli die toepaste in veel van de voorstellingen van de Man van Smarten van zijn hand, waren in Italië eerder uitzondering dan regel. Waarschijnlijk was Rogier van der Weyden hierbij een belangrijk voorbeeld voor Crivelli.

Hoofdstuk 3 – De analyse van verschillen in expressie tussen de Montefiore *Piëta* enerzijds en de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie anderzijds

In dit hoofdstuk wordt de vraag gesteld op welke manieren de Montefiore *Piëta* in expressie verschilt van de *Piëta* uit de John G. Johnson Collectie en de *Piëta* oorspronkelijk afkomstig uit de San Domenico in Ascoli. Eerst zullen de kenmerken worden besproken die in alle drie de werken zichtbaar zijn. Het zijn immers drie weergaven van hetzelfde thema. Daarna zal voor ieder werk afzonderlijk een formele analyse worden gegeven, toegespitst op de expressieve elementen van de voorstelling. Tenslotte zal aan de hand van deze analyse het verschil in expressie uiteen worden gezet tussen de Montefiore *Piëta* enerzijds en de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson collectie anderzijds.

De drie werken zijn hoogstwaarschijnlijk vervaardigd binnen een tijdspan van tien jaar. Ook is de gebruikte techniek bij de drie werken hetzelfde, namelijk temperaverf en bladgoud op paneel. De voorstelling wordt steeds in kikvorsperspectief weergegeven. In de voorstelling is, teruggrijpend op de iconografische traditie van de Man van Smarten, steeds Christus ten halve lijve afgebeeld in of achter een tombe. Hij wordt ondersteund door omstanders. In de drie werken zijn de handen van Christus op vergelijkbare wijze gepositioneerd. Een van de handen wordt namelijk steeds *en profil* afgebeeld, de andere *en face*. Hierdoor worden Christus' wonden nadrukkelijk getoond. (Afb. 9, 10 en 11) Christus draagt steeds een doornenkroon waarvan enkele doorns in zijn hoofdhuid steken. Ook heeft Crivelli in de drie werken expliciet de aderen in de armen van Christus weergegeven. Hoewel licht verschillend, zijn de drie werken van vergelijkbare grootte. Ze waren alle drie onderdeel van een groter altaarstuk.

In de Montefiore *Piëta* is Christus afgebeeld ondersteund door twee engelen. De lichtbron bevindt zich rechts buiten de voorstelling en het licht is gelijkmatig verdeeld. Hierdoor wordt er een zachte schaduw geworpen op de linkerkant van zowel Christus als de linker engel. Christus' hoofd is iets naar voren geheld. Hij heeft zijn ogen gesloten en zijn mond is lichtelijk geopend. Door de houding van Christus, waarbij zijn rechterhand door de linker engel boven de wond in zijn zij wordt gehouden, krijgt deze wond extra nadruk. Rondom Christus' wonden is in een lichtrode kleur bloed weergegeven. Er zijn rimpels weergegeven bij de plooien van de oksels en boven de navel. De linker engel is *en face* afgebeeld en ondersteunt Christus' rechterarm met zijn hand en Christus' hoofd rust op het

hoofd van de engel. De rechter engel is *en profil* weergegeven en ondersteunt Christus' linkerarm. Het hoofd van de rechter engel is van de kijker weggedraaid. Het hoofd van de linker engel is naar de kijker toegedraaid en rust tegen het hoofd van Christus. Christus is naakt, afgezien van een witte doek die nog net zijn onderlijf lijkt te bedekken.

In de *Piëta* uit de John G. Johnson Collectie is wederom Christus afgebeeld, ondersteund door twee engelen. De lichtbron bevindt zich rechts buiten de voorstelling. Het licht is ook hier gelijkmatig verdeeld en hierdoor zijn slechts zachte schaduwen te zien aan de linkerkant van het lichaam van Christus. Het lichaam van Christus is iets naar links gedraaid, waardoor de kijker hem vanuit een schuine hoek bekijkt. Ook lijkt het lichaam naar achter te hangen. Christus' armen hangen naar beneden en worden ondersteund door de engelen. Zijn hoofd helt naar achter waarbij zijn kin uitsteekt naar voren. Zijn ogen zijn gesloten en zijn mond is open. Op het voorhoofd, rond de ogen en bij de wangen zijn rimpels te zien. De huid rondom de wonden is wederom lichtrood en uit de zijwond stroomt een korte stroom bloed. De wond in Christus' linkerhand is opvallend groot. (Afb. 12) De grauwgele, bijna grijze kleur van het lichaam van Christus steekt fel af tegen de kleuren van de kleding en huid van de engelen. De linker engel houdt in geknielde houding met beide handen Christus' rechterarm vast. Het gezicht van de engel is enigszins verwrongen. De mond staat licht open en de huid rondom de omhoog kijkende ogen is gerimpeld. De wenkbrauwen zijn licht gefronst en enkele tranen liggen op de wangen van de linker engel. Ook bij de rechter engel zijn lijnen onder en naast de ogen, die wederom omhoog kijken naar Christus, te zien. De wenkbrauwen zijn weer gefronst en er liggen tranen op de wangen. De mond is opengesperd en de tong is zichtbaar.

In de *Piëta* oorspronkelijk uit de San Domenico van Ascoli en nu in New York is de dode Christus afgebeeld, ondersteund door Maria aan de linkerkant en de rouwende Johannes de Evangelist en Maria Magdalena aan de rechterkant. De lichtbron bevindt zich links buiten de voorstelling. Er zijn duidelijke licht-donkercontrasten te zien op het lichaam van Christus, maar bijvoorbeeld ook tussen Christus' lichaam en de donkere binnenkant van Maria's mantel. Christus is tot de knieën afgebeeld in een zittende houding. Christus' rechterarm ligt om Maria, zijn linkerarm hangt naar beneden en wordt onderaan vastgehouden door Maria Magdalena. Christus' hoofd helt iets naar links en steunt op het hoofd van Maria. Zijn ogen zijn bijna gesloten en zijn mond hangt lichtelijk open. (Afb. 13) Christus draagt een witte doek om zijn bovenbenen en heupen. Onder Maria's arm door is nog net de gapende

zijwond te zien waaruit bloed stroomt tot aan zijn onderlijf. (Afb. 14) Vergelijkbaar met de Montefiore *Piëta* zijn er plooien te zien bij de oksels en boven de navel. Aan de linkerkant van Christus heeft Maria haar rechterarm om Christus heengeslagen, terwijl ze haar gezicht dicht bij het gezicht van Christus brengt. Haar gezicht is *en profil* weergegeven, waardoor haar neus extra uitkomt. Haar ogen, omgeven door rimpels, zijn op de gesloten ogen van Christus gericht en haar mond is geopend. Hierdoor is ook haar tong zichtbaar. Er zijn tranen afgebeeld onder haar ogen. Rechtsachter is Johannes de Evangelist weergegeven, van wie de kijker alleen het hoofd ziet. Zijn ogen, ook hier omgeven door rimpels, zijn op de hemel gericht en ook hij huilt. Hij fronst en ook zijn mond is geopend waarbij de tong zichtbaar is. Voor hem in de ruimte is Maria Magdalena afgebeeld, die de linker onderarm van Christus vasthoudt. Haar ogen zijn op zijn levenloze arm gericht en er liggen tranen op haar wangen. Ook fronst ze. Om haar mond bevindt zich een lijn waardoor haar gelaatsuitdrukking lijkt op een grimas.

Om het verschil in expressie aan te tonen tussen enerzijds de Montefiore *Piëta* en anderzijds de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie, maak ik onderscheid tussen het lichaam en de houding van Christus enerzijds en de omstanders en de interactie tussen de figuren anderzijds.

Kijkend naar de wonden van Christus, is de wond in Christus' linkerhand bij de *Piëta* uit de Johnson Collectie dus opvallend. De wond is opvallend groter en hoekiger dan de wonden bij de andere twee piëta's. De zijwonden van deze piëta en de Montefiore *Piëta* zijn vergelijkbaar, maar de wond van de New Yorkse *Piëta* is grotesker: deze is meer geopend en bloed druipt tot Christus' schaamstreek naar beneden. (Afb. 14) Ook is de houding van het hoofd in de *Piëta* uit de Johnson Collectie opvallend: het hoofd is naar achter gezakt waardoor de kin uitsteekt naar voren. De hoofden van Christus in de andere piëta's, iets naar voren geheld, worden ondersteund door een omstander. Het achterover gevallen hoofd van Christus, het lichaam dat naar achter lijkt te vallen en de bleekgrauwe huidskleur maken van de *Piëta* uit de Johnson Collectie een geloofwaardige weergave van een dode. Dit in tegenstelling tot de Montefiore *Piëta*, waarbij Christus, hoewel met enige ondersteuning van de engelen, rechtop lijkt te staan. In *Passion in Venice: The Man of Sorrows in Venetian Art* wordt zelfs over de *Piëta* uit de Johnson Collectie geschreven dat de engelen zich in deze

voorstelling echt moeten inspannen om Christus overeind te houden.[31] Ook verschilt de kleur van Christus' huid in de Montefiore *Piëta* niet significant van die van de engelen. Op deze manier confronteert de Christus uit de Johnson Collectie de kijker op een directere en meer aangrijpender manier met diens dood. Waar tenslotte het licht gelijkmatig verdeeld is bij de Montefiore *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie, worden er in de New Yorkse *Piëta* harde schaduwen geworpen over het lichaam van Christus. Lightbown schrijft dat de mantel van Maria scherpe licht-donkercontrasten creëert en dat de schaduwwerking in het werk bijdraagt aan het benadrukken van de gapende wond in de zij van Christus.[32] Crivelli zet schaduwwerking in dit werk dus in om de dramatiek van de voorstelling te verhogen.

Kijkend naar de omstanders, is het meest significante verschil tussen de Montefiore *Piëta* enerzijds en de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie anderzijds, dat de omstanders in de Montefiore *Piëta* minder emotie uitdrukken. In de andere twee werken geeft Crivelli de omstanders weer als diep rouwend en geëmotioneerd. Dit wordt weergegeven door de tranen en open monden waarbij tongen zichtbaar zijn, volgens Lightbown om de fysieke gespannenheid van hun verdriet weer te geven.[33] Zoals eerder genoemd spannen de engelen in de *Piëta* uit de Johnson Collectie zich in om Christus overeind te houden. Ook de omstanders van Christus in de New Yorkse *Piëta* zijn intiem betrokken bij Christus, waarbij Maria haar gezicht heel dicht bij dat van Christus brengt en ook haar arm om hem heen slaat. Maria Magdalena houdt liefdevol zijn hand vast. In de Montefiore *Piëta* wendt de rechter engel echter zijn gezicht af van de kijker, waardoor de emotionele lading van het werk zich beperkt tot de interactie tussen de linker engel en Christus. In de andere twee piëta's zijn de blikrichtingen van Maria in de New Yorkse *Piëta* en de linker engel in de *Piëta* uit de Johnson Collectie op het gezicht van Christus gericht, wat een bepaalde intimiteit creëert.

Samengevat zorgen onder andere de expressieve schaduwwerking, het kleurgebruik, en de compositie van de groep figuren in New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie voor een hevige expressie. In de Montefiore *Piëta* beperkt de emotionele lading zich tot de linker engel en het meer algemene idee van de voorstelling, namelijk dat Christus is gestorven. Misschien wel het belangrijkste element voor deze vergelijking zijn de hevige

[31] Barcham en Puglisi, *Passion in Venice*, 74.
[32] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 222.
[33] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 222.

emoties die getoond worden door de figuren rondom Christus in de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie. Zij tonen met verwrongen gezichten, tranen en opengesperde monden hun intense rouwgevoelens. Deze elementen zijn niet weergegeven in de Montefiore *Piëta*. Tenslotte is het van belang dat in de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie Christus overtuigend als een dode is weergegeven. De omstanders lijken noodzakelijk te zijn om het lichaam van Christus overeind te houden en ook de grauwe huidskleur van de Christus van de *Piëta* uit de Johnson Collectie benadrukt zijn dood-zijn. Hierdoor wordt de kijker door de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie nadrukkelijk geconfronteerd met het sterven van Christus en het lijden van de mensen.

Hoofdstuk 4 – De invloed van de opdrachtgever op de relatief serene expressiviteit van de Montefiore *Piëta*

In *Carlo Crivelli* wijst Robert Lightbown de ernstigere en intellectuelere vroomheid van de opdrachtgevers aan als reden voor de terughoudendheid van het emotionele in de Montefiore *Piëta* in vergelijking met de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie. De identiteit, laat staan de persoonlijke devotie, van de opdrachtgevers is echter niet bekend. Hierdoor moet het onderzoek naar Lightbowns uitspraak noodgedwongen uitwijken naar de meer algemene spiritualiteit van de opdrachtgevers, namelijk hun toewijding aan de franciscanenorde. In dit hoofdstuk zal dan ook nagegaan worden welke argumenten wijzen op de franciscaanse voorkeur voor relatief minder expressieve voorstellingen van het lijden en de dood van Christus en welke argumenten hier tegen pleiten.

De Montefiore *Piëta* was een onderdeel van het altaarstuk in de San Francesco in Montefiore dell'Aso. De San Francesco is een kloosterkerk van de observantentak van de franciscanen. Rond de eerste kwart van de veertiende eeuw ontstond er een splitsing binnen de franciscanenorde tussen de conventuelen en spiritualen. De conventuelen waren in de meerderheid en hielden zich op in grote kloosters in steden en wilden een belangrijke rol vervullen in de kerk als instituut en de maatschappij. De spiritualen wilden terugkeren naar het letterlijk volgen van de regels, zoals die waren opgesteld door de stichter van de orde, Sint Franciscus. In 1316 werden de aanhangers van deze tak door paus Johannes XXII (1316-1334) tot ketters verklaard. Een halve eeuw later ontstond er een derde tak binnen de franciscanenorde: de observanten. Zij wilden ook hervormingen binnen de orde, maar gingen daarin niet zo ver als de spiritualen.[34] De franciscanen vormden een belangrijke groep opdrachtgevers voor voorstellingen van de Man van Smarten, vanwege de verbintenis tussen Christus en St. Franciscus. De Man van Smarten is vaak een onderdeel van een groter altaarstuk, waarbij voor franciscaanse opdrachtgevers St. Franciscus als vast onderdeel werd afgebeeld. Door Franciscus met de stigmata af te beelden, werd door de combinatie met de Man van Smarten, waarin Christus' wonden een centrale rol vervullen, Franciscus' vereenzelviging met Christus getoond.

Zoals in hoofdstuk twee besproken, werden afbeeldingen van Christus' lijden of dood

[34] Kennedy, *Sanctity Pictured*, 77.

ingezet om emotie, verbintenis met Christus en contemplatie of meditatie te bewerkstellingen in de kijker. In *Della pittura* van 1435-1436 schreef kunstenaar en theoreticus Leon Battista Alberti dat een *historia*, een narratieve voorstelling, de zielen van de mensen beweegt als de afgebeelde figuren de bewegingen van hun eigen ziel tonen.[35] Volgens de *The Dictionary of Art* uit 1996 was expressiviteit vanaf de eerste traktaten over esthetiek een desideratum.[36] Gezien de populariteit van dit werk van Alberti en Crivelli's training bij Squarcione, die op gebied van kunst zeer bij de tijd was, heeft Crivelli Alberti's richtlijnen voor de kunst hoogstwaarschijnlijk gekend. Het is dan ook niet vreemd dat expressie zo nadrukkelijk aanwezig is in veel van zijn voorstellingen van de Man van Smarten. Maar ook voordat Alberti het belang van expressie benadrukte, was het, zoals eerder besproken, een belangrijke component van de christelijke kunst. Het is echter niet zo dat de Montefiore *Piëta* bij de middeleeuwse toeschouwer geen emotie of contemplatie zou oproepen, omdat deze in vergelijking met andere werken minder expressief is. De expressie van het werk is slechts subtieler weergegeven.

Wel is het opvallend dat door enkele kunsthistorici juist het expressieve element van de franciscaanse kunst wordt benadrukt.[37] Zo schreef kunsthistoricus Veronica Sekules bijvoorbeeld in *Medieval Art* uit 2001 dat de franciscanenorde vanaf het begin van de veertiende eeuw opdracht gaf voor expressieve voorstellingen van de gewonde Christus, om zo expliciet uitdrukking te geven aan de compassie van de orde voor het lijden van Christus.[38] Kunsthistoricus Holly Flora schrijft echter dat veel academici het idee hier uitgedrukt door Sekules als onjuist zien. Dit idee komt waarschijnlijk voort uit de vaak aangehaalde franciscaanse tekst *Meditationes Vitae Christi*. Deze tekst, waarschijnlijk geschreven door Johannes van Caulibus in de vroege veertiende eeuw, spoort aan bij het luisteren naar een mis of het bekijken van een kunstwerk het lijden en de dood van Christus te ervaren alsof je erbij bent en het 'je totale mentale respons' te geven.[39] Andersom zou een kunstwerk het de kijker dus mogelijk moeten maken zich emotioneel in te leven bij het lijden van Christus wat zich zou uiten in een expressief karakter.

De vraag of er duidelijke kenmerken aan te wijzen zijn die horen bij kunst in

---

[35] Alberti, *On Painting: A New Translation and Critical Edition*, 61.
[36] Turner, *The Dictionary of Art*, 690.
[37] Camille, *Gothic Art*, 108; Kennedy, *Sanctity Pictured*, 38, 137 en Sekules, *Medieval Art*, 98-99.
[38] Sekules, *Medieval Art*, 98-99.
[39] Flora, *Cimabue and the Franciscans*, 214.

franciscanenkerken houdt academici al jaren bezig. In 1924 schreef de franciscaanse broeder Leone Bracaloni dat kunst in opdracht gegeven door franciscanen een bepaald karakter heeft, gevormd door de geest en de vorm van het fanciscaanse ideaal. Dit ideaal, zo schreef hij, bestaat uit serafijnse liefde, bescheiden eenvoud en heuglijke waardigheid. Door deze elementen zou franciscanenkunst zeer naturalistisch zijn.[40] Termen als 'eenvoud' en 'waardigheid' lijken goed toepasbaar te zijn op de Montefiore *Piëta* met diens relatief weinig expressieve karakter en de termen worden ook door Lightbown gebruikt om het werk te omschrijven.[41] Kunsthistorica Louise Bourdua meent echter dat Bracaloni deze kenmerken meer baseert op franciscaanse theologie dan op kunsthistorisch onderzoek en dat ook zijn methode gedomineerd werd door zijn franciscaanse achtergrond.[42]

Weinig is nog bekend over de herkomst van veel van Crivelli's afbeeldingen van de Man van Smarten, maar vrij zeker is de herkomst van de *Piëta* nu in de Vaticaanse Musea. (Afb. 15) Deze weergave van de Man van Smarten, omgeven door Maria Magdalena, Maria en Johannes de Evangelist, was hoogstwaarschijnlijk een onderdeel van een altaarstuk uit de San Pietro di Muralto – een franciscanenkerk in Camerino van de observantentak. Het werk is in expressiviteit vergelijkbaar met de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie, door de verwrongen gezichten, opengesperde monden en de tranen van de omstanders. Daarnaast vervaardigde Crivelli circa 1490-1493 een afbeelding van de Man van Smarten voor een altaarstuk in de San Francesco in Fabriano. (Afb. 16) Ook hier hebben de omstanders tranen op hun wangen en is Maria zichtbaar geëmotioneerd. (Afb. 17) Christus is, vergelijkbaar met de *Piëta* van de Johnson Collectie, door zijn lichaamshouding als een overtuigende dode weergegeven. Bovendien is de wond in zijn rechterhand vergelijkbaar met de groteske wond van de Piëta uit de Johnson Collectie. (Afb. 18)[43] Op deze manier tonen deze werken aan dat de franciscanenorde, ook de observantentak, expressieve weergaven van de Man van Smarten niet afwees.

Samengevat lijkt het er dus op dat de franciscanen geen algemene voorkeur hadden voor voorstellingen van de Man van Smarten die in mindere mate expressief zijn. Enkele historici menen daarentegen juist dat de franciscanen meer geneigd waren naar werken met

---

[40] Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, 9.
[41] Lightbown, *Carlo Crivelli*, 200.
[42] Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, 9.
[43] De afbeelding hier gebruikt is niet van goede kwaliteit, omdat dit detail vraagt om veel inzoomen. Voor een betere kijk op de wond zou Lightbowns *Carlo Crivelli* geraadpleegd kunnen worden.

een sterk expressief karakter. Hoewel er geen consensus is over een franciscaans patronage met algemene voorkeuren en karakteristieken, maakt de *Piëta* uit de franciscanenkerk San Pietro di Muralto duidelijk dat er in ieder geval geen alomvattende franciscaanse afkeur was van sterke expressie. Dit zegt echter nog weinig over de specifieke patroon. Lightbowns uitspraak over de voorkeur voor een weinig expressief werk door de ernstige en intellectuele vroomheid van de opdrachtgever, is op dit moment niet tegen te spreken. Hiervoor is nog te weinig informatie bekend.

Hoofdstuk 5 – De invloed van de inventiviteit van Crivelli zelf op de relatief serene expressiviteit van de Montefiore *Piëta*

In dit hoofdstuk zal gekeken worden naar de invloed van de inventiviteit van Crivelli als kunstenaar als verklaring voor de opmerkelijk serene expressie van de Montefiore *Piëta*. De drie uitvoerig besproken piëta's zijn in een tijdsspan van zo'n vijf jaar vervaardigd en ook daarna bleef Crivelli hevige expressie tonen in zijn voorstellingen van de Man van Smarten. De voor de hand liggende mogelijkheid dat de Montefiore *Piëta* een eindpunt zou vormen in Crivelli's chronologische ontwikkeling naar een meer serene renaissance-expressiviteit, is hier dus niet van toepassing.

In *Giovanni Bellini: Pietà – Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei* uit 1985 beschrijft kunsthistoricus Hans Belting de ontwikkeling van de voorstelling van de Man van Smarten aan de hand van Bellini en in het bijzonder zijn Brera *Piëta*. De tekst betrekt ook Donatello, Mantegna en tenslotte Crivelli bij de ontwikkeling. Uitgaande van de nauwe banden tussen deze kunstenaars vanuit Padua, zoals besproken in hoofdstuk één, is Beltings tekst van groot belang voor het reconstrueren van de inventiviteit van kunstenaars rond het thema van de Man van Smarten. Belting stelt dat inventie binnen het thema van de Man van Smarten, waarbij ook voorbeelden van andere thema's worden aangehaald, het gevolg is van het zoeken van kunstenaars naar een balans tussen het behouden van de traditie van de icoon en het weergeven van een *historia*, zoals door Alberti voorgeschreven.[44] Zoals in het hoofdstuk hiervoor al besproken is, zette Alberti in *Della pittura* een aantal richtlijnen uiteen voor het overbrengen van de emoties van de afgebeelde figuren. Expressie wordt volgens Alberti getoond aan de hand van de bewegingen van het lichaam.[45] Daarom zet hij allereerst richtlijnen uiteen voor de juiste compositie van de ledematen, oftewel de lichaamshouding. Deze compositie van ledematen moet elegantie en schoonheid uitdrukken. Dit bereikt de kunstenaar onder andere door de juiste verhoudingen aan te houden.[46] *Invenzione* en *varietà* en zijn de termen die volgens Belting door Alberti worden aangeduid als de belangrijkste elementen van een *historia*. Met *invenzione* wordt volgens Belting het kiezen van het juiste thema met de bijbehorende weergave bedoeld. [47] *Varietà* houdt in dat in een

[44] Belting, *Giovanni Bellini,* 8; 41-45.
[45] Alberti, *On Painting*, 61.
[46] Alberti, *On Painting*, 56.
[47] Belting, *Giovanni Bellini*, 36.

kunstwerk verschillende figuren verschillende houdingen aannemen en daardoor op diverse wijze uitdrukking geven aan hetzelfde gevoel.[48] Het is bovendien belangrijk, meent Alberti, dat er in de voorstelling één figuur een leidende rol op zich neemt. Deze figuur moet de kijker betrekken bij de gebeurtenis die wordt afgebeeld en kan onder andere de kijker met diens emoties beïnvloeden, zodat die met de figuur mee kan lachen of huilen.[49] Tenslotte bespreekt Alberti ook de juiste manier van het afbeelden van een dode. Het hoofd en alle ledematen moeten naar beneden hangen en kunnen geen beweging uitdrukken.[50]

Belting noemt de narratieve voorstelling met de regels zoals die door Alberti worden voorgeschreven een '*Bilderzählung'* (*historia*[51]) en meent dat deze in essentie verschilt van de icoon. Belting omschrijft inventiviteit van Bellini binnen het thema als de zoektocht van de kunstenaar naar een balans tussen het behouden van de icoon en het toepassen van Alberti's voorschriften aan de hand van verschillende voorstellingen van de Man van Smarten of de piëta. Aan de hand van Crivelli's Boston *Piëta* omschrijft Belting Crivelli's zoektocht naar eenzelfde balans. (Afb. 19) Belting meent namelijk dat door Alberti een zekere evenwichtigheid in emoties wordt beoogd, die hij bij Crivelli ver te zoeken vindt. Belting bestempelt Crivelli's poging bovendien als niet succesvol, door het ontbreken van *varietà*. De drie figuren rondom Christus drukken volgens Belting uniforme emoties van 'schreeuwende pijn' uit en enige nuance ontbreekt hier dus in.[52] Op de website van het Museum of Fine Art Boston wordt echter juist gesproken van een 'variatie' in het uitdrukken van de rouwgevoelens. Desondanks is het significant voor dit onderzoek dat Crivelli door Belting wordt betrokken bij het aantal kunstenaars dat zich op hetzelfde, hiervoor besproken probleem richt als Bellini en daarmee als het ware in debat gaat met de richtlijnen van Alberti.

In *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento* uit 2017 meent kunsthistoricus Thomas Golsenne echter dat Crivelli's hevige uitdrukkingen van expressie niet het mislukte toepassen van Alberti's theorieën aanduiden, maar dat Crivelli zich juist

---

[48] Belting, *Giovanni Bellini*, 34-35.
[49] Alberti, *On Painting*, 192.
[50] Alberti, *On Painting*, 57.
[51] Zowel *historia*, door Alberti gebruikt en in de Engelse vertaling onvertaald gelaten, als *Bilderzählung* laten zich niet letterlijk in het Nederlands vertalen. *Historia* vertaald als 'historiestuk' zou hier niet van toepassing zijn, aangezien deze term voornamelijk van toepassing is op voorstellingen gemaakt tussen de zeventiende en de negentiende eeuw.
[52] Belting, *Giovanni Bellini*, 51-52.

opzettelijk tegen deze ideeën keert.[53] Net zoals Belting beargumenteert dat Bellini de traditie van de icoon tracht te bewaren, wijst ook Golsenne het belang van de icoon als voorbeeld aan voor Crivelli's afbeeldingen van de Man van Smarten. Golsenne wijst op het repetitieve karakter van Crivelli's kunstwerken, zowel zijn weergaven van de tronende Maria als de Man van Smarten. Dit is echter niet omdat Crivelli geen verbeeldings- of vernieuwingskracht zou bezitten, maar omdat hij de vorm van het icoon volgt, in plaats van de logica van de kunst van het westen.[54] Bovendien zet Crivelli zijn gebruikelijke, hevig expressieve figuren in om deugdzaamheid teweeg te brengen bij de kijker. Volgens Golsenne zet Crivelli hevige expressie in om zijn voorstellingen de kracht van de icoon terug te geven.[55] De Montefiore *Piëta* is in dit opzicht wellicht het werk waar Crivelli het meest direct op de iconentraditie teruggrijpt. Zoals in hoofdstuk twee besproken is, zijn enkele kenmerken van de icoon van de Man van Smarten namelijk dat Christus rechtopstaand, ten halve lijve en verticaal is afgebeeld met zijn hoofd licht naar links gebogen. In zowel de New Yorkse *Piëta* als de *Piëta* uit de Johnson Collectie is ook een deel van Christus' onderlijf afgebeeld en lijkt in beide afbeeldingen het lichaam van Christus rechtop gehouden puur door toedoen van de omstanders, terwijl in de Montefiore *Piëta* Christus zichzelf overeind houdt. Hier worden namelijk vooral zijn armen gepositioneerd door de omstanders.

Het is dus, zoals door zowel Belting als Golsenne wordt beargumenteerd, aannemelijk dat Crivelli zich in zijn bezighouden met de Man van Smarten verhield tot de *Della pittura* van Alberti en de traditie van de Man van Smarten als icoon. De inventiviteit van kunstenaars als Bellini en Crivelli binnen het thema ligt volgens Belting dan ook in het zoeken naar een balans tussen de richtlijnen van de *Della pittura* en de iconentraditie. Hoewel Crivelli zijn verschillende voorstellingen van de Man van Smarten steeds weer op een iets andere wijze weergeeft, is het relatief uniforme karakter van zijn voorstellingen, zoals ook benoemd door Golsenne, overduidelijk. Hierdoor is het niet heel aannemelijk dat de Montefiore *Piëta*, als uitzondering in diens expressiviteit binnen het oeuvre van Crivelli, volledig kan worden toegeschreven aan Crivelli's inventiviteit. Zoals eerder besproken houdt Crivelli zich overwegend vast aan zijn laatgotische stijl en is het dan ook aannemelijker dat hij, zoals door Golsenne beargumenteerd, zich over het algemeen weinig laat leiden door

[53] Golsenne, *Carlo Crivelli*, 179.
[54] Golsenne, *Carlo Crivelli*, 80.
[55] Golsenne, *Carlo Crivelli*, 209.

Alberti's richtlijnen. Hoewel Crivelli duidelijk bekend was met de *Della pittura*, verhield hij zich er op zo'n geringe mate mee dat deze alleen Crivelli waarschijnlijk niet heeft kunnen bewegen tot het volledig anders weergeven van de expressie van de Montefiore *Piëta*.

Conclusie

De Man van Smarten als icoon ontwikkelde zich in de loop van de vijftiende eeuw tot een beelddrama. Hiervoor werden elementen als rouwende omstanders en een achtergrond toegevoegd, wat de tijdloze icoon in een narratieve voorstelling veranderde. Hoewel de voorstelling het doel had contemplatie, medeleven en emotie teweeg te brengen in de toeschouwer, is de expressie om dit teweeg te brengen in Crivelli's piëta's opmerkelijk. De New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie, maar ook de Boston *Piëta* en de *Piëta* uit de San Pietro di Muralto, drukken sterke emoties uit door verwrongen gezichten, tranen en open monden. In Crivelli's relatief homogene weergeven van de Man van Smarten, wat ook door Golsenne wordt beaamd, is de Montefiore piëta met diens serene expressiviteit opvallend.

Een uniform franciscaans patronage aanduiden blijkt problematisch, maar bewijzen voor een voorkeur van de franciscanen voor nadrukkelijk serene expressiviteit is niet overtuigend aan te tonen. Een aantal kunsthistorici wijst juist op de voorkeur van de franciscanen voor expressieve kunstwerken, om de menselijkheid van Christus en hun medeleven met zijn lijden te benadrukken. Crivelli kreeg vele opdrachten vanuit de verschillende bedelorden en vervaardigde zo ook de *Piëta* uit de San Pietro di Muralto en de *Piëta* uit de San Francesco in Fabriano voor de franciscanen. Deze werken, in expressie vergelijkbaar met de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson collectie, trekken het idee van een franciscaans patronage tegen een sterke expressiviteit verder in twijfel. Over de precieze identiteit en spiritualiteit van de opdrachtgever is niets bekend, dus Lightbowns stelling dat zijn ernstige en intellectuele vroomheid de reden voor de serene expressiviteit van de Montefiore *Piëta* zou zijn, blijft een mogelijke verklaring.

Zoals Belting beargumenteerde werd de inventiviteit binnen het thema van De Man van Smarten van kunstenaars rond Padua en Venetië in de vijftiende eeuw bepaald door het zoeken naar een balans tussen het behoud van de icoonstatus van het thema en het toepassen van de nieuwe renaissance-ideeën van Alberti's *Della pittura*. Belting stelt dat Crivelli tekort schiet in zijn zoektocht naar deze balans, omdat ideeën van Alberti als *varietà* en de evenwichtigheid van het lichaam en afgebeelde emoties schijnen te ontbreken in zijn werken, in het bijzonder de Boston *Piëta*. Golsenne meent echter dat Crivelli niet faalt, maar zich opzettelijk afkeert van Alberti's richtlijnen. Golsenne meent dat Crivelli's oeuvre

dusdanig constant is, wat ook blijkt uit de verschillende piëta's aangehaald in deze paper, dat Crivelli zich wel degelijk verhield tot Alberti's *Della pittura*, maar de expressiviteit van zijn werken hier niet door liet bepalen. Crivelli hield vast aan de traditie van de Man van Smarten als icoon.

Samengevat is het dus niet aannemelijk dat de Montefiore *Piëta*, die in expressie significant verschilt van Crivelli's andere werken, uitsluitend een gevolg was van Crivelli's toepassen van Alberti's richtlijnen. Crivelli was wel degelijk op de hoogte van deze richtlijnen en het is dan ook waarschijnlijker dat hij deze in de Montefiore *Piëta* toe paste in samenspraak met de opdrachtgever van het werk. Deze kan een voorkeur hebben gehad voor de meer serene renaissancestijl en ook kan de vroomheid van de specifieke patroon wel degelijk een rol hebben gespeeld. De Man van Smarten werd namelijk ingezet als visuele ondersteuning bij de eucharistie en waar de serene Montefiore *Piëta* uitnodigt tot diepe contemplatie, spelen de New Yorkse *Piëta* en de *Piëta* uit de Johnson Collectie direct in op de emotie van de toeschouwer. Op deze manier bewegen deze werken de toeschouwer eerder tot catharsis dan meditatie. Vroomheid gericht op contemplatie en meditatie zou hebben kunnen lijden tot de opdracht voor een minder expressieve voorstelling van de Man van Smarten.

De uitkomst van het onderzoek zou echter overtuigender worden wanneer de identiteit van de opdrachtgever van de Montefiore *Piëta* bekend zou worden door meer archiefonderzoek naar Crivelli. Hoewel er de afgelopen jaren meer onderzoek naar hem wordt gedaan, zijn er nog vele aspecten van zijn kunstenaarschap onderbelicht. Een daarvan blijft de expressie in zijn voorstellingen van de Man van Smarten, hoewel hier in de meest recente publicatie wel degelijk aandacht aan wordt besteed.

Aanvankelijk dacht ik wel degelijk dat de franciscaanse opdrachtgever de reden zou zijn voor de relatief serene expressie van de Montefiore *Piëta*. Daardoor was mijn zoektocht in het begin enigszins beïnvloed. Ik ging op zoek naar bronnen die dit zouden bevestigen, maar overtuigende bronnen bleken er niet te zijn. Dit heeft tijd gekost en mij gedwongen mijn blik te verbreden en verder te kijken dan de opdrachtgever, waardoor deze paper uiteindelijk dieper is ingegaan op Crivelli's omgaan met de overgangsfase van de late gotiek en de renaissance. Dit heeft uiteindelijk tot interessante inzichten geleid.

Tenslotte laat deze paper onbeantwoord wat Lightbown verstond onder een ernstige en intellectuele toewijding van de opdrachtgever aan Christus en hoe deze terug te zien zou zijn

in Crivelli's piëta of in de kunst in het algemeen. In *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* uit 1972 schrijft Baxandall over de nauwe band tussen preken en kunst en dat er onderscheid wordt gemaakt tussen verschillende stijlen van preken door Thomas van Aquino in zijn *Ars Praedicandi*: *Subtilis* (exact en diepgaand, voor hen bekend met theologie), *facilis* (gemakkelijker, volledig), *curiosus* (uitgebreid en 'druktemakerij') en *devotus* (vroom en voor het onderwijzen van mensen).[56] Baxandall lijkt te menen dat aan deze categorieën bepaalde manieren van het weergeven van bepaalde scènes in de kunst gekoppeld kunnen worden. Hier ligt dus de mogelijkheid voor toekomstig onderzoek om diepgaand de verhoudingen tussen preken en kunst te onderzoeken en mogelijk aan deze categorieën bepaalde kunstenaars of stijlen te koppelen. Zo kan mogelijk onderzocht worden of de persoonlijke devotie van een patroon aanwijsbare invloed heeft een bepaald kunstwerk.

[56] Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 150.

Bibliografie

Alberti, Leon Battista. *On Painting: A New Translation and Critical Edition*. Vertaald door Roco Sinisgalli. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1017/CBO9780511782190.005 (geraadpleegd 12 maart 2019).

Barcham, William L. en Catherine R. Puglisi, red. *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo: Medieval Institue Publications, Western Michigan University, 2013.

Barcham, William L. en Catherine R. Puglisi, red. *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese – The Man of Sorrows in Venetian Art*. Londen: Giles, 2011.

Baxendall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Belting, Hans. *Giovanni Bellini: Pietà: Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985.

Bourdua, Louise. *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*. New York: Cambridge University Press, 2004.

Bychkov, Oleg en Xavier Seubert. *Beyond the Text: Franciscan Art and the Construction of Religion*. Allegany: Franciscan Institute Publications, 2014.

Camille, Michael. *Gothic Art: Glorious Visions*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

Campbell, Stephen J. red. *Ornament & Illusion: Carlo Crivelli of Venice*. Londen: Paul Holberton publishing, 2015.

Flora, Holly. *Cimabue and the Franciscans*. Londen: Harvey Miller Publishers, 2018.

Golsenne, Thomas. *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

'History paintings'. The Getty Research Institute. Art & Architecture Thesarus® Online. http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=history+painting&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300033898 (geraadpleegd 13 maart 2019).

Kennedy, Trinita, red. *Sanctity Pictured: The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*. Nashville: First Center for the Visual Arts; Londen: Philip Wilson Publishers, 2014.

Leopardie, Liliana. "Ornament and Illusion: Carlo Crivelli of Venice (review van de expositie in het Isabella Gardner Museum, 25 oktober 2015–25 januari 2016)." *Renaissance Studies* 31(2016)4: 644-654.

Lightbown, Ronald. *Carlo Crivelli*. New Haven, Conneticut: Yale University Press, 2004.

O'Neill, John P. *The Renaissance in Italy and Spain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

'Pietà'. Metropolitan Museum of Art. The Met Collection. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436053 (geraadpleegd 10 maart 2019).

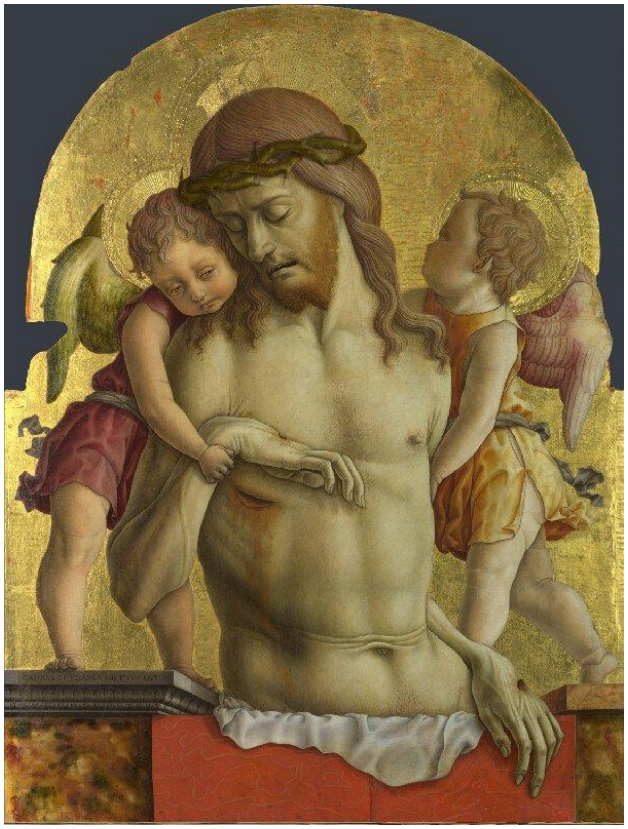
Sekules, Veronica. *Medieval Art*. New York: Oxford University Press, 2001.

'Sotto in su'. The Getty Research Institute. Art & Architecture Thesarus® Online. http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=sotto&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300056339 (geraadpleegd 5 maart 2019).

Turner, Jane (red). *The Dictionary of Art*. Deel 10, Egypt, Ancients, § XI to Ferrant en deel 24, Pandolfini to Pitti. New York: Grove, 1996.

Zampetti, Pietro. *Paintings from the Marches: Gentile to Raphael*. Vertaald door R.G. Carpanini. Londen: Phaidon Press Limited, 1971.

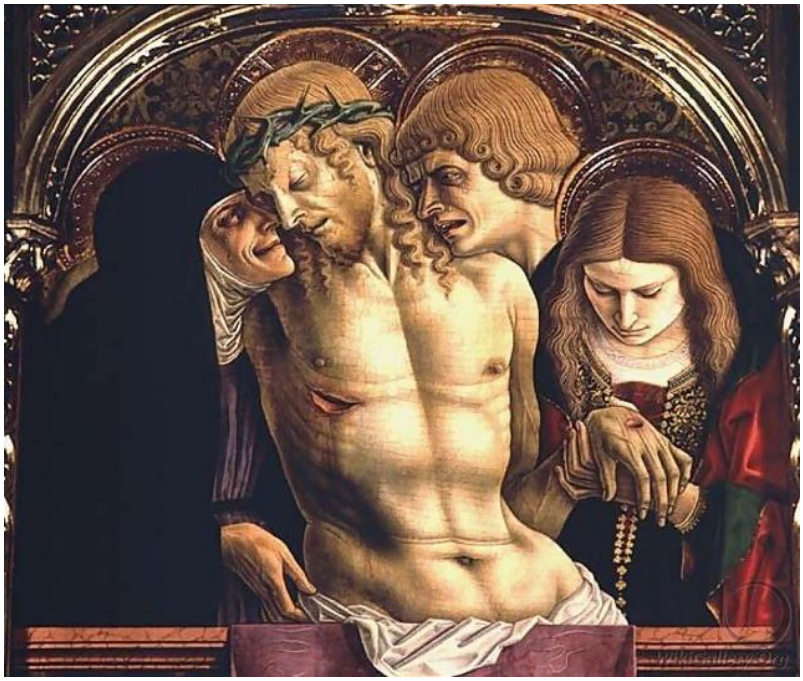
Afbeeldingenlijst



Afb. 1. Carlo Crivelli, *Piëta*, 1471-1473, temperaverf en bladgoud op paneel, 72.4 x 55.2 cm, oorspronkelijk uit San Francesco, Montefiore, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-the-dead-christ-supported-by-two-angels geraadpleegd 26 februari 2019).

Afb. 2. Carlo Crivelli, *Piëta*, 1470-1475, temperaverf en bladgoud op paneel, 70.8 x 47.3 cm, John G. Johnson Collectie, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (foto: Philadelphia Museum of Art http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101897.

Afb. 3. Carlo Crivelli, *Piëta*, 1476, temperaverf en bladgoud op paneel, 69 x 63.5 cm, oorspronkelijk uit San Domenico, Ascoli, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436053 geraadpleegd 26 februari 2019).



Afb. 4. Carlo Crivelli, *Piëta*, 1473, temperaverf en bladgoud op paneel, 61 x 64 cm, oorspronkelijk uit de Dom van Ascoli, Cappella del Sacramento, Ascoli (foto: Wikigallery http://www.wikigallery.org/wiki/painting_140522/Carlo-Crivelli/Lamentation-of-the-Dead-Christ%2C-detail-from-the-Sant%27Emidio-polyptych%2C-1473 geraadpleegd 26 februari 2019).

Afb. 5. *Icoon van de Man van Smarten*, ca. 1300, mozaïek, 23 x 28 cm, Santa Croce in Gerusalemme, Rome (foto: Treasures of Heaven https://projects.mcah.columbia.edu/treasuresofheaven/relics/Imago-pietatis-Man-of-Sorrows.php geraadpleegd 12 maart 2019).

Afb. 6. Donatello, *Man van Smarten*, ca. 1449, bronzen reliëf, afmetingen onbekend, hoogaltaar van de Basilica di Sant'Antonio, Padua (foto: Giorgione et al… https://giorgionetempesta.blogspot.com/2018/09/giorgione-man-of-sorrows.html geraadpleegd 12 maart 2019).

Afb. 7. Giovanni Bellini, *Man van Smarten*, ca. 1460, temperaverf op paneel, 74 x 50 cm, Museo Correr, Venetië (foto: Wikipedia Commens https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Bellini_-_Dead_Christ_Supported_by_Two_Angels_(Piet%C3%A0)_-_WGA01629.jpg l geraadpleegd 12 maart 2019).

Afb. 8. Antonio Vivarini, *Praglia Polyptiek* (detail), ca. 1448, temperaverf op paneel, 47 x 22 cm Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Brera Pinacoteca https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/praglia-polyptych/ geraadpleegd 15 maart 2019).

Afb. 9. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1471-1473, temperaverf en bladgoud op paneel, 72.4 x 55.2 cm, oorspronkelijk uit San Francesco, Montefiore, The National Gallery, Londen (foto: The National Gallery https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-the-dead-christ-supported-by-two-angels geraadpleegd 26 februari 2019).

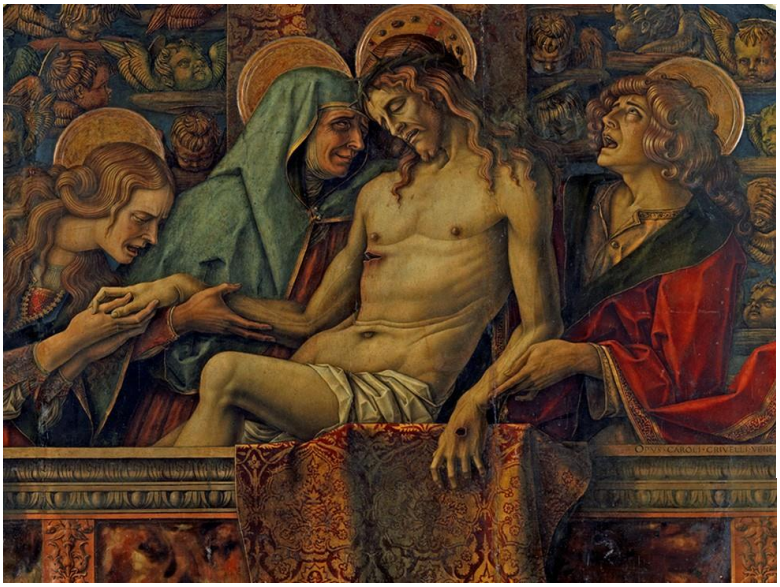
Afb. 10. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1470-1475, temperaverf en bladgoud op paneel, 70.8 x 47.3 cm, John G. Johnson Collectie, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (foto: Philadelphia Museum of Art http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101897.

Afb. 11. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1476, temperaverf en bladgoud op paneel, 69 x 63.5 cm, oorspronkelijk uit San Domenico, Ascoli, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436053 geraadpleegd 26 februari 2019).

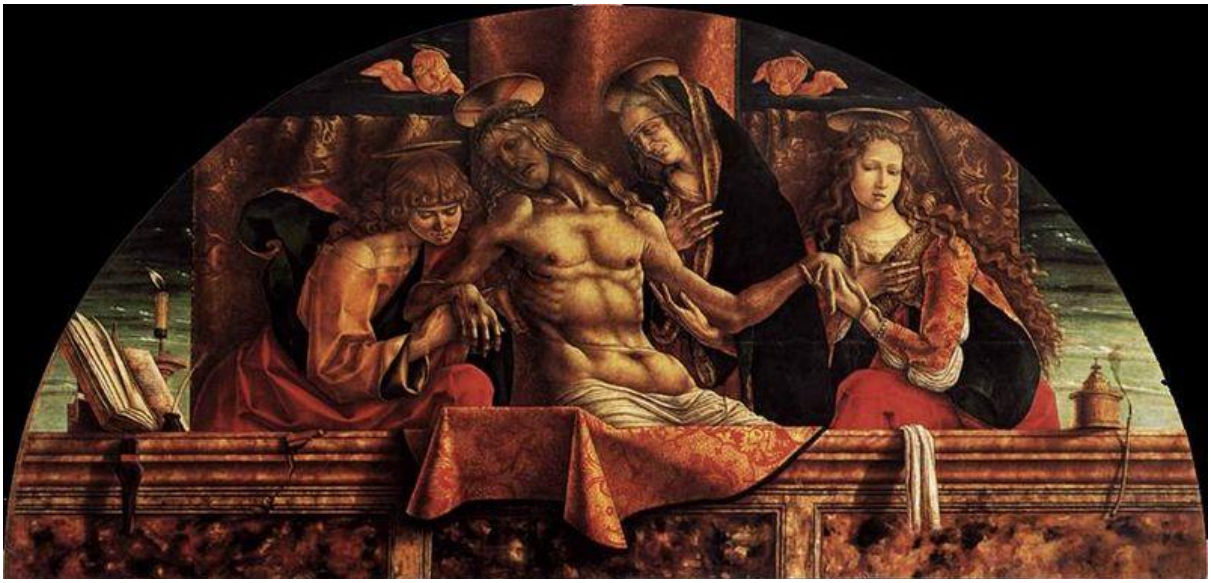
Afb. 12. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1470-1475, temperaverf en bladgoud op paneel, 70.8 x 47.3 cm, John G. Johnson Collectie, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (foto: Philadelphia Museum of Art http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101897.html geraadpleegd 26 februari 2019).

Afb. 13. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1476, temperaverf en bladgoud op paneel, 69 x 63.5 cm, oorspronkelijk uit San Domenico, Ascoli, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436053 geraadpleegd 26 februari 2019).

Afb. 14. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1476, temperaverf en bladgoud op paneel, 69 x 63.5 cm, oorspronkelijk uit San Domenico, Ascoli, Metropolitan Museum of Art, New York (foto: Metropolitan Museum of Art https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436053 geraadpleegd 26 februari 2019).



Afb. 15. Carlo Crivelli, *Piëta*, ca. 1488, temperaverf op paneel, 106 x 203 cm, onderdeel van het altaarstuk van San Pietro di Muralto in Camerino, Vaticaanse Musea, Rome (foto: Musei Vaticani http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-vi---secolo-xv/carlo-crivelli--pieta.html geraadpleegd 13 maart 2019).



Afb. 16. Carlo Crivelli, *Piëta*, 1490-1493, temperaverf en bladgoud op paneel, 225 x 255 cm, oorspronkelijk onderdeel van het altaarstuk van San Francesco in Fabriano, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Web Gallery of Art https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/crivelli/carlo/coronat.html geraadpleegd 28 maart 2019).

Afb. 17. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1490-1493, temperaverf op paneel, 225 x 255 cm, oorspronkelijk onderdeel van het altaarstuk van San Francesco in Fabriano, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Lightbown, Robert. *Carlo Crivelli.* New Haven, Conneticut: Yale University Press, 2004).

Afb. 18. Carlo Crivelli, *Piëta* (detail), 1490-1493, temperaverf op paneel, 225 x 255 cm, oorspronkelijk onderdeel van het altaarstuk van San Francesco in Fabriano, Pinacoteca di Brera, Milaan (foto: Lightbown, Robert. *Carlo Crivelli.* New Haven, Conneticut: Yale University Press, 2004).

Afb. 19. Carlo Crivelli, *Piëta*, 1485, temperaverf en bladgoud op paneel, 88.3 x 53 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston (foto: MFA https://www.mfa.org/collections/object/lamentation-over-the-dead-christ-31141 geraadpleegd 17 maart 2019).