Con il patrocinio di:

REGIONE LIGURIA

Città Metropolitana di Genova

COMUNE DI CHIAVARI

fondazione CARIGE

Responsabile del progetto
Margherita Casaretto

Cura, grafica e allestimenti
Lia Gnecco
Miriam Badalotti
Aurora Dieci

Testi critici
Andrea Lavaggi

Biografia
Miriam Badalotti

Mediatrice culturale
Angelica Pileggi
Ivan Markovic

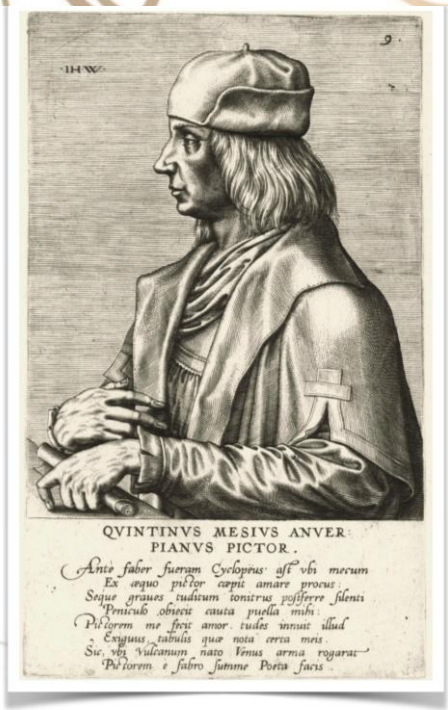
BIOGRAFIA

1466

26 aprile 1466
Lovanio, Fiandre

Nasce a **Lovanio** da Joost, fabbro, e da Catherine van Kinckenumile **Quentin Massys** (attestato anche come Quinten e con cognome Matsys o Metsys o Matsijs).

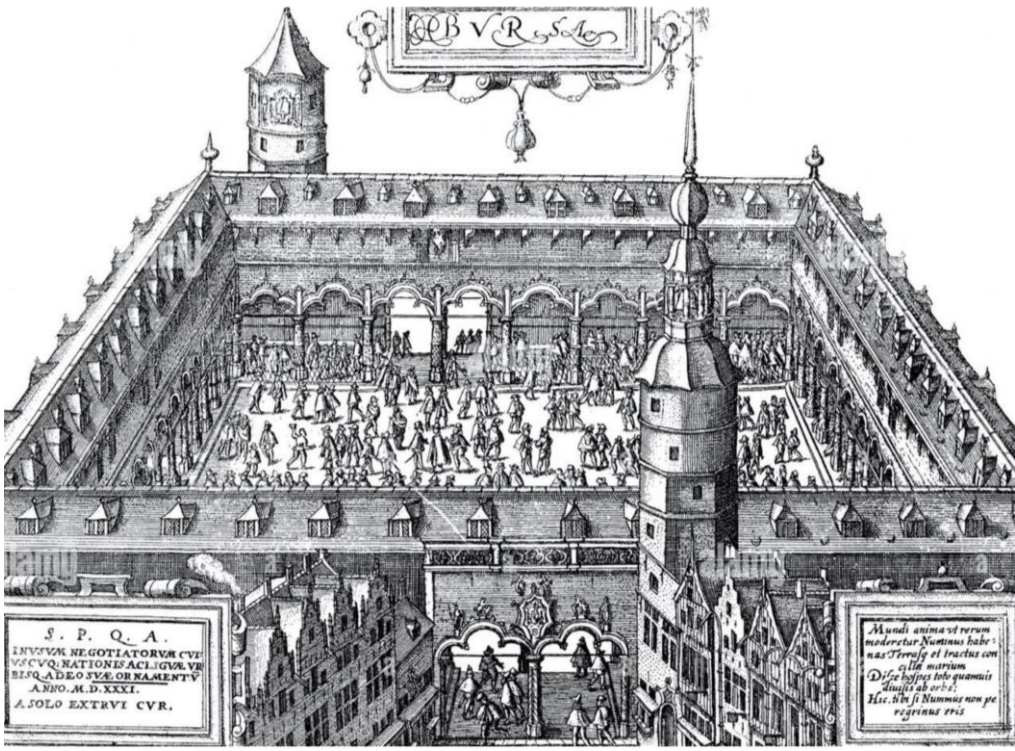
Come da consuetudine dell'epoca, impara l'arte del padre, ma inizia anche a studiare pittura, si narra perché spinto dall'amore per la figlia di un artista locale.



1491

Anversa, Fiandre

Si trasferisce ad **Anversa** e qui, all'età di 25 anni, è ammesso alla **Gilda di San Luca**, una corporazione di artisti e artigiani attiva nelle Fiandre e in Olanda.



1492



1507

Sposa **Aleytvan Tuyl**, che gli da tre figli.

Nel 1508, rimasto vedovo, si risposa con **Catharina Heyns**, da cui ha altri dieci figli, tra cui **Jan** (1509-1575) e **Cornelis** (1513-1561?) che divennero entrambi pittori, pur senza uguagliare la bravura e la fama del padre.

Riceve la sua prima importante commissione, da parte della **Confraternita di Sant'Anna** di Lovanio. Dipinge nella **Collegiata di San Pietro** la pala d'altare, detta **Trittico di Sant'Anna**, ora conservata al Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles.



1511

Anversa, Fiandre



Dipinge il **Compianto sul Cristo morto** per la Corporazione dei Falegnami, che verrà posta nella **Cattedrale di Anversa**. E' un **trittico**, il cui pannello centrale mostra il Compianto, mentre nei pannelli laterali sono dipinti i santi patroni dei falegnami, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. L'opera è ora conservata presso il Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa.

1515



Massys dipinge il **Compianto** o Pietà ora conservato al museo del **Louvre**: il quadro è praticamente identico a quello qui esposto: all'epoca era consueto ripetere le composizioni che risultavano particolarmente apprezzate, spesso su richiesta dei committenti stessi.

1521

Raggiunta l'agiatezza economica, Quentin si trasferisce definitivamente ad **Anversa**, in una grande casa nella Schuttershofstraat. Lui stesso affresca gli interni alla maniera italiana delle **grottesche**, la decorazione parietale che i pittori avevano scoperto e ammirato nelle **rovine di Roma**, che diviene uno stile popolare dalla fine del Quattrocento.



1530

14 settembre, Anversa, Fiandre

Quentin si ammala della "**malattia del sudore**", la contagiosa febbre che partendo dall'Inghilterra si diffuse in Europa, con una prima epidemia iniziata nel 1485 e l'ultima nel 1551, per poi scomparire misteriosamente.
Muore nel **convento dei Certosini** di Anversa, dove viene sepolto.

Cento anni dopo la morte di Quentin Massys, le sue spoglie furono traslate nella **Cattedrale di Anversa**, su richiesta del ricco mercante di spezie **Cornelis van der Geest** (1575 - 1638).

PROVENIENZA

Note circa il "*legato Andreani*"

Il 30 aprile 1966 moriva nella sua Chiavari il cav. **Francesco Andreani**, perito commerciale, Socio della Società Economica dal 1933.
Nipote del prof. comm. Giacomo Massa, che già fu benemerito Presidente della Società Economica, le manifestò anch'egli costante attaccamento, chiamato per molti anni, dalla stima di tutti i Soci, a ricoprirvi il ruolo di Revisore dei Conti.
Espressione dei suoi sentimenti verso la Società fu il dono alla Pinacoteca sociale, da lui disposto, del dipinto raffigurante la splendida *Deposizione* di Quentin Massys (Lovanio 1466 - Anversa 1530), una delle più famose tavole fiamminghe del primo Cinquecento presenti in Liguria.
Si tratta di un olio su tavole di pioppo di cm. 112 x 87.

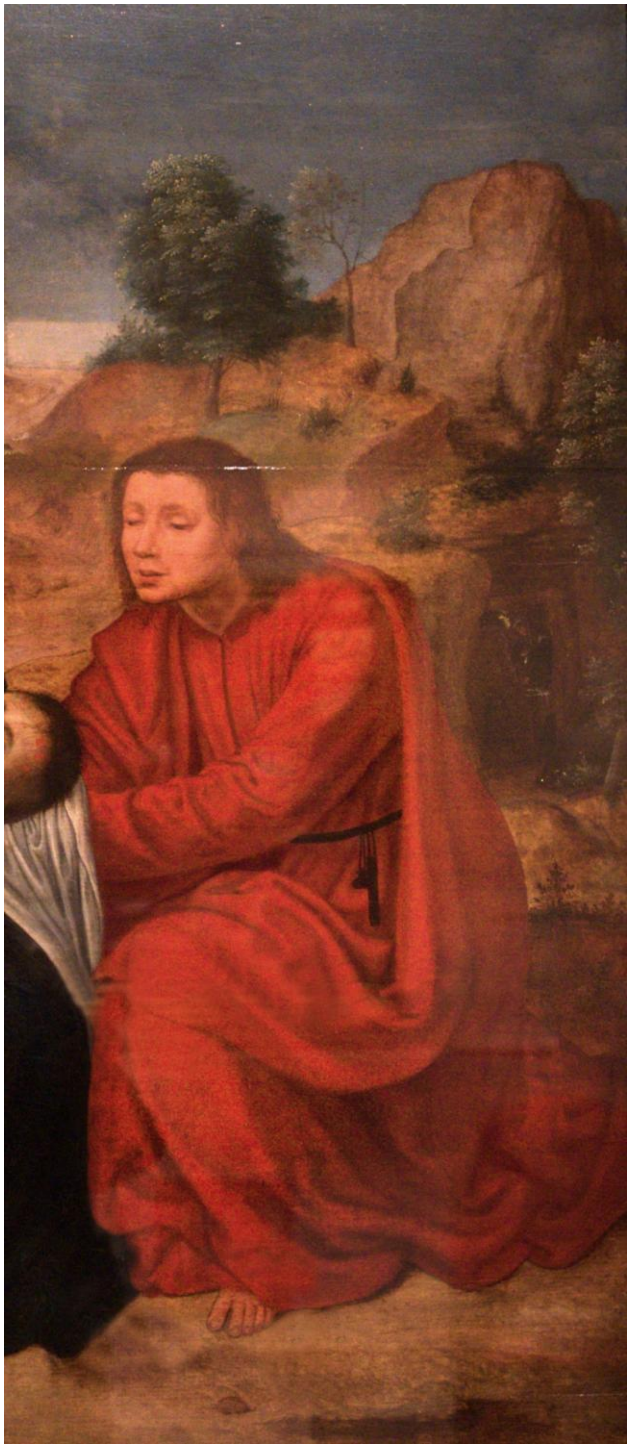
Cesare Dotti

COMPOSIZIONE

L’opera raffigura il momento successivo alla deposizione, prediligendo un aspetto devozionale, fortemente connotato dalla posa della **Vergine Maria**, chinata sul corpo del **Cristo** disteso sulle sue ginocchia mentre tiene le mani incrociate sul petto in segno di dolore; solo in un secondo momento l’occhio viene attratto anche dalla figura di **San Giovanni**, vestito con una tunica rossa, che regge delicatamente con un lenzuolo il capo del Cristo, leggermente reclinato rispetto alla rigida diagonale del corpo, come bloccato nel suo rigor mortis a conferire drammaticità alla scena; gli sguardi della Madonna e di San Giovanni non si incrociano, la pietà è tutta rivolta al Cristo.



Accanto alla Madonna, su un dosso del terreno, è appoggiata la **corona di spine**, simbolo e segno tangibile della **Crocifissione**; è questo elemento che apre la visione e la percezione della parte più narrativa del dipinto: i **soldati romani** rientrano a cavallo a **Gerusalemme**, raffigurata sulla sinistra come una **città nordica** cinta da una poderosa cerchia di mura turrite, adagiata in una piana e dominata da un **paesaggio roccioso**; nel frattempo, sulla destra, **due uomini** hanno aperto il **sepolcro** nella roccia per depositare il corpo del Cristo: in corrispondenza della tre figure principali del dipinto si erge il **Golgota**, sormontato da dense nubi, dove si trovano le **tre croci** ora vuote. L'origine del **modello iconografico** utilizzato può essere fatta risalire alla metà del XV secolo, emblematica testimonianza fiamminga della complessa e affascinante storia di modelli, repliche e copie prodotte per la devozione e l'esportazione.



Quentin Massys (copia da), 1540 ca., Compianto sul Cristo morto, 87x112 cm Provenienza: Legato Francesco Andreani (1966)

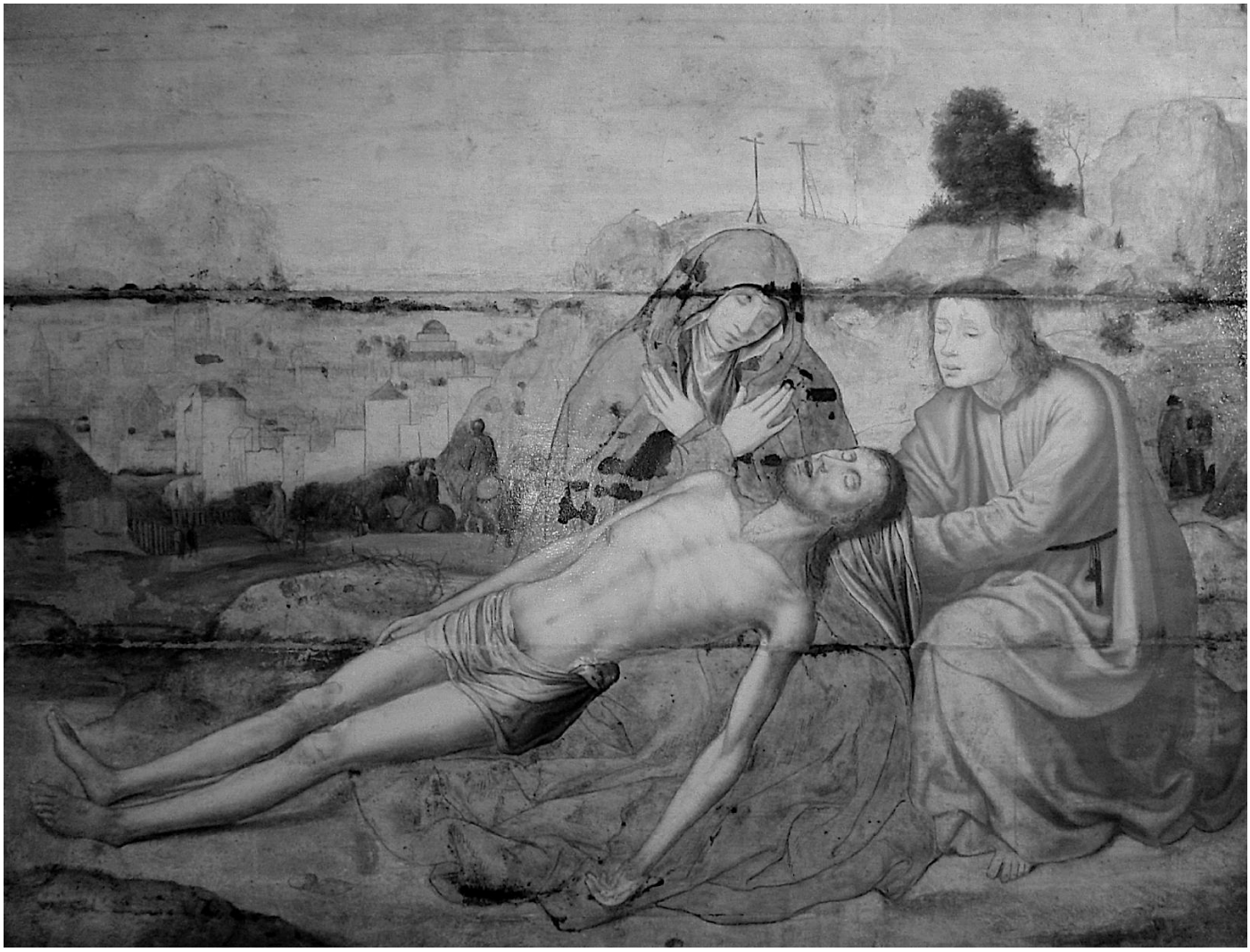
STILE & ATTRIBUZIONE

L'attenzione all'**espressività** – qui "ammorbidita" per motivi devozionali – ed alla gestualità delle figure e l'ampio spazio conferito al paesaggio, "naturali-sticamente" delineato nei suoi diversi tratti, rocciosi e collinari (che richiama-no il pennello di **Joachim Patinier**, collaboratore di Massys, si veda ad esempio il suo **Paesaggio con fuga in Egitto** conservato ad Anversa, Museo di Belle Arti), costituiscono due peculiari caratteristiche della pittura del maestro fiammingo; il dipinto – realizzato su tre tavole montate in orizzontale – riprende con precisione (se ridimensionate si sovrappongono perfettamen-te) un'altra opera di dimensioni inferiori (36.7 x 50.7 cm), conservata al **Museo del Louvre**, acquistata sul mercato antiquario nel 1893 e datata intorno al 1515, opera che lo studioso Larry Silver ha attribuito alla mano del maestro.

La stretta somiglianza compositiva non deve però sorprendere, dal momento che essa era a quel tempo piuttosto comune (pensiamo ad esempio alle composizioni di **Rogier van der Weyden** e di **Dirck Bouts**), replicabile con facilità e senz'altro di frequente produzione da parte di numerosi artisti e botteghe. Un confronto stilistico con altre opere attribuite al Massys permette in effetti di rilevare come la materia pittorica della tavola presenti una qualità inferiore, anche se sono da considerare i numerosi restauri eseguiti in diverse epoche.

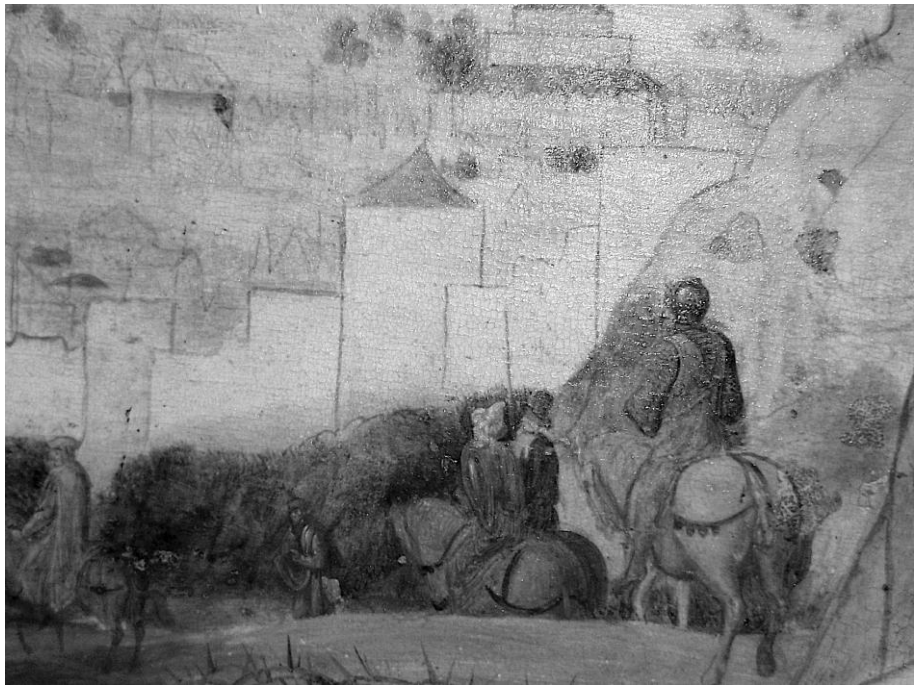


L'**esame fotografico digitale a infrarossi** eseguito dalla **Prof.ssa Maria Clelia Galassi** (Università di Genova) nel febbraio 2007 ha rivelato un "**sottodisegno** chiaramente visibile, eseguito a **pennello**, che delinea in maniera sintetica i **contorni** principali delle figure e dei drappeggi, raffinando pieghe e volti con tratteggi paralleli e diagonali". Le linee di massima suggeriscono che sono state trasferite meccanicamente da un **cartone**, mentre la **tratteggiatura** è stata ottenuta dalla successiva rielaborazione a mano libera. Nelle zone di fondo, la stessa linea sintetica definisce il profilo delle pause e l'architettura. È chiaro che il "disegno sottostante segue meccanicamente le indicazioni del cartone", che quindi doveva essere completato in tutte le parti, compreso lo sfondo.

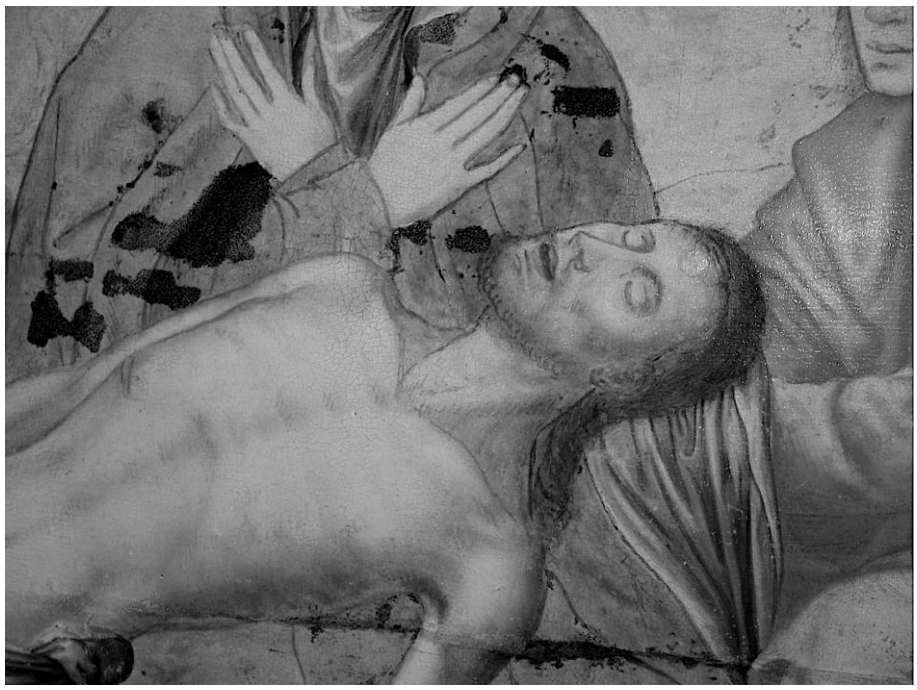


ANALISI TECNICHE

Gli **esami dendrocronologici** condotti da **Peter Klein** sul **legno** rivelano che “l'anello più giovane [dell’albero da cui sono state tratte le tavole] è cresciuto nell'anno 1524 e quindi la data più antica possibile per la creazione del dipinto è il 1535, ma una data intorno al 1541 è più plausibile”: al **durame**, cioè alla porzione centrale non più vitale del legno del fusto della pianta, databile al 1524, va aggiunto un numero variabile di anelli di **alburno**, cioè della parte legnosa più giovane del tronco, oltre ad un paio d’anni di **stagionatura**. Questo significa che il **soggetto ha cont inuat o ad esser e riprodotto oltre l’anno di morte del maestro,** da seguaci ben addestrati nell'imitarne lo stile.







ICONOGRAFIA

Modello iconografico, il Compianto nell'arte fiamminga 1450 - 1550

Il termine "**Compianto**" si riferisce alla scena immediatamente successiva alla **Deposizione dalla Croce**, in cui una serie di figure piangono attorno al corpo di Cristo steso al suolo o sopra un blocco di pietra simile a un altare. Si tratta di un'immagine di carattere narrativo, mentre la **Pietà** rappresenta l'aspetto devozionale del tema e mostra la sola **Vergine** con il corpo di **Cristo**. Questo soggetto non ha riscontro nei Vangeli, ma è citato in un repertorio iconografico bizantino e nella letteratura mistica dei secoli XIII e XIV; fa la sua prima comparsa nell'arte bizantina del XII secolo e viene adottato in Occidente nel secolo successivo. Le **figure** presenti nella versione narrativa del Compianto sono per lo più le stesse che partecipano alla Deposizione dalla croce; le principali sono la **Madonna**, **San Giovanni Evangelista** e **Maria Maddalena**. Quest'ultima è spesso raffigurata in atto di abbracciare i piedi di Cristo, un gesto che richiama l'episodio in casa di Simone il fariseo. Il capo di Gesù è sorretto o abbracciato dalla Vergine o più raramente da San Giovanni. Possono essere presenti anche **Giuseppe d'Arimatea**, che eventualmente regge il lenzuolo usato per la deposizione, **Nicodemo** con un vaso di aromi e le **pie donne**. In secondo piano può essere visibile la base della croce e presso di essa il teschio di **Adamo**. Gli artisti del **primo Rinascimento**, seguendo la **tradizione medievale**, raffiguravano il corpo di Cristo disteso sulle ginocchia di Maria; in seguito si passò a rappresentare il corpo steso a terra sul sudario con il solo capo poggiato nel grembo della Vergine. Questa versione fu prevalente durante la **Controriforma**. A volte la Vergine si accascia tra le braccia di San Giovanni o delle pie donne o è sorretta dagli angeli, motivo tuttavia soppresso verso la metà del XVI secolo per la censura del **Concilio di Trento**. Nelle opere risalenti al periodo della Controriforma è a volte raffigurata in atto di chiudere gli occhi a Gesù o di togliergli dal capo la corona di spine. Quando il tema viene trattato in senso devozionale possono essere presenti alcuni **angeli** che contemplano il corpo di Cristo o lo sorreggono sotto le braccia, oppure levano le mani al cielo in un'attitudine orante.



Quentin Massys, Compianto su Cristo morto (Trittico di San Giovanni), 1508-1511 Anversa, Museo di Belle Arti

Ai piedi del **Golgota**, nove figure circondano il **Cristo morto**, preparandone la sepoltura. Con l'aiuto dei suoi capelli dai lunghi riccioli, **Maria Maddalena** pulisce i piedi di Cristo dal sangue che li macchia. L'apostolo **Giovanni** sostiene la madre di Gesù. Sullo sfondo si vede la **tomba** costruita nella roccia. Un servitore lava il pavimento della grotta mentre un'altra donna fa luce. Con questo **trittico** monumentale, Metsys arricchisce la tradizione fiamminga del XV secolo con **nuove idee di origine italiana** riguardo al trattamento della luce e del colore, dello spazio e dei volumi. Tra gli elementi tradizionali ricordiamo il tema, la composizione e la caratterizzazione dei personaggi principali (ispirati ai primitivi fiamminghi e soprattutto, per quanto riguarda il pannello centrale, a **Rogier van der Weyden**). Il paesaggio e alcune figure tradiscono l'influenza italiana.

Cerchia di Quentin Massys, Compianto su Cristo morto, 1510 ca. Ottawa, National Gallery of Canada

Derivazione del **Trittico di San Giovanni di Anversa**. I seguaci di Cristo vengono fermati nel bel mezzo dell'azione, per poterli osservare meglio. Le loro azioni – prepararsi a **ungere il cadavere** di Cristo o preservare la **corona di spine** – ci attirano nella scena, espandendo la nostra esperienza oltre il semplice dolore. Sostenuta da **Giovanni,** la **Vergine** prega su suo figlio, offrendo una guida al nostro comportamento.



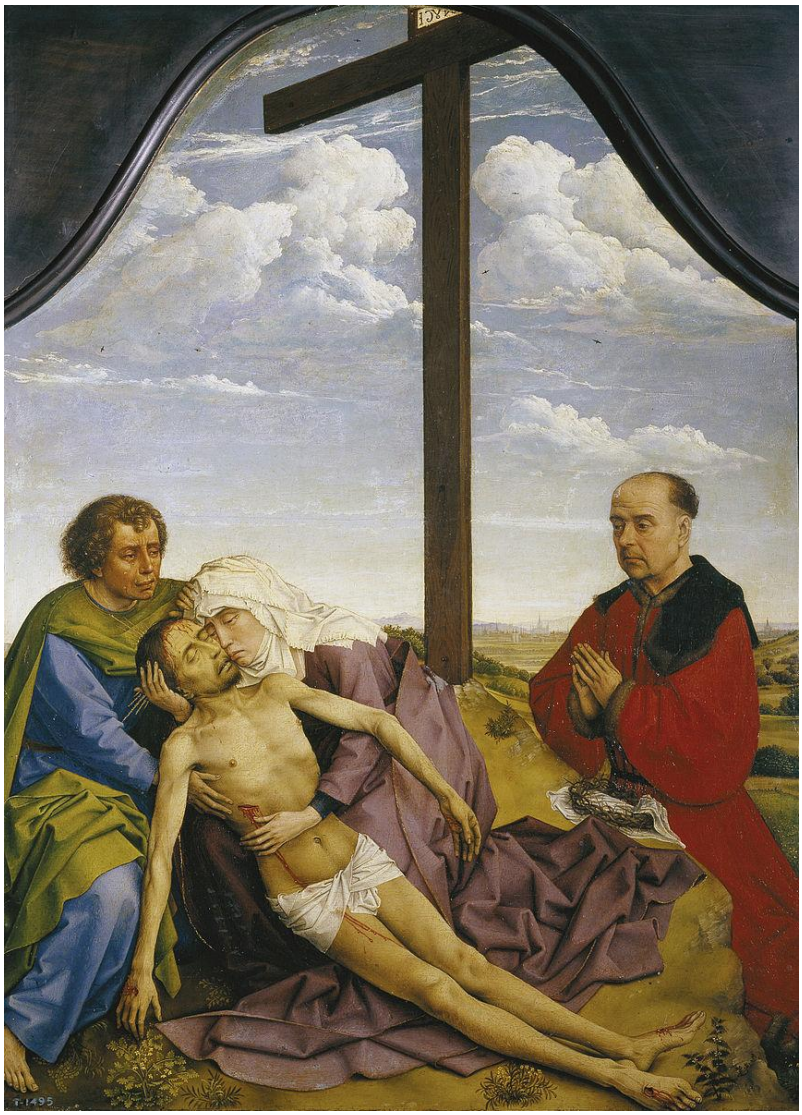
Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), Deposizione dalla Croce, 1435 ca. Madrid, Museo del Prado

La tavola fu dipinta come pala d'altare di una cappella di **Nostra Signora fuori le mura di Lovanio**, appartenente alla più importante **confraternita** di balestrieri della città fiamminga. Il perfetto equilibrio della composizione, la concezione monumentale e l'intensa espressione dei volti atteggiati a un contenuto dolore segnano il momento della prima maturità del grande maestro fiammingo. La scena, come le contemporanee pale a intaglio ligneo policromo, rievoca una **rappresentazione teatrale**. L'ambiente infatti è una nicchia dorata nella quale le figure, di "plastica statuaria", sono addossate e quasi compresse, disposte simmetricamente su diversi piani. In questo spazio poco profondo, su un suolo sassoso, i personaggi a grandezza naturale occupano tutta la superficie con evidenza scultorea. La concatenazione di gesti crea un movimento continuo e amplifica la sofferenza delle singole figure, come si avverte nelle posizioni curvate di **San Giovanni Evangelista** e della **Maddalena** alle due estremità.



Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), Pietà, post 1450 Madrid, Museo del Prado

Sono note altre tre versioni di questa composizione, conservate in vari musei, che testimoniano la fortuna dell'artista e la larga influenza del suo stile sui futuri sviluppi della scuola fiamminga. L'azione drammatica, di profonda ed espressiva umanità, è ridotta all'essenziale, con tre personaggi, **San Giovanni**, la **Vergine** e il **donatore inginocchiato**, isolato dalla scena per mezzo della roccia in primo piano. L'ampio **sfondo paesistico** mostra influenze **dell'arte italiana**, appresa direttamente durante il viaggio del 1450 in occasione dell'Anno Santo. Il linguaggio fiammingo resta però prevalente nella composizione sacra bloccata in forma quasi rupestre, nella definizione plastica delle forme e nell'enfasi dei drappeggi delle vesti, echeggianti la rigidità del cadavere..



Petrus Christus, (1410 ca.-1475 ca.), Compianto sul Cristo Morto, 1455-1460 ca. Bruxelles, Museo di Arte Antica

La tavola, una delle poche opere su larga scala dell'artista, mostra la sua evoluzione stilistica, dapprima debitrice di **Van Eyck,** e in seguito più vicina a **Rogier van der Weyden**; qui in particolare ci si può richiamare alla Discesa dalla Croce del Prado; ci sono diverse figure, anche **Giuseppe di Arimatea** e **Nicodemo**, oltre ad un'altra di difficile identificazione. Sullo sfondo, un ampio paesaggio, in cui la **Gerusalemme** biblica è ritratta sul modello di una **cittadina fiamminga** tardo-medievale.





Dirck Bouts (1410/1420 - 1475), bottega, Compianto su Cristo morto, 1465-1468 ca. Parigi, Museo del Louvre

Forse scomparto centrale di un **trittico** con ante perdute. Dipinto fortemente influenzato da **Rogier van der Weyden** al quale fu inizialmente attribuito, e generalmente collocabile intorno al 1455-1460, ma forse di poco successivo se si tiene conto dell'analisi dendrocronologica del supporto. Secondo Périer-D'Ieteren, il dipinto è stato eseguito nella **bottega di Bouts senior**, probabilmente da un originale perduto di quest'ultimo.

Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), Compianto sul Cristo Morto, 1463 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi

Il pittore fiammingo aderiva alla moderna corrente laica che richiedeva l'immedesimarsi nei personaggi della **Passione**. Egli concentra la sua attenzione sul corpo martoriato di **Gesù**, sulla sua immagine straziata quale oggetto pietoso di adorazione. Nella scena vi sono **figure** esili e vacillanti, quasi prive di peso corporeo come nella tradizione tardo gotica, ma è la **pietra sepolcrale**, obliquamente adagiata, a focalizzare tutta l'attenzione di chi osserva il quadro. **Nicodemo**, con abiti dai raffinati tessuti rinascimentali, rivolto verso lo spettatore, è forse l'autoritratto dell'artista. Stupisce l'importanza data al **paesaggio**; Rogier van der Weyden infatti, a differenza di Jan van Eyck, considerava solitamente la natura un elemento di disturbo; probabilmente esso fu aggiunto dietro precisa richiesta dei committenti italiani: il dipinto si trovava nella cappella della **villa medicea** di **Careggi** prima del 1482, pertanto è probabile una sua committenza medicea. .



LE COPIE

Le copie dell’arte, l’arte delle copie nelle Fiandre dei secoli XV - XVI

Modelli e copie

Il termine “copia” ha assunto **connotazioni negative** nel mondo dell'arte di oggi. L'arte dovrebbe essere creativa, espressiva e originale. Gli artisti di successo sono quelli che riescono a coniugare l'innovazione con l'eloquenza visiva. **Questi fattori erano considerati meno importanti nei secoli XV-XVII**. Fino a poco tempo fa, anche gli storici dell'arte tendevano a non apprezzare i dipinti che riprendevano opere precedenti, in alcuni casi entro un breve periodo dopo il completamento dell'originale; anche se questo atteggiamento affonda le sue radici principalmente nelle **teorie estetiche ottocentesche**, le origini di questo approccio culturale in realtà risalgono a tempi più antichi. Fondamentale e pioneristico fu il contributo allo studio della pittura fiamminga apportato da **Max J. Friedlander** (1867-1958). Friedlander si occupava dell'attribuzione, dell'autenticità e dello status di autografo delle opere, nel tentativo di distinguere le diverse personalità artistiche; il fatto che non sempre abbia avuto successo non sorprende. La pratica artistica del XVI secolo in centri come **Anversa**, **Bruges** e **Bruxelles** non si basava su un insieme di pittori dalla mentalità individuale; dal XV secolo in poi infatti spesso **copie e dipinti erano prodotti in serie**.

Bruges, Anversa e il mercato dell’arte

La **produzione di copie** dal XV secolo in poi è nata principalmente da due sviluppi sociali. Il primo riguarda la **pratica della religione**. La **borghesia** cominciò a commissionare opere d'arte, incrementando così il mecenatismo, fino ad allora rappresentato dalla Chiesa, dalla corte e dalla nobiltà (in forte diminuzione dopo la morte di Carlo il Temerario nel 1477). Nel frattempo, la rapida diffusione del **culto privato** nel corso del Quattrocento generò una forte domanda di opere d'arte destinate alla devozione privata. La seconda ragione si riferisce al **commercio delle indulgenze** ed al **pellegrinaggio** associato. Nell'ultimo quarto del XV secolo avvenne così il passaggio da un'economia basata sulle commissioni ad un'**economia di mercato** (dapprima a **Bruges** e poi ad **Anversa**), in particolare per le tavole devozionali dipinte in serie: una parte sostanziale di questi dipinti era realizzata sulla base di prototipi famosi: le invenzioni della bottega di **Rogier van der Weyden** continuarono ad esempio a servire come modelli per la produzione di pannelli devozionali fino al Cinquecento inoltrato. Conosciamo, ad esempio, otto versioni di una piccola Lamentazione della bottega di **Gerard David**, mentre a partire dal 1520 circa il **Maestro del Sacro Sangue** inondò il mercato con immagini di Lucrezia basate su modelli di Anversa. L'opera che porta il nome del maestro, conservata all'Heilig Bloedmuseum (Museo del Sacro Sangue) di Bruges, è un trittico con il Compianto di Cristo. Anche quell’opera era basata su un prototipo di Anversa, ovvero la Pala di San Giovanni di **Quentin Massys**. All’inizio del XVI secolo **Anversa**, con i suoi grandi **mercanti-banchieri** che controllavano il commercio d’Europa e del Nuovo Mondo, strappò a Bruges la leadership del commercio e delle arti: da tutta Europa vi giungevano artisti per perfezionarsi, artisti dalla più diversa provenienza che vi portavano le più disparate **concezioni artistiche**; in città esistevano laboratori dalla configurazione tradizionale, accanto ad imprese simili a fabbriche dedite alla produzione anonima di pale d'altare della Passione e piccoli laboratori orientati al mercato “a basso budget”, sebbene anche questi producessero opere in serie oltre a commissioni importanti.

Il laboratorio di Quentin Massys e l’attività del figlio Jan

Il grande **laboratorio** diretto da **Quentin Massys** è un esempio emblematico: purtroppo sono stati condotti pochi studi sui metodi di produzione utilizzati nel laboratorio di Metsys, e siamo in gran parte all’oscuro del modo in cui furono prodotte le sue numerose copie. Un esempio di immagine devozionale frequentemente riprodotta è il **Salvator Mundi** presentato frontalmente, combinato con una **Vergine pregante**, mostrata di profilo. Sia la figura di Cristo che quella della Vergine furono riprese più volte nella bottega di Metsys, la cui influenza si estendeva ben oltre il suo studio. Nella sua **bottega** l’eredità di soggetti e modelli del maestro fu copiata, replicata ed emulata per un lungo periodo di tempo, anche molti anni dopo la morte di Quentin. Quando morì nel 1530 all'età di 63 anni, suo figlio **Jan** doveva essere già attivo nella bottega da diversi anni, essendo nato intorno al 1509. Negli ultimi anni prima della morte del padre la sua importanza come assistente primario probabilmente era notevole; forse Jan può aver terminato alcuni dipinti del padre o anche aver collaborato con lui in diverse occasioni, per quanto sia difficile da dimostrare, anche perché - almeno nella sua attività matura - egli si distingue significativamente dal padre sia nell'uso del disegno, sia nella gestione del colore. **Maria Clelia Galassi** (Università di Genova) propone che Jan possa ad esempio aver realizzato una copia derivata dalla cosiddetta Madonna del burro, conservata alla Gemäldegalerie di Berlino, uno dei dipinti più importanti di Quentin.

LA MOSTRA


Compianto
La città di Anversa
1466
26 aprile 1466
Lovanio, Fiandre
Nasce a Lovanio da Joost, fabbro,
e da Catherine van Kinckenumile Quentin
Massys (attestato anche come Quinten e
con cognome Matsys o Metsys).
Come da consuetudine dell'epoca,
impara l'arte del padre,
ma inizia anche a studiare pittura,
si narra perché spinto dall'amore per la figlia
di un artista locale.
Non ci sono notizie certe sulla sua
formazione, forse legata a Dirck Bouts,
un noto pittore di quel tempo,
che aveva bottega a Lovanio.
1491
Anversa, Fiandre
Si trasferisce ad Anversa e qui,
all'età di 25 anni, è ammesso alla Gilda
di San Luca, una corporazione di artisti e
artigiani attiva nelle Fiandre e in Olanda.
1492
1507
Sposa Aleytvan Tuyl, che gli da tre figli.
Nel 1508, rimasto vedovo, si risposa con
Catharina Heyns, da cui ha altri dieci figli,
tra cui Jan (1509-1575) e Cornelis
(1513-1561?) che diventano entrambi pittori,
pur senza uguagliare la bravura
e la fama del padre.
Riceve la sua prima importante
commissione, da parte della
Confraternita di Sant'Anna
di Lovanio. Dipinge nella Collegiata
di San Pietro la pala d'altare, detta
Trittico di Sant'Anna, ora conservata
al Musées Royaux des Beaux-Arts
di Bruxelles.
Le Gilde
I Figli: Jan e Cornelis M
La città di Lovanio

Uno strano *Monte*



Cornelis Massys, che abbiamo nella stanza accanto un colorato paesaggista, riproduce in questo quadro lo stesso identico soggetto, con un senso nitidezza, che ricorda molto da vicino quello di Patinir. Il monte sullo sfondo, infatti, è sempre quello ampio Pucha di Santiago dell'artista e con solo qualche cambiamento, a luoghi noti. Anche nel quadro in basso, dell'artista fiammingo **Joos van Cleve**, c'è sullo sfondo un monte simile, una roccia a picco sul mare.

Quanto a **Trittico di Sant'Anna**.

Questo enorme senso di vastità nuovo nella pittura italiana: la **Pucha di Prada**, nella montagna di Montserrat, in Spagna, è una delle prime di nuova coloritura avvalsero degli agenti atmosferici nel corso dei secoli, che hanno modellato queste alte rocce dai lunghi pini neri sulla montagna di calcare.

Probabilmente questo enorme anche nel '500 era noto, quindi perché Massys avrebbe dovuto andare fino alla Spagna, che assolutamente estranea di Anversa, lo abbiamo poi, riprodotta in incisioni e dipinti, e l'abbiamo poi riportata nella loro opera?







1511

Anversa, Fiandre



Dipinge il **Compianto sul Cristo morto** per la Corporazione dei Falegnami, che verrà posta nella **Cattedrale di Anversa**. E' un **trittico**, il cui pannello centrale mostra il Compianto, mentre nei pannelli laterali sono dipinti i santi patroni dei falegnami, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. L'opera è ora conservata presso il Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa.

1515



Massys dipinge il **Compianto** o Pietà ora conservato al museo del **Louvre**: il quadro è praticamente identico a quello qui esposto: all'epoca era consueto ripetere le composizioni che risultavano particolarmente apprezzate, spesso su richiesta dei committenti stessi.

1521

Raggiunta l'agiatezza economica, Quentin si trasferisce definitivamente ad **Anversa**, in una grande casa nella Schuttershofstraat. Lui stesso affresca gli interni alla maniera italiana delle **grottesche**, la decorazione parietale che i pittori avevano scoperto e ammirato nelle **rovine di Roma**, che diviene uno stile popolare dalla fine del Quattrocento.



1530

14 settembre, Anversa, Fiandre

Quentin si ammala della **"malattia del sudore"**, la contagiosa febbre che partendo dall'Inghilterra si diffuse in Europa, con una prima epidemia iniziata nel 1485 e l'ultima nel 1551, per poi scomparire misteriosamente. Muore nel **convento dei Certosini** di Anversa, dove viene sepolto.

Una nuova *Committenza*





La seconda *Sepoltura*

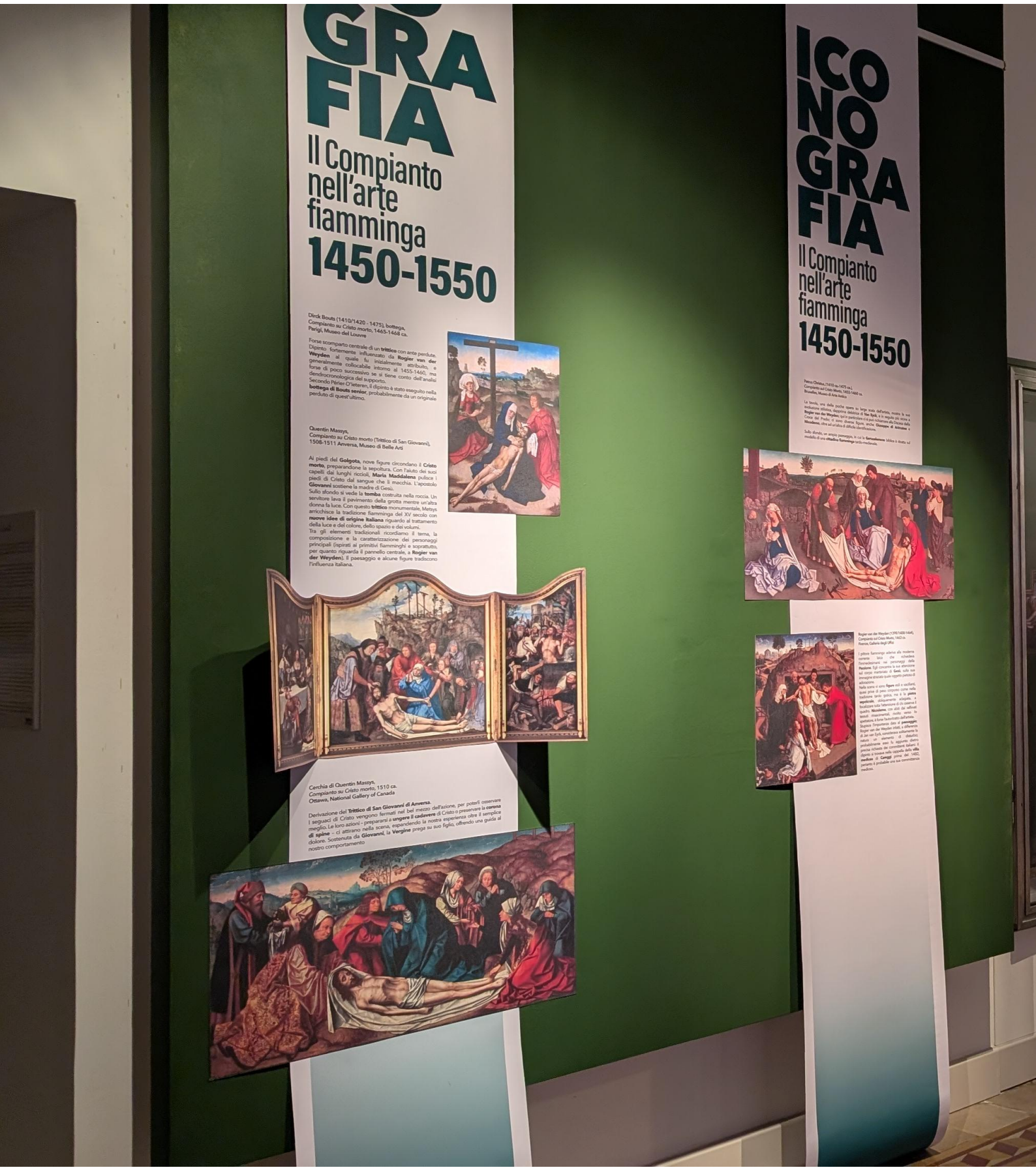







SCHE
DA
DI
INSIE
ME
Composizione, stile, attribuzione, analisi tecniche, datazione
COMPOSIZIONE
STILE E ATTRIBUZIONE
SCHE
DA
DI
INSIE
ME
Composizione, stile, attribuzione, analisi tecniche, datazione
ANALISI TECNICHE
A
NA
LISI
TECNICHE
Fotografia digitale a infrarossi, dendrocronologia




GRA
FIA
Il Compianto nell'arte fiamminga
1450-1550
Dirck Bouts (1410/1420 - 1475), bottega,
Compianto su Cristo morto, 1463-1468 ca.
Parigi, Museo del Louvre
Forse scomparto centrale di un trittico con ante perdute. Dipinto fortemente influenzato da Rogier van der Weyden al quale fu inizialmente attribuito, e generalmente collocabile intorno al 1455-1460, ma forse di poco successivo se si tiene conto dell'analisi dendrocronologica del supporto.
Secondo Pérrier-D'ieteren, il dipinto è stato eseguito nella bottega di Bouts senior, probabilmente da un originale perduto di quest'ultimo.
Quentin Massys,
Compianto su Cristo morto (Trittico di San Giovanni),
1508-1511 Anversa, Museo di Belle Arti
Ai piedi del Golgota, nove figure circondano il Cristo morto, preparandone la sepoltura. Con l'aiuto dei suoi capelli dai lunghi riccioli, Maria Maddalena pulisce i piedi di Cristo dal sangue che li macchia. L'apostolo Giovanni sostiene la madre di Gesù.
Sullo sfondo si vede la tomba costruita nella roccia. Un servitore lava il pavimento della grotta mentre un'altra donna fa luce. Con questo trittico monumentale, Metsys arricchisce la tradizione fiamminga del XV secolo con nuove idee di origine italiana riguardo al trattamento della luce e del colore, dello spazio e dei volumi.
Tra gli elementi tradizionali ricordiamo il tema, la composizione e la caratterizzazione dei personaggi principali (ispirati ai primitivi fiamminghi e soprattutto, per quanto riguarda il pannello centrale, a Rogier van der Weyden). Il paesaggio e alcune figure tradiscono l'influenza italiana.
Carchia di Quentin Massys,
Compianto su Cristo morto, 1510 ca.
Ottawa, National Gallery of Canada
Derivazione del Trittico di San Giovanni di Anversa.
I seguaci di Cristo vengono fermati nel bel mezzo dell'azione, per poterli osservare meglio. Le loro azioni - prepararsi a ungere il cadavere di Cristo o preservare la corona di spine - ci attirano nella scena, espandendo la nostra esperienza oltre il semplice dolore. Sostenuta da Giovanni, la Vergine prega su suo figlio, offrendo una guida al nostro comportamento
ICO
NO
GRA
FIA
Il Compianto nell'arte fiamminga
1450-1550
Petrus Christus, (1410 ca.-1475 ca.),
Compianto sul Cristo Morto, 1455-1460 ca.
Bruxelles, Museo di Arte Antica
La tavola, una delle poche opere su larga scala dell'artista, mostra la sua evoluzione stilistica, dapprima distante di Van Eyck, e in seguito più vicina a Rogier van der Weyden, qui in particolare ci si può richiamare alla Discesa dalla Croce del Prado. Il sono diverse figure, anche Giovanni di Arimatea e Nicodemo, oltre ad un'altra di difficile identificazione.
Sullo sfondo, un ampio paesaggio, in cui la Gerusalemme celeste è stretta sul modello di una cittadina fiamminga tardo-medievale.
Rogier van der Weyden (1399/1400-1464),
Compianto sul Cristo Morto, 1462 ca.
Firenze, Galleria degli Uffizi
Il pittore fiammingo aderisce alla moderna corrente laica che schedera l'immedesimarsi nei personaggi della Passione. Egli concentra la sua attenzione sul corpo martoriato di Gesù, sulla sua immagine straziata quale oggetto precipuo di adorazione.
Nella scena vi sono figure noti e vecchiani. Nella prima di peso composto come nella quasi prima di peso composto come nella tradizione tardo gotica, ma è la pietra veprotale, chiaramente eclegiata, a focalizzare tutta l'attenzione di chi osserva il quadro. Nicodemo, con abiti dai raffinati tessuti rinascimentali, molto verso lo spettatore, è forse l'autoritratto dell'artista.
Sfuggace l'importanza data al paesaggio: Rogier van der Weyden infatti, a differenza di Jan van Eyck, considerava solitamente la natura un elemento di disturbo; probabilmente anzi fu appunto dietro precisa richiesta dei committenti italiani. Il dipinto si trovava nella cappella della villa medicea di Careggi prima del 1482, pertanto è probabile una sua commissione medicea.


ICONOGRAFIA
Il Compianto nell'arte fiamminga
1450-1550
MODELLO ICONOGRAFICO
IL COMPIANTO NELL'ARTE FIAMMINGA 1450 - 1550





SOCIETA' ECONOMICA DI CHIAVARI
ENTE FILANTROPICO DEL TERZO SETTORE

Via Ravaschieri, 15
16043 Chiavari (Ge)

Tel. 0185,324713
Segreteria.presidenza@societaeconomica.it