









## Keuze uit de aanwinsten

I Toegeschreven aan MICHIEL COXCIE  
(1499-1592)

Tapijontwerp (karton) voor *De landing van  
Scipio Africanus bij Carthago*, circa 1545  
Gouache op papier, 248 x 257 cm.

*De landing van Scipio Africanus bij Carthago* is een deel van het karton (een getekend ontwerp op de grootte van het te vervaardigen kunstwerk) voor een wandtapijt uit een serie met de geschiedenis van Scipio, de Romeinse veldheer die Hannibal versloeg en vrede wist af te dwingen met de inwoners van Carthago (het huidige Tunis). Het weergegeven ogenblik is de landing van Scipio in Afrika in 202 v. Chr. Nadat de Romeinen geruime tijd door de triomfen van Hannibal tijdens de Tweede Punische Oorlog in Italië waren vernederd, werd de grote Carthaagse veldheer bij Zama in Afrika verslagen door de Romeinse veldheer Scipio. De verwoesting van Carthago (zoals bekend, veelvuldig en op dwingende wijze aanbevolen door de Romeinse senator Cato) vond pas later plaats, in 146 v. Chr., tijdens de Derde Punische Oorlog. In de tapijtreeks is, naast *De landing in Afrika*, ook *De slag bij Zama* uitgebeeld, evenals Scipio's voorbeeldige standvastigheid (dat hij in Spanje een gevangengenomen prinses teruggaf aan haar verloofde, gold als exemplarisch voor *Continentia* en is veelvuldig door kunstenaars in beeld gebracht). Door zijn moedige en onzelfzuchtige gedrag werd Scipio Africanus gezien als een goed voorbeeld voor een vorst, die immers ook heldenmoed, edelmoedigheid en standvastigheid in zich moest verenigen. De reden dat *De landing in Afrika* in de reeks is weergegeven, zal vermoede-

lijk in het aspect van durf hebben gelegen, de durf van Scipio om de vijand op eigen terrein aan te vallen.

De eerste Scipio-serie moet kort na 1532 in Brussel zijn geweest voor de Franse koning, Frans I. De ontwerpen voor die serie waren afkomstig van Giulio Romano, de medewerker van Rafael die na de dood van de meester de leiding van diens atelier had overgenomen. Na verloop van tijd is een tweede serie gemaakt, gedeeltelijk identiek, gedeeltelijk aangevuld met nieuwe onderwerpen. Aangenomen moet worden dat die aanvullingen niet door een Italiaan zijn ontworpen maar door een Vlaams meester. Tevens moet worden vermoed dat de veldtocht van Karel V in Tunis in 1535 aanleiding is geweest voor het ontstaan van die tweede reeks. Michiel Coxcie, destijds hofschilder van Maria van Hongarije, Karels zuster, en later *pictor regis* genoemd, schilder van koning Filips II, is als de belangrijkste Vlaamse kunstenaar werkend in de Italiaanse stijl, de voornaamste kandidaat voor het auteurschap van de ontwerpen voor de toevoegingen aan deze tweede reeks. In het karton is overigens slechts de helft van de bewuste compositie voorbereid, want de bekende uitvoeringen laten zien hoe twee boten naast elkaar Afrika naderen. De tekening laat tevens zien hoe de kunstenaar, kennelijk niet tevreden met een eerder resultaat, een groot deel van het karton heeft weggesneden en heeft vervangen door een nieuw stuk papier met een andere compositie. Van het tapijontwerp, waarnaar meermaals kon worden geweven, zijn nu nog enkele uitvoeringen bekend. De oudste ervan stamt uit de 16de eeuw en bevindt zich op



Hearst Castle, het sprookjespaleis van krantenmagnaat William Randolph Hearst in Californië, nabij het dorp San Simeon. Dit tapijt is uitgevoerd door de Brusselse wever Jan Mattens en geeft, zoals dat meestal het geval is bij wevingen waarbij het karton onder het weefgetouw is gelegd, de compositie in spiegelbeeld weer. Het betreft hier stellig niet de eerste weving. Doorgaans wordt aangenomen dat deze reeks pas zeer laat in de zestiende eeuw is ontstaan. Onvolkomenheden in de uitvoering maken eveneens duidelijk dat het hier om een kwalitatief mindere versie moet gaan. In de 17de eeuw is het ontwerp nog eens geweven, in dezelfde richting nu, door de Parijse Manufacture des Gobelins.

De ontwerpen van Italiaanse kunstenaars voor de Brusselse wevers, met name die van Rafael met diens befaamde reeks met de Handelingen der Apostelen, betekenden een revolutie in de tapijtkunst. De waardering voor de Vlaamse meesters die van de ontwerpen van Rafael en diens Italiaanse volgelingen onder de indruk waren, is tot voor kort echter gering geweest. In het Rijksmuseum maakte het fraaie, door Coxcie ontworpen tapijt *Het verbond van God de Vader met Noach* al enige tijd grote indruk. Met dit karton, dat overtuigende overeenkomsten met Coxcie's schilderijen laat zien, kunnen de energieke werkwijze en de creatieve mogelijkheden van deze Vlaamse navolger van Rafael goed worden gedemonstreerd.

## HERKOMST:

Kunsth. Rob Kattenburg B.V. Aankoop met steun van de Jaffé-Pierson Stichting, 2004  
(inv.nr. RP-T-2004-1).

## 2 NICOLAAS VERKOLJE

(Delft 1673-1746 Amsterdam)

*Europa en de stier*, circa 1735-1740

Paneel, 57,7 x 72,8 cm.

Gesigneerd links onder.

Nicolaas Verkoljes *Ontvoering van Europa* is een van de aantrekkelijkste en kleurrijkste schilderijen die in de eerste helft van de 18de eeuw in Nederland werden geschilderd. Het was een in de kunstliteratuur van die tijd bejubeld werk dat deel uitmaakte van verschillende beroemde, 18de-eeuwse kunstverzamelingen, maar het raakte in vergetelheid totdat het Rijksmuseum het verwierf op een veiling in New York in 2001.

Het schilderij is in haast perfecte toestand en nadat een vergeelde vernislaag werd verwijderd kan het nu weer in zijn oorspronkelijke frisheid worden bewonderd.

Verkolje werd in Delft geboren als zoon van een plaatselijke schilder, maar al vroeg in zijn carrière slaagde hij erin zijn Delftse artistieke wortels te mengen met het coloriet en de gevoelige toets van de Leidse fijnschilders. Belangrijk voor zijn ontwikkeling als historieschilder was bovendien het classicisme van Gerard de Lairese en zijn studie, waarschijnlijk door middel van prenten, van de Franse traditie van het 'Poussenisme'. Al deze invloeden komen samen in zijn *Europa*, een meesterwerk van kleinschalige historieschilderkunst, waarin Verkoljes classicisme vooral doorklinkt in het landschap met zijn nauwkeurige weergave van een antieke stad en schepen.

Hoewel ook Rembrandt het twee keer uitbeeldde, was het thema, ontleend aan Ovidius' *Metamorfosen*, vooral populair bij Franse schilders. Verkolje week overigens wel af van de beeldtraditie van deze episode, waarin Jupiter, vermomd als een melkwitte stier, zwemmend de zee oversteeft met Europa op zijn rug. Hij concentreerde zich daarentegen op de kern van Ovidius' verhaal, namelijk het moment waarop de prinses wordt verleid. Door zijn makke en innemende gedrag wist de stier het hart van Europa te winnen en zij begon het krachtige en gevaarlijke dier te versieren met bloemen. Verkolje verlevendigde de voorstelling bovendien door een groep van Europa's metgezellen toe te voegen, die door hun variatie in houdingen alle aspecten van de vrouwelijke schoonheid tonen. Cupido met zijn pijlen, bezig de guirlandes van de stier te arrangeren, en twee putti die met een peillood de diepte van het water meten waardoor de stier zal zwemmen, ontbreken in Ovidius' verhaal en zijn charmante toevoegingen door Verkolje zelf.

Het schilderij kreeg in Johan van Gools biografie van Verkolje, opgenomen in zijn *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen* uit 1750, een aparte bespreking. Van Gool vertelt hoe hem, tijdens een bezoek aan het atelier van de kunstenaar, waarschijnlijk omstreeks 1745, werd getoond (...) *een Stuk, verbeeldende de Fabel, daer Europa, door den schalken Jupyn in eenen Stier verandert, van de Nimfen met kranssen en bloemen versiert word. Dit stuk had hy, volgens zyn voorgeven, gemaakt om te tonen, dat hy*



zo wel Beesten, Bloemen en Water kon schilderen als die Meesters, welke zich maer alleen op een van die deelen der Kunste toeleggen, en hunnen ganschen leeftyt aanbesteden; en zulke noemde hy kunstenaers, die maer eene Letter van A, B, verstonden (...).

Van Gool realiseerde zich dat Verkolje in dit werk refereerde aan beroemde 17de-eeuwse voor-gangers en hij vervolgt zijn betoog met enige verontwaardiging: *Wat dunkt u, Lezers! is dat ook niet verwaent en opgeblazen genoeg? zich te verbeelden Beesten te kunnen schilderen als POTTER, Water als WILLEM VAN DE VELDEN, en Bloemen als VAN HUYSEM; doch ik was dit gansch niet met hem eens, en zou hem een kleine aanmerking over de horens van den Stier, die heel gek op den kop standen, gemaakt hebben (...).*

In zijn gedrukte reactie op Van Gool trad de kunstcriticus en kunsthandelaar Jan Hoet op ter verdediging van Verkolje. Verkolje probeerde in het geheel niet arrogant te zijn, maar simpelweg

aan te geven dat een Historischilder in alle delen van de Kunst moet geoëffent wezen. Dit was een oud argument dat herhaaldelijk in de Italiaanse en Franse kunsttheorieën werd gehanteerd, maar hier een bijzondere Nederlandse lading krijgt doordat Van Gool en Hoet er beiden op wezen dat Verkolje nooit een voorwerp schilderde zonder het origineel erbij te hebben. Of zoals Van Gool het zei: *ook zag ik wel, dat die manier van schilderen, om alles zo vlak naer 't leven te doen, veel tyts en arbeids koste; wan eveneens deet hy met de kleeren, en zou geen schoenriem zonder het leven geschildert hebben.*

Gegeven het feit dat de toevoegingen van de antieke stad en de schepen in de achtergrond geheel eigen inventies van Verkolje zijn, zij het waarschijnlijk ontleend aan prentvoorbeelden, is de nadruk op Verkoljes waarheidsgetrouwheid ietwat overdreven. Tegen deze achtergrond moet ook Van Gools opmerking dat de hoorns van de stier *heel gek op den kop standen* worden





beschouwd. Hoet zoekt de oorzaak hiervan bij een fout in het model: *De horens van de stier, die hy [Van Gool] malitieuus beschryft, zyn naar 't leven geschildert; en is 't waar 't geen den Bediller daar van zegt, dat ze gek op den kop standen, zal een gebrek in de natuur van 't voorwerp geweest zijn.* In zijn beschrijving van Jupiters metamorfose wordt door Ovidius echter de nadruk op de hoorns gelegd door te zeggen dat ze leken met de hand gemaakt te zijn en helderder waren dan een parel. Het lijkt er dus op dat Verkolje zowel hier, als in de keuze van het moment dat hij schilderde, meer bezig was met een waarheidsgetrouwe uitbeelding dan met een natuurzuivere weergave. Dit, net zo goed als zijn gebruik van klassieke motieven en de romige textuur van zijn verf, maakt hem eerder een vertegenwoordiger van de Franse traditie dan van de beperktere Nederlandse fascinatatie voor realisme.

Het lijkt erop dat Verkolje dit schilderij als zijn meesterwerk zag; hij behield het zelf als zijn 'pronkstuk' en verkocht alleen een tekening of aquarel van de compositie, die deel uitmaakte van verschillende 18de-eeuwse Amsterdamse verzamelingen. Na zijn overlijden, bij de verkoop van zijn bezittingen in 1746, werd het schilderij beschreven als *extra playsant en niet minder kunstig*, en het werd gekocht door Verkoljes broer Johannes voor de prijs van 405 gulden, ongetwijfeld uit familietrots. Vervolgens werd het geveild na de dood van Johannes in 1763 en kwam het terecht in de beroemde verzameling van Gottfried Winkler in Leipzig. De verdere geschiedenis van het stuk is onduidelijk, al lijkt het waarschijnlijk dat het voorkwam in twee Parijse veilingen in 1787 en 1810. In mei 2000 kwam het schilderij te voorschijn op een veiling in Versailles, waarna het ter veiling doorgestuurd naar New York in 2001, waar het werd verworven door het Rijksmuseum.

## LITERATUUR:

J. van Gool, *De Nieuwe Schoubrug der Nederlantsche Kunschilders en Schilderessen*, 's-Gravenhage 1750-1751, deel 1, pp. 392-402; G. Hoet, *Aanmerkingen op het eerste en tweede Deel des Nieuwen Schouburgs der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen door Johan van Gool*, 's-Gravenhage, 1753, pp. 57-59; R.J. ter Rijdt, 'Europa en de Stier: Nicolaas Verkolje (1673-1746)', *Bulletin van de Vereniging Rembrandt*, XI, nr. 3, 2001, pp. 23-26.

## HERKOMST:

Aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt, 2001 (inv.nr. SK-A-4967).

## 3 CLAUDE GELLÉE, genaamd LE LORRAIN (1605-1682)

*Havengezicht bij zonsopgang*, 1637-1638  
Olieverf op doek, 74 x 98,3 cm.

Er is weinig twijfel dat Claude Lorrain in zijn vroege havengezichten, geschilderd in Rome tussen 1633 en 1640, de kwaliteiten perfectioneerde die hem tot de meest gezochte en nagevolgde landschapsschilder in Europa zouden maken. Het *Havengezicht bij zonsopgang* van omstreeks 1637-1638 is een van de meest verfijnde van deze groep van ongeveer twaalf zeehavens, waarin Lorrain door de combinatie van een aantal vaste compositie-elementen nuances van atmosfeer probeerde weer te geven en de poëzie van verschillende momenten van de dag.

In de breedste zin is het werk een architecturaal *capriccio*, een type schildering dat zowel in Vlaanderen als in Italië omstreeks 1600 bloeide. Bij Claude bestempelt de aanwezigheid van een gefantaseerde antieke stad met standbeelden, piramides en ook met herkenbare bekende gebouwen – motieven waarom de inventiviteit van de schilder zeer werd geprezen door verzamelaars –, het werk tot zo'n *capriccio*. De compositie in dit schilderij wordt aan de rechterzijde gedomineerd door de Arco degli Argentieri in Rome, hier buiten proportie groot weergegeven en waarschijnlijk gebaseerd op een prent, want de reliëfs op de boog zijn spiegelbeeldig geschilderd. De toren aan de linkerzijde is een vaker voorkomend motief in Claudes schilderijen en is gebaseerd op de toren van het Castello di Tivoli buiten Rome. Beide monumenten liggen in werkelijkheid ver van de zee.

Claude maakt hier op heel vernieuwende wijze gebruik van het in essentie gekunstelde genre van het architecturale *capriccio*. Zijn havengezichten werden de instrumenten voor innovatieve experimenten in de weergave van atmosferische effecten met een nieuw soort realisme. De combinatie van zee, lucht en verweerde steen boden hem de mogelijkheid om de kwaliteiten van natuurlijk licht te onderzoeken onder uiteenlopende weersomstandigheden. Het Rijksmuseum-schilderij, dat stamt uit het eind van deze experimentele periode, is een van de meest radicale en gedurfde van zijn havengezichten. Claude vermijdt de meer voor de hand liggende, spectaculaire kleuren van de zonsopgang en richt zich op het moment van de dageraad, waarop de zon geheel boven de horizon uit is maar nog geen warmte afgeeft. Daarom





3

is de toon van het werk gedempter dan in veel van Claudes levendige zonsop- en ondergangen: de schaduwen van de nacht vallen nog over de voorgrond, terwijl de lucht – een aspect dat de kunstenaar altijd met de grootste zorg en aandacht behandelde – oneindig fijn is geschakeerd, van het koele geel van de horizon tot de eerste zweem van blauw aan de bovenrand van het doek. Het doel is niet een exacte werkelijkheidsweergave maar een zorgvuldig geregisseerde sensatie van een ochtendstemming. Claudes succes met schilderijen als dit stemmige havengezicht staat aan het begin van een nieuw gevoel van de mens ten opzichte van de natuur, die een verregaande invloed had op kunstenaars in heel Europa, Nederland niet uitgesloten.

Het schilderij kan met redelijke nauwkeurigheid worden gedateerd aan de hand van een tekening ervan, die de kunstenaar in zijn zogenaamde *Liber Veritatis* (British Museum, Londen) bewaarde. In dit album tekende Claude kopieën van vrijwel alle schilderijen die hij maakte vanaf een vroeg moment in zijn loopbaan. Het album

diende als garantie tegen vervalsingen en als documentatie van zijn werken voor hergebruik. Blad nr. 19, waarop de compositie van het Rijksmuseum-schilderij is weergegeven, zit tussen tekeningen naar schilderijen die zijn gedateerd in 1637 en 1638. Opmerkelijk is dat de grote figuur met een reizigersstok op de voorgrond, wiens sluimer een teken is dat hier een tijdstip tussen nacht en dag is weergegeven, in de tekening ontbreekt. De reden daarvan is onduidelijk. De overige figuren – bootwerkers die schepen uitladen en reizigers in kleden gewikkeld tegen de ochtendkou – zijn echter nauwkeurig gekopieerd. De tekening is een van de weinige uit deze periode, en de eerste in het *Liber Veritatis* waar in de lucht met grote hoeveelheden witte dekkende verf is gewerkt. Dit duidt erop dat Claude het resultaat in het schilderij als bijzonder beschouwde; en inderdaad is de wijze waarop het hemelgewelf met delicaat aangelichte wolken wordt geaccentueerd een van de meest uitgelezen passages in het oeuvre van de kunstenaar.

Door de eigenhandige inscriptie van Lorrain



op de tekening is bekend dat het schilderij werd gemaakt voor een zekere Guillaume Perrochel, die ook de opdrachtgever was van het nu verloren *Landschap met een picknick* dat op blad 16 in het *Liber Veritatis* is nagetekend. Perrochel – een ‘conseilleur’ in Parijs en Versailles – was een karakteristieke haute-bourgeois opdrachtgever van Lorrain in deze jaren, zowel in Rome waar hij werkte als in zijn geboorteland Frankrijk. Dit ondanks dat de schilder al werkzaam was voor vorsten en kerkadel in heel Europa, die verantwoordelijk zouden zijn voor het grootste deel van zijn productie in de volgende decennia. Perrochels tevredenheid met dit schilderij kan worden afgemeten aan het feit dat hij enkele jaren later nog twee werken bij Lorrain bestelde, de nummers 44 en 45 in het *Liber Veritatis*.

Wanneer Perrochels collectie uit elkaar is gevallen, is niet bekend, maar het *Havengezicht bij zonsopgang* had in de vroege 19de eeuw, wellicht in of kort na de Franse Revolutie, zijn weg gevonden naar Engeland, waar het werk van Lorrain altijd al zeer werd bewonderd. Het bleef tot 1966 in een en dezelfde gerenommeerde verzameling, die van Lord Macdonald of Sleat en zijn nazaten, totdat het werd gekocht door een Engelse particuliere verzamelaar. Na diens dood verwierf het Rijksmuseum het doek, dat sindsdien voor het eerst publiekelijk getoond kan worden.

## LITERATUUR:

M. Kitson, ‘Claude Lorrain: Two Unpublished Paintings and the Problem of Variants’, in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday*, Londen/New York 1967, pp.142-49; Idem, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, Londen 1979, p. 63; M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings*, New York, 1979, addendum; Idem, *Tout l'oeuvre peint de Claude Lorrain*, Paris 1986, nr.75.

## HERKOMST:

Aankoop dankzij de SponsorBingo Loterij, met steun van de Vereniging Rembrandt, daartoe in staat gesteld door het Prins Bernhard Cultuurfonds en de heer H.B. van der Ven, 2002 (inv.nr. SK-A-4977).

## 4 JOHANNES VAN DREGT

(Amsterdam 1737-1807 Amsterdam)  
*Allegorie op de vrijheid met buste van Johan van Oldenbarnevelt*, 1790

Olieverf op doek (grisaille), 195 x 82 cm.

Gesigneerd en gedateerd op 23 juni 1790.

In de jaren '80 van de 18de eeuw werd de strijd tussen patriotten en prinsgezinden met grote fel-

heid gevoerd in kranten, pamfletten en nieuwsprenten. Soms klinkt die strijd ook door in objecten van kunstnijverheid, of, zoals hier, in de schilderkunst.

Waarschijnlijk in nauw overleg met de opdrachtgever schilderde Van Dregt deze voorstelling van de figuur die de Ware Vrijheid symboliseert. In haar rechterhand houdt zij een met een hoed bekroonde stok. Met haar linkerhand wijst zij naar de portretbuste op de zuil. De geportretteerde is Johan van Oldenbarnevelt (1547-1619). Laatstgenoemde was een van de grote voorbeelden van de patriotten in de strijd tegen de Oranjes. In die strijd werd de zittende stadhouder Willem V vergeleken met voorgangers als Maurits, de man door wie Van Oldenbarnevelt eindigde op het schavot. De voorstelling van een portretbuste van Van Oldenbarnevelt op een zuil kwam in deze periode vaker voor. Zo bezit het Rijksmuseum een porseleinen borstbeeldje van Oldenbarnevelt op een zuil, dat tussen 1780 en 1784 in Loosdrecht gemaakt moet zijn (inv.nr. BK-NM-5844). Ook van andere patriotse helden, zoals Michiel de Ruyter en Johan de Witt, zijn zulke bustes op zuiltjes bekend. Bovendien is er in de Rijksmuseum-verzameling een 17de-eeuwse terracotta buste van Van Oldenbarnevelt die identiek lijkt te zijn aan de door Van Dregt geschilderde versie (inv.nr. BK-NG-760). De schilder had blijkbaar de beschikking over een versie van dit portret.

De datering van de grisaille kan opgevat worden als een subtiële verwijzing naar een andere patriotse held, namelijk de Amsterdamse burgemeester Hendrik Hooft (1716-1794). Deze patriotse burgemeester werd in 1787 door Willem v, naast een aantal andere patriotsgezinden, uit zijn ambt gezet. Nadien werd zijn verjaardag, 23 juni, in kleine kring gevierd om het patriotse gedachtegoed levend te houden. ‘Vader’ Hooft was in de jaren tussen 1787 en 1794, de grootste nog levende symboolfiguur van het patriottisme binnen de grenzen van de Republiek. Met zijn *Allegorie op Vader Hooft* (doek, 46,5 x 36,6 cm, particuliere collectie) leverde Van Dregt een andere bijdrage aan diens verering.

De grisaille van Van Dregt heeft deel uitgemaakt van een Amsterdams grachtenhuis waar de grisaille geplaatst moet zijn geweest in een nis. De opdrachtgever was ongetwijfeld een vurig patriot en bovendien een man met durf; de opdracht voor de grisaille werd immers gegeven





4

in een tijd dat de patriotten, na het herstel van stadhouder Willem v in 1787, als vluchtelingen buitenslands verbleven of zich stil hielden in de Republiek. Helaas zijn zowel het adres van het grachtenhuis als de naam van de opdrachtgever onbekend.

Van Dregt is bekend gebleven door zijn geschilderde behangsels en grisailles voor grachtenhuizen in Amsterdam en Leiden. Hij maakte

onder andere ook decoratiewerk voor de Hollandse Schouwburg. Zijn opleiding genoot hij in Amsterdam waar hij op 8 juli 1758 lid werd van het Sint-Lucasgilde. In dezelfde stad was hij lid van de stadstekenacademie.

## LITERATUUR:

Cat. tent. *Voor Vaderland en Vryheid*, Utrecht (Centraal Museum) 1987, p. 42, nr. 303 (zie ook nr. 311); J. Offerhaus, 'Van Isaac en Apollo. De prijswinnende tekeningen van de Amsterdamse stadstekenacademie', in: *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 30 (1979), pp. 43-78.

## HERKOMST:

Kunsth. Beel., Amsterdam, 1974; verz. Willy Halsema-Kubes; dhr. J.J. Halsema. Schenking, 2002 (inv.nr. NG-2002-83/SK-A-4978).

- 5 PIETRO LONGHI (Venetië 1702-1785 Venetië)  
*Portret van een Venetiaanse familie met een bediende die koffie serveert*, Venetië, circa 1752  
 Olieverf op doek, 60,2 x 48,2 cm.

Pietro Longhi is nu vooral bekend vanwege zijn genreschilderijen, halfhumoristische weergaves van het dagelijks leven van de Venetiaanse aristocratie in het midden van de 18de eeuw. In zijn eigen tijd was hij echter vooral beroemd om zijn portretten, die zeldzamer zijn en niet zo vaak voorkomen in publieke collecties buiten Italië. Zijn gezelschapstukken of 'conversation-pieces' – portretten waarop mensen met elkaar in gesprek zijn of andere sociale bezigheden ondernemen – zijn tegenwoordig het meest gezocht; ze combineren Longhi's scherpe observaties van het leven van de upperclass met zijn kwaliteiten als portrettist.

De *Venetiaanse familie met een bediende die koffie serveert* is een goed bewaard voorbeeld van dit hybride genre. De sprankelende toets en impasto, vooral in details van de kleding, doen vermoeden dat het om een eigenhandig werk gaat en waarschijnlijk niet het werk van een van de vele assistenten die hij in zijn hoogtijdagen in dienst had. De geportretteerden zijn helaas onbekend, maar behoren duidelijk tot een patriciërsfamilie, geplaatst in de huiselijke omgeving van een *salone* in een Venetiaans palazzo. De popachtige figuurtjes, rond een tafel geschikt, zijn kenmerkend voor Longhi, die wel oog had voor de uiterlijke verschijning van zijn geportretteerden, maar niet voor hun karakter en persoonlijkheid. Bijzondere aandacht gaf hij aan de kleding, zoals van de vrouw des huizes in haar





5

knalroze, brokaten *robe à l'anglaise*. Zij is bezig om *engageantes* (mouwstroken) te rimpelen en vast te zetten, net als andere naai- en borduurwerkjes een typische bezigheid van aristocratische dames in heel Europa in deze tijd. De status van de heer des huizes wordt bijzonder duidelijk door zijn geborduurde mouwvest, terwijl de zittende man links – wellicht een oom van het kind – minder uitbundig is gekleed in een eenvoudige, effen jas en een kniebroek met een onversierd vest.

Dit is een van de schaarse gezelschapstukken van Longhi waarvan een getekende voorstudie bewaard is gebleven. Hierop is de dominerende dame die in het midden van het schilderij zit te zien. Hoewel haar pose en handelingen identiek zijn, evenals een detail als de paarden oorkingen, is het opmerkelijk dat ze een ander type jurk draagt, een *robe à la française*, wat suggereert dat de geportretteerde op een vrij laat moment besloot om zich in haar roze *robe à l'anglaise* te laten schilderen. In onze ogen is de bediende in de achtergrond het sympathiekst weergegeven personage in het schilderijtje. Hij domineert de compositie zoals de bediendes in de blijspelen van Goldoni. Op het dienblad dat hij binnen draagt, staat een elegant, eigentijds koffieservies van zilver, een detail waarin Longhi opnieuw

een krachttoer uithaalde om het materiaal op zo natuurlijk mogelijke wijze weer te geven.

Zowel op grond van de kleding als van de stijl van het werk kan het schilderij worden gedateerd in de vroege jaren '50 van de 18de eeuw. Vermoedelijk werd het schilderijtje in de vroege of midden 19de eeuw naar Zweden gebracht, waar het in 1909 voor het eerst werd gesignaleerd in het landhuis Thorsåker in Uppland. Men beschouwde het toen als een portret door de Zweedse schilder Niclas Lafrensen II van leden van de familie Feif, voorouders van de toenmalige eigenaar baron Frederik Nils Åkerhielm. Tot 1999 bleef het schilderijtje in bezit van de familie Åkerhielm, toen het ter veiling werd aangeboden en het als een werk van Longhi werd herkend. Er bestaat een tweede versie of kopie in een particuliere collectie in Venetië, maar ook dit werk geeft helaas geen aanwijzingen over de identiteit van de voorgestelde familie.

## LITERATUUR:

*Svenska Slott och Herresäten vid 1900-talets början: Uppland I*, Stockholm 1909, p. 157; T. Pignatti, *Pietro Longhi*, Venetië 1968, p. 104 (tweede versie of kopie) en p. 119 (voorstudie, die abusievelijk in verband gebracht wordt met een portret van de Sagredo-familie in de Pinacoteca Querini Stampalia).

## HERKOMST:

Aankoop dankzij de SponsorBingo Loterij, 2003 (inv.nr. SK-A-4980).