

Afb. 1. Luca Carlevarijs, *De ontvangst van Henri Charles Arnauld de Pomponne in Venetië in 1706*, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. Sk-C-1612.

Afb. 2. Luca Carlevarijs, *De ontvangst van Lord Manchester in Venetië in 1707*, City Art Galleries, Birmingham.



Ewoud Mijnlief

Een vroege vedute van Luca Carlevarijs*

Sinds een paar jaar heeft het Rijksmuseum een monumentaal gezicht op Venetië in bruikleen van het Instituut Collectie Nederland (afb. 1).¹ Het is van de hand van Luca Carlevarijs en toont een officiële ontvangst op de Molo, de kade voor het Dogenpaleis, met op de achtergrond een panoramisch gezicht over de Bacino di San Marco en de ingang van het Canal Grande. Het is het enige werk van deze schilder in Nederlands openbaar bezit en was in 1990–'91 te zien op de tentoonstelling *Schilders van Venetië*.² Tot voor kort was het niet zo bekend, al heeft Aldo Rizzi het wel opgenomen in zijn monografie over de kunstenaar: hij beschouwde het als een eigenhandige herhaling van *De ontvangst van de Engelse ambassadeur Charles Montague Lord Manchester, in Venetië*, thans in het museum te Birmingham. Laatstgenoemd schilderij is vermoedelijk in 1707 ontstaan en werd lange tijd beschouwd als de vroegste vedute van Carlevarijs en was daarmee het symbolische begin van de Venetiaanse veduteschilderkunst van de achttiende eeuw (afb. 2).³

De twee schilderijen zijn vrijwel even groot en staan in formeel opzicht zeer dicht bij elkaar, terwijl beide ook het monogram LC dragen. Aan de toeschrijving hoeft dan ook niet te worden getwijfeld. Twijfel moet er echter wél zijn over de benaming van de weergegeven gebeurtenis.⁴ Het gaat zeker niet om een herhaling van het schilderij in Birmingham, al kan niet worden uitgesloten dat

Carlevarijs wel degelijk een enkele keer eigen werk hernam.⁵ In de catalogus bij de tentoonstelling *Schilders van Venetië* werd het vermoeden uitgesproken dat het schilderij in het Rijksmuseum een diplomatieke gebeurtenis weergeeft die eerder plaatshad dan de intocht van Lord Manchester en dat daarom mocht worden aangenomen dat Carlevarijs eerder met het schilderen van veduten is begonnen dan tot nu toe werd verondersteld: het schilderij werd gepresenteerd als *De ontvangst van de Franse ambassadeur César d'Estrées in Venetië* uit 1701, waarmee het veruit zijn vroegste vedute zou zijn. Ook deze identificatie is echter onjuist en daarmee ook de datering. Om wiens intocht het hier wél gaat, moge uit het hiernavolgende blijken.

Luca Carlevarijs

Luca Carlevarijs (1663–1730) – schilder uit Venetië en voortreffelijke kenner der wetkunde, zoals het onderschrift op zijn in prent gebrachte portret luidt – heeft bekendheid genoten als architect en was als bouwkundig adviseur betrokken bij projecten in onder meer Conegliano en Udine.⁶ Als schilder is zijn naam in de jaren 1708–1713 en 1726–1728 terug te vinden in de boeken van het Venetiaanse *Collegio de' pittori*, het schildersgilde. Hij wordt wel beschouwd als de wegbereider van de Venetiaanse veduteschilderkunst. Zijn geschilderde oeuvre telt thans zo'n honderdvijftig schilderijen, voor het merendeel gezichten op Venetië. Meer dan

Afb. 3. Israel Silvestre, *Gezicht op de Molo in Venetië, ets.*



Modura e Prospettiva della Piazza di S. Marco di Venezia *Plan et Perspective de la Place de S. Marc de Venise.*

Canaletto en Francesco Guardi, die na hem het genre tot grote bloei hebben gebracht, beperkte hij zich daarin tot het San Marcoplein en de directe omgeving ervan. Behalve veduten schilderde hij ook enige tientallen landschappen en capricci, fantasielandschappen met havens en ruïnes. Daarbij zette hij de door Claude Lorrain begonnen traditie voort en werd hij beïnvloed door het werk van Salvator Rosa en van Nederlandse schilders als Jacob de Heusch, dat hij vermoedelijk rond de eeuwwisseling in Rome heeft leren kennen. Daarnaast verscheen in 1703 van zijn hand een aan de Doge Luigi Mocenigo opgedragen serie van 104 etsen van bekende Venetiaanse gebouwen en pleinen die tot doel had *de pracht van Venetië beter onder de aandacht te brengen in vreemde landen*.⁷ Over Carlevarijs' vroege werk, waarmee wordt bedoeld op dat van vóór 1703, is maar zeer weinig bekend. Evenmin is duidelijk waarom en vooral wanneer hij is begonnen met het schilderen van veduten en of hierin het werk van de in Nederland geboren vedute-schilder Caspar van Wittel, die zeer waarschijnlijk Venetië in de jaren negentig van de zeventiende eeuw bezocht, een rol heeft gespeeld. De heldere gezichten op de lagunestad van de laatstgenoemde zullen Carlevarijs zeker hebben aangesproken. In een in 1704 gedrukte biografische notitie wordt deze nog uitsluitend genoemd als schil-

der van zeehavens en landschappen gestoffeerd met bevallige figuren.⁸ Later verwierf Carlevarijs ook een reputatie met zijn veduten en afbeeldingen van Venetiaanse festiviteiten die hij voor buitenlandse opdrachtgevers schilderde.⁹

Inderdaad zijn van zijn hand diverse schilderijen bewaard gebleven waarop dergelijke officiële gebeurtenissen in beeld zijn gebracht, waaronder publieke intochten van buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders zowel in Venetië als in andere plaatsen. In Venetië vond dit onderdeel van het diplomatieke ceremonieel plaats op de Molo voor het Dogenpaleis, het politieke hart van de stad, met in het verschiep de ingang van het Canal Grande met Santa Maria della Salute en de Bacino di San Marco en het wat heilige profiel van het eiland Giudecca met Palladio's Redentore. Vanaf de Riva degli Schiavoni kon een schilder uitstekend de bonte stoet van functionarissen uitbeelden die zich over de Molo naar het Dogenpaleis begeeft. Carlevarijs heeft dit aanzicht, dat dan ook in verschillende veduten terugkeert, niet zelf gevonden: in vereenvoudigde vorm werd het al in de jaren zestig van de zeventiende eeuw voor een prent gebruikt door de Fransman Israël Silvestre (afb. 3). Vermoedelijk heeft Carlevarijs die compositie als uitgangspunt genomen.¹⁰

In deze veduten wisselde Carlevarijs keer op

Afb. 4. Detail afb. 1, het impériale van de ambassadeursgondel.

keer iets van standpunt, nooit herhaalde hij zichzelf letterlijk: nu eens stond hij iets verder van de Molo, dan weer wat dichterbij; de ene keer wat meer bij de bebouwing aan de Riva degli Schiavoni, de andere keer wat meer bij het water. In het schilderij in het Rijksmuseum is een zorgvuldig evenwicht tot stand gebracht tussen de ernst van de majestueuze, officiële gebouwen en het drukke leven op het plein, waardoor de strenge perspectivische constructie wat wordt doorbroken. Opmerkelijk is het contrast tussen de open lucht links, de haast lumineuze bewolking op de achtergrond en de dreigende wolken boven Dogenpaleis en Piazzetta, een element dat herinnert aan Carlevarijs' vroegere werk. Het wijst daarmee tevens op de invloed die hij onderging van de Nederlandse schilder Pieter Mulier de jongere die niet



Afb. 5. Ambassadeursgondel van Amelot de Gournay uit 1682, decoraties ontworpen door Louis Dorigny. Ets. Museo Correr, Venetië, inv.nr. M 30939.

voor niets de bijnaam *Il cavalier Tempesta* had gekregen. Volgens een van zijn biografen zou Carlevarijs tevergeefs hebben geprobeerd diens coloriet na te bootsen door een kunstmatig patina op zijn schilderijen aan te brengen om zo de kleuren warmer en harmonieuzer te doen lijken.¹¹ Het tweede plan van de kade is wat donkerder gehouden, waardoor de lichte figuren op het voorplan nog meer afsteken dan al door het wat onnauwkeurige schaalverschil het geval is. Carlevarijs plaatste links op de voorgrond nog eens een groepje in de schaduw om dit effect te versterken. De aandacht wordt vooral getrokken door de voorste rijen nieuwsgierige toeschouwers en de stoet van genodigden die zich onder de optrekkende kruitdamp van de saluutschoten naar het Dogenpaleis begeeft. Hier zijn talloze fraaie, aan het dagelijks leven ontleende figuren zichtbaar, zoals linksvoor een gondelier die zich van zijn bezwete hemd ontdoet, of een op de rug geziene gemaskerde gestalte in het midden in een lichtblauw met rood gestreepte mantel, de senatoren in hun rode toga's, of de klauterende jongens op de balustrade van het Dogenpaleis. Typisch voor Carlevarijs is het humoristische accent door de elkaar speels besnuffelende honden, net zoals in *De ontvangst van Lord Manchester* een hond de Engelse ambassadeur ogenschijnlijk vol verbazing aankijkt terwijl hij zijn behoefte doet. Het schilderij krijgt door deze verhalende details ook een anecdotische wending waardoor de toeschouwer haast midden in de weergegeven gebeurtenis wordt geplaatst. Carlevarijs bereidde dergelijke onderdelen voor in figuurstudies, zowel in de vorm van eenvoudige potloodschetsen als in meer gedetailleerde *bozzetti* (afb. 9–12; zie ook de bijlage) waaruit een grote aandacht spreekt voor hetgeen zich op de straten en pleinen en langs het water afspeelde bij zo'n plechtige feestelijke gebeurtenis.

Henri Charles Arnauld de Pomponne

Het schilderij in het Rijksmuseum wijkt in stilistisch opzicht nauwelijks af van *De ontvangst van Lord Manchester*. Het standpunt is iets verschoven, maar het opvallendste verschil is wel de stoffering. Zo valt op dat

Afb. 6. Detail afb. 1, Henri Charles Arnauld de Pomponne op de Molo.



Afb. 7. Gilles Edme Petit naar J.B. van Loo, Henri Charles Arnauld de Pomponne (1669-1756). Kopergravure. Victoria & Albert Museum, Londen.



linksonder op het eerstgenoemde werk niet de statiegondel van de Engelse ambassadeur is te zien, maar die van zijn Franse ambtgenoot: ze draagt immers de *fleur-de-lys* van het Franse koningshuis, net als de erachter liggende gondel met het blauwe *impériale* (afb. 4).¹² Zoals gebruikelijk is de boot gedecoreerd met allegorische figuren van verguld hout. Deze decoratie vertoont sterke gelijkenis met die van de gondel van de Franse ambassadeur Amelot de Gournay, die bekend is uit een prent uit 1682 (afb. 5).¹³ De voorplecht van de gondel op de gravure toont echter andere figuren dan op het schilderij, maar deze werden dan ook aangepast wanneer een nieuwe ambassadeur aantrad.¹⁴ Helaas is van de gondel op het schilderij niet een dergelijke gravure bekend.¹⁵ De naam van de ambassadeur in kwestie wordt echter wel verraden door een ander detail. Het familiewapen op de gondel helemaal linksonder is dat van de Arnaulds, zodat het hier moet gaan om Henri Charles Arnauld de Pomponne.¹⁶ Hij is de geestelijke die in het midden van de menigte als een van de weinige hoogwaardigheidsbekleders de toeschouwer aankijkt (afb. 6). Een gegraveerd portret is van hem overgeleverd (afb. 7). Henri Charles Arnauld de Pomponne (1669-1756) werd geboren als de derde zoon van Simon Arnauld, markies De Pomponne, tijdens diens Haagse gezantschap.¹⁷ Zijn vader was een diplomaat van faam die onder

meer gedurende twee jaar Frankrijk in de Republiek der Nederlanden heeft vertegenwoordigd en een centrale rol speelde bij de totstandkoming van de Vrede van Nijmegen. Henri de Pomponne stond als diplomaat zonder meer in de schaduw van zijn vader die door Lodewijk XIV zeer hoog werd geacht. In 1684 werd hij benoemd tot abt van Saint-Maixent, negen jaar later ook van Saint Médard te Soissons. Zijn beladen familienaam heeft hem buiten het episcopaat gehouden: Antoine Arnauld, de filosoof en voorman van het jansenisme, was zijn oudoom. Uit zijn persoonlijke correspondentie komt hij overigens ook werkelijk naar voren als een pleitbezorger van het gedachtengoed van het jansenisme.

Voordat hij door de koning als ambassadeur in Venetië werd geplaatst, bekleedde hij de functie van aalmoezenier en had hij geen opzienbarende loopbaan. Zijn scholing in de diplomatie kreeg hij vooral van zijn vader en van diens opvolger. Pomponne werd in een woelige tijd aangesteld: al vanaf het begin van de Spaanse Successieoorlog in 1701 probeerde Frankrijk de inmiddels sterk verzwakte republiek Venetië ertoe te bewegen om haar officiële neutraliteitspolitiek ten aanzien van de beide protagonisten in de strijd om de Spaanse troon te laten varen, aangezien zij de keizerlijke vloot in de Adriatische Zee toch regelmatig ongemoeid liet. Uit Pomponne's lastgeving blijkt dat dit ook zijn voornaamste opdracht was.¹⁸ Daarnaast diende hij zich een beeld te vormen van de militaire kracht van Venetië en werd hij geacht de oorzaken van de achteruitgang van de Frans-Venetiaanse handelsactiviteiten te bestuderen en te ijveren voor een vrije doorgang van de Franse handelsvloot. Zijn voornaamste doelstelling heeft Pomponne niet weten te bereiken: gedurende zijn ambassadeurschap is de republiek er wonderwel in geslaagd om haar neutraliteit te bewaren en dat bovendien zonder verlies van territorium, al bekoelde de Frans-Venetiaanse verstandhouding wél. Pas in 1718 met de vrede van Passarowitz zou de Venetiaanse neutraliteit definitief verloren gaan en zou de republiek bovendien haar bezittingen in het oostelijke Middellandse Zeegebied kwijtraken. In 1709

zou Pomponne worden ontheven van zijn post die vervolgens lange tijd vacant zou blijven: eerst in 1723 zou er een nieuwe Franse ambassadeur in Venetië worden benoemd. Diens officiële intocht is door Canaletto vastgelegd.¹⁹ Zes jaar na Pomponne's terugkeer in Frankrijk werd hij benoemd tot Staatsraad voor de Kerk. In 1743 werd hij gekozen tot lid van de Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, die als opdracht had de inscripties en de deviezen voor de gebouwen en de penningen van Lodewijk XIV op te stellen. Niettegenstaande zijn clericale status zijn van hem geen theologische of andersoortige studies overgeleverd. De hertog van Saint-Simon, de zo scherpe chroniqueur van het toenmalige Franse hofleven, was bevriend met Pomponne maar noemde hem merkwaardig genoeg slechts een enkele keer terloops in zijn memoires, onder meer naar aanleiding van de aanstelling als ambassadeur in Venetië.²⁰

Pomponne is geheel volgens zijn instructies via Rome naar Venetië gereisd waar hij op 2 juni 1705 voet aan wal zette. Niettegenstaande de opdracht zo snel mogelijk zijn officiële intocht te maken, had deze pas een jaar later plaats, op 10 mei 1706, ruim een jaar vóór de ontvangst van Lord Manchester op 22 september 1707. Waarschijnlijk is het schilderij van Carlevarijs dan ook in 1706 ontstaan.²¹ Hoewel *De ontvangst van Pomponne* net als andere, vergelijkbare stukken voor de ambassadeur zal zijn vervaardigd, is het allerm minst duidelijk of dit in opdracht van de Venetiaanse staat is gebeurd, dan wel op initiatief van de ambassadeur zelf, een vraag die maar zelden bij dergelijke opdrachten wordt gesteld. Veelal wordt zonder meer aangenomen dat de opdracht is uitgegaan van de bezoekende ambassadeur, waarbij ongetwijfeld de opmerking dat Carlevarijs voor *Engeland, Frankrijk, Duitsland, Polen en andere landen van Europa werkte* (zie noot 9) letterlijk is geïnterpreteerd. Slechts in één geval is de aanwijzing wat duidelijker: in 1726 werd van Canaletto gezegd dat hij toen druk voor de toenmalige Franse ambassadeur Gergy aan het werk was.²² Van het hier besproken schilderij lijkt het echter aannemelijker dat het in opdracht van de

Afb. 8. Luca Carlevarijs, *De ontvangst van een Franse diplomaat in Venetië, mogelijk Graaf De Gergy, in 1723*, Olieverf op doek, 90 x 158 cm. Musée National du Château de Versailles, Versailles.



Venetiaanse staat is geschilderd met de bedoeling het aan de bezoekende ambassadeur te schenken, gezien de nadrukkelijke wijze waarop in de compositie de grootsheid van Venetië centraal staat.

Latere navolging

Hoewel *De ontvangst van Pomponne* mogelijk het eerste werk is waarin Carlevarijs een diplomatieke intocht in Venetië heeft vastgelegd, is het niet het enige. Onlangs is een schilderij geveild dat volgens dezelfde beeldformule is opgebouwd, maar kleiner is (afb. 8).²³ Recentelijk is nog een ander soortgelijk schilderij door Carlevarijs opgedoken. De voorstelling is geïdentificeerd als de *Ontvangst van de Franse ambassadeur Graaf De Gergy, in Venetië, in 1723*, een onderwerp dat in 1726 ook door Canaletto is geschilderd.²⁴ Evenals op het schilderij in het Rijksmuseum is de gondeldecoratie op het geveilde schilderij gebaseerd op het ontwerp van Dorigny en draagt deze de Franse lelie. Hoewel geen wapenschild is te zien of een hoofdpersoon kan worden aangewezen, staat daarom wel vast dat het ook hier om een Franse onderneming gaat. Door het wat lichtere, enigszins

krijtachtige coloriet lijkt dit werk in ieder geval wat later dateerbaar dan dat in het Rijksmuseum.

Van het schilderij in het Rijksmuseum is de vroege datering een belangrijk aspect, aangezien tot nu toe geen vedute van Carlevarijs vóór 1707 kon worden gedateerd. Kort na 1700 zal hij zich vooral hebben beziggehouden met de uitgave van zijn reeks van 104 etsen. Deze omvangrijke serie gezichten op gebouwen en pleinen in de lagunestad blijft vooralsnog Carlevarijs' eerste proeve van bekwaamheid in het vedute-genre. Zijn eerste gedocumenteerde opdracht voor geschilderde veduten stamt pas uit 1706 en was afkomstig van de Lucchese textielhandelaar Stefano Conti, die zich in het begin van de jaren twintig ook als opdrachtgever van Canaletto zou manifesteren: voor hem is de prachtige reeks van vier veduten vervaardigd die eveneens op de tentoonstelling *Schilders van Venetië* was te zien.²⁵ Het is echter nog altijd niet mogelijk gebleken om de drie door Conti bij Carlevarijs bestelde schilderijen te identificeren, ondanks de bewaard gebleven certificaten van de schilder.²⁶ De eerste met redelijke zekerheid te dateren bewaard gebleven

Afb. 9. Luca Carlevarijs, *Bozzetto met Figuur van een vrouw met waaijer, op de rug gezien*, Victoria & Albert Museum, Londen.



vedute van zijn hand blijft daarmee het hier besproken werk. Uit respectievelijk 1704 en 1706 zijn nog wel twee capricci met havengezichten bewaard gebleven.²⁷

Al blijft ook na het voorgaande de vraag naar het waarom en wanneer van Carlevarijs' activiteiten als schilder van veduten nog altijd onbeantwoord en mag worden aangenomen dat het feestelijke schilderij in het Rijksmuseum op zijn vroegst uit 1706 stamt en niet uit 1701, toch neemt het een bijzondere plaats in zijn oeuvre in en daarmee in de Venetiaanse vedute-schilderkunst. Zoals opgemerkt zou Carlevarijs zelf nog een paar maal dezelfde beeldformule toepassen, terwijl ook Canaletto dit zou doen bij het vastleggen van twee officiële intochten van ambassadeurs in de jaren twintig.²⁸ Op dat moment had deze laatste zijn grote voorbeeld echter al voorbijgestreefd, zo meende althans de agent van de reeds genoemde Stefano Conti: niettegenstaande Carlevarijs' bedrevenheid inzake het *weergeven van luchten en verschillende gebeurtenissen* [op straat], gaf hij toch de voorkeur aan de schildertrant van de jonge, veelbelovende Canaletto, *die lijkt op die van Carlevarijs, maar je kunt de zon erin zien oplichten*.²⁹ Maar, of Carlevarijs nu werkelijk de mindere was van de 34 jaar jongere schilder of niet (volgens Moschini zou hij zijn gestorven uit verbittering over diens superioriteit), zijn werk is van groot belang. Als eerste schilderde hij met veel gevoel voor theatraliteit grote veduten van Venetië, daar waar in de zeventiende eeuw de stadsgezichten meer feitelijk van karakter waren, veelal in een archaïsche stijl geschilderd en in esthetisch opzicht minder interessant. Pas in de achttiende eeuw ontwikkelt het vedutisme in Venetië zich tot een volwassen genre met schilders als Canaletto, Mareschi en Bellotto en culmineert het in de hoogst persoonlijke, lyrische poëzie van Francesco Guardi. Luca Carlevarijs staat aan het begin van deze ontwikkeling: met schilderijen als dat in de verzameling van het Rijksmuseum heeft hij met een groots gebaar een belangrijke opmaat aan deze ontwikkeling gegeven.

Bijlage



Afb. 10. Luca Carlevarijs, *Bozzetto met Figuur van een jongen met blauwe cape en steek en Figuur van een man in lichtblauwe jas met steek in de hand*. Victoria & Albert Museum, Londen

Dat de staffage van Carlevarijs' schilderijen zijn handelsmerk waren, blijkt al uit de schaarse contemporaine biografische informatie over hem, maar kan ook de hedendaagse oplettende toeschouwer allerm minst ontgaan. Moschini stelt dat de schilder zijn figuren veelal direct aan het leven op straat ontleende, iets dat hij gemeen heeft met de bamboccianten wier werk dan ook wel als een mogelijke inspiratiebron wordt genoemd.³⁰ Hoe belangrijk de figuren in zijn schilderijen zijn, blijkt ook uit een document waarin Carlevarijs zelf expliciet de afmetingen van de belangrijkste figuren heeft aangegeven: klaarblijkelijk had zijn opdrachtgever hieraan een voorwaarde gesteld.³¹ Uit een reeks bewaard gebleven schetsen blijkt dat hij voor een afzonderlijke figuur of een groepje bestaande uit twee of drie figuren een *bozzetto* maakte. Het merendeel, 53, van deze op betrekkelijk grof doek of op papier uitgevoerde *bozzetti* bevindt zich in het Victoria & Albert Museum in Londen.³² Waarschijnlijk maakte hij eerst figuurstudies in pen of potlood, die vervolgens als uitgangspunt dienden voor de meer gedetailleerde *bozzetti*. Hij moet ze als een ware schat aan inventies hebben gekoesterd, zijn atelierthesaurus, gezien het feit dat vele regelmatig in schilderijen uit verschillende periodes voorkomen: zo keert de mansfiguur van nr. 14 in nog zeker zeven andere veduten terug.³³ Sommige figuren werden iets aangepast, zoals hier het geval is met de nrs. 8 en 16:

Afb. 11. Luca Carlevarijs, *Bozzetto met Figuur van de gemas-kerde vrouw in groene rok en lichtblauwe omslagdoek*. Victoria & Albert Museum, Londen.



Afb. 12. Luca Carlevarijs, *Bozzetto met Figuur van een vrouw met waaiertje voor het gezicht*. Victoria & Albert Museum, Londen.



in het laatstgenoemde voorbeeld is het wat oriëntaals aandoende patroon van de mantel weggelaten. Zeker vijftien figuren die bekend zijn van *bozzetti*, zijn te zien op *De ontvangst van Pomponne* (afb. 9–12) terwijl nog eens een tweetal als potloodschets is bewaard gebleven. In het hiernavolgende overzicht,

dat waarschijnlijk niet eens volledig is, verwijzen de tussen haakjes geplaatste nummers respectievelijk naar het inventarisnummer van de desbetreffende collectie en naar de illustraties in Aldo Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venezia 1967. Het zijn van links naar rechts op het schilderij:

- 1 De man die op de kade stapt, in okerkleurig kostuum met steek in de hand (Venetië, Museo Correr, 6977C; Rizzi, 'disegni', afb. 88).
- 2 De jongen met blauwe cape en steek in het groepje links van de hond (Londen, Victoria & Albert Museum, P 41-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 17) (afb. 10).
- 3 De vrouw met blauwe rok, zwart jasje en hoofddoek en waaier, op de rug gezien, rechts van Pomponne (P 69-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 45) (afb. 9).
- 4 De vrouw juist rechts van nr. 3 (P 71-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 47).
- 5 De zittende hond (Venetië, Museo Correr, 6974C; Rizzi, 'disegni', afb. 85).
- 6 De man in de lichtblauw met rood gestreepte mantel, rechts van de hond (P 37-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 12).
- 7 De man in donkerblauwe mantel, rechtsachter nr. 6 (P 39-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 15).
- 8 De man in lichtblauwe jas met steek in de hand, rechts van nr. 7 (enige kleine wijzigingen. P 41-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 17) (afb. 10).
- 9 De gemaskerde vrouw in groene rok en lichtblauwe omslagdoek, in het groepje rechts van nr. 8 (P 64-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 42) (afb. 11).
- 10 De frontaal weergegeven vrouw in zwarte jurk en omslagdoek, met waaier voor het gezicht, rechts van nr. 9 (P 76-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 51) (afb. 12).
- 11 De man met de rode mantel en zwarte hoed, rechtsachter nr. 10 (P 59-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 38).
- 12 De man met muts, wit hemd, bruine pofbroek en bruin jak over de schouder, in het groepje rechts van nr. 10 (P 66-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 40).
- 13 De man met rood hemd en groene pofbroek, rechts achter nr. 12 (P 59-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 38).
- 14 De man in blauw pak met degen in de rechterhand en de linkerhand in de zij, rechts van nr. 12 (P 65-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 39).
- 15 De op de rug geziene vrouw in roodbruine jurk, verder naar achteren tussen de vijfde en zesde zuil van het Dogenpaleis (P 70-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 46).
- 16 De man in okergele mantel op de rug gezien, rechts voor nr. 14 (enige kleine wijzigingen; P 36-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 11).
- 17 De man in lichtblauwe mantel met masker, links voor de tweede zuil van het Dogenpaleis (P 36-1938; Rizzi, 'bozzetti', afb. 11).

Noten

* Het schilderij werd bestudeerd in het kader van het inventarisatieproject van de latere Italiaanse schilderkunst in Nederlandse musea; zie Bernard Aikema, Ewoud Mijnlief, Bert Treffers (eds.), *Italian Paintings from the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Dutch Public Collections*, Florence 1997, pp. 24 (ill.), 43–44, cat.nr. 30.

¹ Doek, 128,5 x 255 cm; inv.nr. Sk-C-1612. Het schilderij werd als een Alessandro Vitale in 1943 door Vitale Bloch verworven in een veiling bij Mak van Waay, Amsterdam, 21 september 1943 en volgende dagen, nr. 59. Nadat het door de bezetter ten behoeve van het Führermuseum in Linz (Oostenrijk) was terechtgekomen, werd het na de Tweede Wereldoorlog gerecupereerd onder auspiciën van de Stichting Nederlandsch Kunstbezit (no. 942). Vervolgens geraakte het via de vroegere Dienst Verspreide Rijkscollecties (DVR) in bezit van de Rijksdienst Beeldende Kunst (RBK), Den Haag, inv.nr. NK 2929. Zie cat. *Rijksdienst Beeldende Kunst / The Netherlands Office for Fine Arts. Old Master Paintings. An Illustrated Summary Catalogue*, The Hague/ Zwolle 1992, p. 64, nr. 409.

² Bernard Aikema, Boudewijn Bakker (red.), cat.tent. *Schilders van Venetië. Oorsprong en bloei van de Venetiaanse vedute*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1990–1991, pp. 47, 49, 118–119, cat.nr. 13. Nadien was het nog te zien op een in 1994 aan Carlevarijs gewijde tentoonstelling: Isabella Reale, Dario Succi (eds.), cat.tent. *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, Padua (Palazzo della Ragione) 1994, pp. 63–64, 200 (nr. 36), 202–203 (ill.), 206.

³ Doek, 132 x 264 cm; City Museum and Art Gallery, Birmingham, inv.nr. P 3649; zie: Wilhelm Nisser, 'Lord Manchester's Reception at Venice', *The Burlington Magazine* LXX (1937), pp. 30–34; Aldo Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venezia 1967, pp. 39, 87–88, figs. 28–30; Het schilderij in het Rijksmuseum: *Ibidem*, pp. 87–88, figs. 31–33.

⁴ Deze twijfel werd voor het eerst geuit in: Ronald de Leeuw (red.), cat.tent. *Herinneringen aan Italië. Kunst en toerisme in de 18e eeuw*, 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum)/Heino (Stichting Hannema-De Stuers Fundatie)/Haarlem (Frans Halsmuseum) 1984, p. 106, cat.nr. 16.

⁵ *De Regatta ter ere van koning Frederik IV van Denemarken* uit 1709; doek, 135 x 260 cm; Nationalhistoriske Museum på Fredriksborg, Kopenhagen, inv.nr. A 1027; Rizzi, *op.cit.* (noot 3), p. 88, figs. 35–37, waarvan een 1711

gedateerde replek met kleine wijzigingen bekend is (J. Paul Getty Museum, Malibu; *Ibidem*, p. 93, figs. 39–40). In Aikema, Bakker, *op.cit.* (noot 2), p. 79 noot 77 wordt verondersteld dat de tweede versie een andere *regatta* zou voorstellen. In het geval van *De ontvangst van Lord Manchester* zou een tweede versie mogelijk zijn geweest, omdat deze diplomaat Venetië niet alleen in 1707 maar ook al in 1698 aandeed: Nisser, *op.cit.* (noot 3), p. 33. Overigens heeft *De ontvangst van Lord Manchester* ook een pendant dat de overhandiging van de geloofsbriefen in de *Sala dell'orologio* van het Dogenpaleis voorstelt: zie Nisser, *op.cit.*, afb. B. De huidige verblijfplaats van dit schilderij is niet bekend.

⁶ Naar een door Bartolomeo Nazzari geschilderd portret in het Ashmolean Museum te Oxford waarop Carlevarijs is weergegeven met passer, lineaal en globe, met op de achtergrond aan de muur een schilderspalet.

⁷ *Le Fabriche, e Vedute di Venetia diseguate, poste in prospettiva et intagliate da Luca Carlevarijs*, Venezia (Giovanni Battista Finazzi) 1703–1704. De uitgave zou vier keer worden herdrukt. Het citaat: [...] *di rendere più facili alla notizia de Paesi stranieri le Venete Magnificenze*.

⁸ Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico, corretto e accresciuto da P. Guarienti*, Venezia 1704, p. 266: *In piccolo, in porti di mar, e in paesini con vaghe figure dipinti, si portò tanto bene, che merita se ne faccia degna memoria* ('hij was zeer verdienstelijk in kleine voorstellingen van zeehavens en in landschappen met bevallige figuren').

⁹ *Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal P.V.* [handschrift uit 1732], Venezia 1809, p. xxix: [Carlevarijs] *occupossi del dipingere vedute, prospettive, storie in piccolo, paesi ed architetture castigatamente di somma intelligenza, che lavorò per l'Inghilterra, la Francia, la Germania, la Polonia e per altre parti dell'Europa, che opere fece, le quali non ebbero pari per la vaghezza, per le galanti azioni delle figure, per la novità de' gruppi, per le arie aperte, per le acque risplendenti, impiegato perciò e da' nostri negl'incontri di pubblici ingressi e di solenni regate, e dagli ambasciatori e principi stranieri sino all'ultimo della vita [...]* ('Carlevarijs schilderde veduten, perspectieven, kleine historiestukken, landschappen en architectuurstukken; hij werkte voor [opdrachtgevers uit] Engeland, Frankrijk, Duitsland, Polen en andere delen van Europa; de pracht, de gracieuze bewegingen van de figuren, de vindingrijkheid die uit zijn figuurgroepen spreekt, de open luchten en de schitterende waterpartijen waren onovertroffen;

daarom kreeg hij tot het einde van zijn leven opdrachten van zowel de onzen als van ambassadeurs en buitenlandse vorsten om voorstellingen van [hun] publieke intochten en plechtige regatta's [te schilderen]).

¹⁰ Aikema, Bakker, *op.cit.* (noot 2), p. 119, afb. a.

¹¹ Giovanni Antonio Moschini, *Della letteratura veneziana nel secolo XVIII a' nostri giorni* III, Venezia 1806, p. 87: *Nel colorito tentò d'imitare Pietro Mulieribus [...]: se non che fu alquanto più freddo di lui e nel colore e nel penello, il quale mancamento egli sapeva nascondere con una patina artificiale calda, che passava sopra il dipinto, e lo faceva comparire più caldo e tutto armonioso* ('In zijn coloriet probeerde hij Pieter Mulier na te volgen [...]: hij was evenwel wat terughoudender in koloriet en penseelvoering; deze tekortkoming wist hij te verbergen door een kunstmatig patina aan te brengen op het schilderij dat daardoor warmer en harmonieuzer leek). Tempesta is aan het einde van de jaren tachtig van de zeventiende eeuw in Venetië werkzaam geweest en heeft in die tijd als landschapsschilder vrijwel een monopolie genoten: Marcel Roethlisberger-Bianco, *Cavalier Pietro Tempesta and His Time*, [Newark] 1970, met name pp. 32–35.

¹² De statiegondel van Lord Manchester komt wel voor op nog een andere aan Carlevarijs toegeschreven vedute. Het is niet bekend of dit werk, dat evenwel de stilistische kenmerken van diens leerling Johan Richter vertoont, ook wellicht in opdracht van de toenmalige ambassadeur is vervaardigd: Rizzi, *op.cit.* (noot 3), p. 91, figs. 54–56; vergelijk met name figs. 29 en 52.

¹³ Giandomenico Romanelli, Filippo Pedrocco, cat.tent. *Bissone, peote e galleggianti. Addobbi e costumi per cortei e regate*, Venezia (Museo Correr) 1980, pp. 9–10, cat.nrs. 1–2. Uit het opschrift op de gravure blijkt dat het ontwerp van de decoratie van de gondel afkomstig is van de Franse schilder Louis Dorigny (1654–1742) die lange tijd in Venetië werkzaam was geweest en daar net als Carlevarijs enige tijd onder bescherming van de adellijke familie Zenobio stond. Voor hun stadspaleis heeft hij in de jaren 1682–'88 fresco's geschilderd. In dezelfde periode moet Carlevarijs, die als *pittore da casa* van de familie de bijnaam 'Luca da Ca' Zenobio' droeg, voor hetzelfde palazzo drie grote landschappen hebben vervaardigd die tot op heden zijn vroegst dateerbare werken zijn; zie: Bernard Aikema, 'Patronage in Late Baroque Venice: The Zenobio', *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* N.S. 6 (1979), p. 213.

¹⁴ Romanelli, Pedrocco, *op.cit.* (noot 13). De

figuren die het zogenaamde *impériale* van de gondel dragen, zijn op de gravure en het schilderij identiek. Zij stellen de vier algemene deugden van een ambassadeur voor: de Waakzaamheid, de Trouw, het Geheim en de Welsprekendheid, zo vermeldt het uitvoerige bijschrift op de prent. De vier geketende figuren verbeelden de hiertegenover staande ondeugden. De twee figuurgroepen op de voorplecht van de gondel op de gravure zijn zinnebeelden van de Rechtvaardigheid – verbeeld door de kinderen van Niobe die worden gedood door Apollo en Diana – en de Parnassus als resultaat van Vrede, Overvloed en de Schone Kunsten.

De boegdecoratie van de statiegondel op het schilderij is niet te identificeren. Net als op de prent wordt zij bekroond met een draak die het Gif der Tweedracht (*venin de la discorde*) voorstelt. Daarachter bevindt zich een personificatie van de Roem met een groep van drie figuren: een zittende vrouw met een lange staf en een knielende man met een kind die haar samen een opengeslagen boek voorhouden.

¹⁵ Naspeuringen in het Museo Correr te Venetië, waar vele pranten van gedecoreerde gondels en andere vaartuigen bewaard worden, hebben niets opgeleverd.

¹⁶ V., H.V. Rolland, *Illustrations to the Armoire Général* by J.B. Rietstap I, London 1967, plate LXIX: blauw fond met twee gouden palmtakken.

¹⁷ *Biographie Universelle Ancienne et Moderne* xxxv, Paris 1823, p. 329. Een portret van zijn vader is te zien op het grote schilderij dat ter gelegenheid van de Vrede van Nijmegen in 1678 werd gemaakt; zie: G. Lemmens, 'Het schilderij met de ondertekening van het vredesverdrag tussen Frankrijk en Spanje', in cat.tent. *De Vrede van Nijmegen* (Catalogi van het kunstbezit van de Gemeente Nijmegen, 1) Nijmegen 1978, pp. 59–64.

¹⁸ Pierre Duparc, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la révolution française*. T. xxvi: *Venise*, Paris 1958, pp. 129–156. De officiële lastgeving is gedateerd 28 januari 1705. De gegevens voor het hiernavolgende zijn ontleend aan genoemde publicatie en aan John Julius Norwich, *Venice. The Greatness and the Fall*, London 1981, pp. 316–318 en Comte Daru, *Histoire de la République Venise* VII, Bruxelles 1840, pp. 103–146.

¹⁹ *De ontvangst van de Franse ambassadeur, de Graaf De Gergy, in Venetië in 1723*, uit 1726, doek, 187 x 259 cm, Hermitage, St. Petersburg; zie: W.G. Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697–1768. Second Edition, Reissued with Supplement and Additional Plates* (ed. by

Joseph G. Links), Oxford 1989, I, plate 66, nr. 355, en II, p. 369, nr. 355.

²⁰ Saint-Simon, *Mémoires* Paris (Bibliothèque de la Pleiade), 1982–1989; dl. II (1701–1707), pp. 534, 1086 (aanstelling als ambassadeur in 1704); dl. III (1707–1710), p. 742 (terugkeer uit Venetië in 1710); dl. IV (1711–1714), p. 349 (benoeming tot Staatsraad voor de Kerk in 1711).

²¹ Van Canaletto is bekend dat hij in 1726 aan *De ontvangst van de Franse ambassadeur, de Graaf de Gergy, in Venetië in 1723* werkte. Dat was het jaar dat deze gezant zijn officiële intocht maakte, al was hij reeds drie jaar eerder aangesteld: zie noot 19 en noot 22.

²² Brief Alessandro Marchesini aan Stefano Conti, Venetië 10 november 1725; zie: Francis Haskell, 'Stefano Conti, Patron of Canaletto and Others', *The Burlington Magazine* xcviii (1956), p. 298; Dario Succi, Annalia Delneri (eds.), cat.tent. *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, Belluno (Palazzo Crepadona) 1993, p. 343, geeft als tekst dat Canaletto ' bezig is voor de Franse ambassadeur', [...] *impegnato con l'ambasciadore di Francia* [...], waaruit niets kan worden afgeleid over de opdracht.

²³ Doek, 90 x 158 cm; veiling Monaco (Sotheby's), 15 juni 1990, nr. 58. Met dank aan Wim Hoeben en Norbert Middelkoop die mij hierop opmerkzaam maakten.

Uit brieven van de Franse schilder Nicolas Vleughels aan de beroemde Venetiaanse pastelschilderes Rosalba Carriera, bij wie Carlevarij's dochter Marianna in de leer is geweest, blijkt dat Luca Carlevarij's Franse contacten had, al wordt verder niets duidelijk over de precieze aard daarvan; zie: Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, Diari, Frammenti*, Firenze 1985, dl. I, p. 221 (nr. 187, Vleughels aan Rosalba, Modena 16 november 1712), p. 360 (nr. 302, Vleughels aan Rosalba, Parijs, 20 september 1719), p. 413 (nr. 344, Vleughels aan Rosalba, Parijs 29 december 1721).

²⁴ Voor de Canaletto: zie noot 19. Het schilderij van Carlevarij's (doek, 46 x 92 cm, Musée National du Château de Fontainebleau) is kort geleden gepresenteerd als een variant van Canaletto's *Ontvangst van de Franse ambassadeur, Graaf de Gergy, in Venetië in 1723* die uit 1726 dateert: Reale, Succi, *op.cit.* (noot 2), pp. 68–71, 242–243 nr. 66.

²⁵ Aikema, Bakker, *op.cit.* (noot 2), pp. 50, 150–157, cat.nrs. 20–23.

²⁶ Haskell, *op.cit.* (noot 22). Recentelijk is hiertoe wel een poging gedaan: Dario Succi, 'Antonio Canal & Marco Ricci: un anno con i due artisti nelle lettere di Alessandro Marchesini a Stefano

Conti', in: Succi, Delneri, *op.cit.* (noot 22), pp. 29–32.

²⁷ Rizzi, *op.cit.* (noot 3), tav. 24, 25 (1704), en Dario Succi (ed.), cat.tent. *Capricci veneziani del Settecento*, Torino 1988, p. 122 en p. 398, cat.nr. I (1706).

²⁸ Opmerkelijk genoeg zijn drie van Carlevarij's diplomatieke ontvangsten nagenoeg even groot, ongeveer 130 x 260 cm: de ontvangsten van Lord Manchester, van Pomponne, en van de keizerlijke gezant Colloredo uit 1726 (Staatliche Gemäldegalerie, Dresden; zie: Rizzi, *op.cit.* (noot 3), p. 143). Ook de beide grote regatta-voorstellingen van Carlevarij's hebben ruwweg dezelfde afmetingen (zie noot 5).

Ook de beide in de jaren twintig ontstane schilderijen van Canaletto die een diplomatieke ontvangst tot onderwerp hebben, geven nagenoeg dezelfde aanblik en meten 184 x 265 cm; zie: Constable, *op.cit.* (noot 19), dl. I, plate 66, nrs. 355, 356, en dl. II, p. 369 nr. 355 en pp. 369–370, nr. 356.

²⁹ Het eerste citaat (*rappresentare l'arie ed i diversi accidenti*) is van Moschini (zie noot 11), het tweede ([...] *consiste sul ordine dl Carlevari ma vi si vede Luce entro il Sole* [...]) is ontleend aan een brief van 14 juli 1725 van de schilder Marchesini, die in opdracht van Conti met Carlevarij's en Canaletto onderhandelde; zie respectievelijk: Haskell, *op.cit.* (noot 22), p. 297, en Delneri, Succi, *op.cit.* (noot 22), p. 338.

³⁰ Isabella Reale, 'In margine alle origini del vedutismo veneto: Luca Carlevarij's e la macchietta', *Arte in Friuli. Arte a Trieste* 5–6 (1982), pp. 117–131.

³¹ Bij twee van de drie door Stefano Conti bestelde veduten; zie: Haskell, *op.cit.* (noot 22), p. 297 noot 7: *Ornato con quantità di figurine, le maggiori delle quali, sonno poco più di tre Once* [...] ('Gestoffeerd met vele figuren waarvan de grootste iets groter dan drie Once zijn'); en [...] *quantità di figurine le maggiore delle quali saranno pochi meno di once 3* ('Vele figuren waarvan de grootste iets minder dan drie Once groot zijn').

³² Deze maakten overigens tot 1938 ook deel uit van de collectie Vitale Bloch: Rizzi, *op.cit.* (noot 3), pp. 97–99, figs. 1–53; C.M. Kauffmann, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings, I: Before 1800*, London 1973, pp. 56–63.

³³ Rizzi, *op.cit.* (noot 3), figs. 28, 54, 86, 96, 104, 119, 131.