

C. J. de Bruijn Kops

## Een portretminiatur door Rosalba Carriera (1675–1757) en de oorsprong van haar schilderkunst op ivoor

In 1960 werd het Rijkmuseum verrijkt met het omvangrijke legaat van Jonkvrouwe A. C. A. J. Clifford uit Den Haag.<sup>1</sup> Het omvatte een grote verscheidenheid van zaken, waardoor in de eerste plaats bijna alle sectoren van de Afdeling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid met een of meer aanwinsten te maken hadden. Belangrijke bestanddelen waren een prachtige collectie zilveren gebruiksvoorwerpen en een theeservies van Loosdrechts porselein. Voorts behelsde het legaat een Franse secretaire, voorwerpen van Saksisch en van Frans alsook van Chinees en Japans porselein, Delfts blauw en polychroom aardewerk, glas, een Chinees dienblad uit Canton, een vijftal waaiers, kantwerk en nog meer zaken voor de kostuumafdeling.

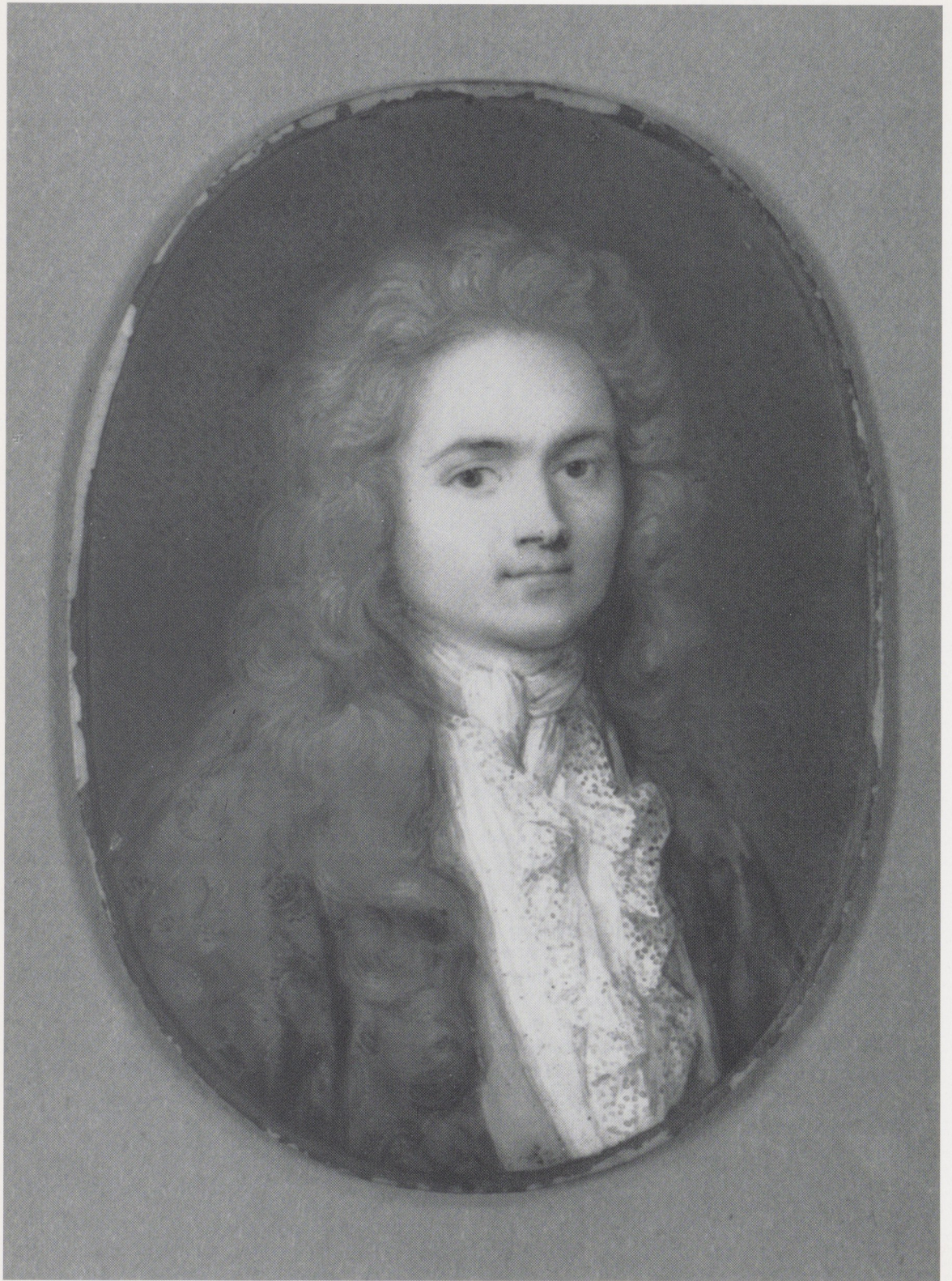
Van de overige afdelingen ontving het Rijksprentenkabinet een aantal prenten en tekeningen uit de nalatenschap Clifford en de Bibliotheek enkele documenten.

In het jaarverslag over 1960, waarin wij dit alles vermeld vinden<sup>2</sup>, komt het legaat Clifford echter het eerst aan de orde in het hoofdstuk over de Afdeling Schilderijen, die een viertal portretten ontving<sup>3</sup>, een helaas niet geïdentificeerd pastelportret door Hodges (inv.nr. A 4029) en drie portretminiaturen. Hiervan werden de twee negentiende-eeuwse, het ene door Johannes Hari en het andere met initialen van een onbekende gesigineerd (resp. inv.nrs. A 4030 en A 4031), vaag aangeduid als leden van de

familie Van Limburg Stirum.<sup>4</sup> Het derde niet gesigineerde portretje, door een onbekende kunstenaar uit het begin van de achttiende eeuw, stelde een jonge man voor, wiens naam was vermeld in een opschrift, dat vermoedelijk omstreeks 1800 werd aangebracht op de achterkant van de uit die tijd daterende inlijsting. Op grond daarvan en van de elders gevonden aanvullende gegevens<sup>5</sup> kan het worden aangeduid als portret van Christoffel Bernhard Julius von Schwartz (1676-1754), heer van Ansen en Glinthuis, luitenant-kolonel, sedert 1713 lid van de Ridderschap van Drenthe (inv. nr. A 4032).

Vergeleken bij de vele kostelijke voorwerpen van kunstnijverheid golden deze vier portretten vermoedelijk als een stellig niet onwelkome maar toch minder belangwekkende aanwinst voor het museum. Onderzoek van het laatstgenoemde portretminiatur heeft echter voor een verrassing gezorgd en duidelijk gemaakt dat het legaat Clifford voor de Afdeling Schilderijen en in het bijzonder voor haar miniaturencollectie van veel meer betekenis is geweest dan tot nu toe werd gedacht. Het miniatur is op de omslag van dit bulletin op ware grootte en in kleur afgebeeld en hierna bovendien in vergroting, om van de details een duidelijker beeld te geven (afb. 1).

Enige tijd geleden heeft de uitmuntende kwaliteit van het portretje onze aandacht getrokken, die door een langdurig verblijf als



*Afb. 1. Rosalba Carriera, Portret van Christoffel Bernhard Julius von Schwartz (1676-1754), miniatuur op ivoor, 74 x 54 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.*

bruikleen in de provincie Drenthe te lang eraan was onthouden.<sup>6</sup> Bezinning op het gehalte van onze verzameling portretminiaturen was gewenst in verband met het voornemen om de reeds tentoongestelde miniaturen en silhouetten uit de verzameling van mr. A. Staring, die in 1981 door zijn weduwe aan het museum werden geschonken<sup>7</sup>, aan te vullen met een keuze uit onze miniaturen in het depot en met enkele recente aanwinsten.<sup>8</sup> Hierbij viel het op dat het onderhavige miniatuur, dat op grond van de Westfaalse afkomst van Von Schwartz<sup>5</sup>, sedert 1976 te boek staat als uit de Duitse school, ca. 1700<sup>9</sup>, veel gelijkenis vertoont met de miniatuurschilderkunst van Rosalba Carriera (1675-1757). Onderzoek en vergelijking van het portretje en enkele van haar miniaturen in Londen<sup>10</sup> leidde vervolgens tot de overtuiging dat wij met een authentiek werkstuk van de bekende en in haar tijd zo bewonderde Venetiaanse kunstenaars te maken hebben, een enigszins opwindende vaststelling omdat, voorzover wij weten, portretminiaturen van haar hand in Nederlands openbaar kunstbezit verder niet voorkomen.

Het miniatuur is met waterverf en gouache geschilderd op een ovaal schijfje ivoor van 74 x 54 mm.<sup>11</sup>

Niet alleen door de toepassing van ivoor op de bijzondere en effectvolle manier, zoals die door Rosalba voor het schilderen van miniaturen werd geïntroduceerd, maar ook in stilistisch en schildertechnisch opzicht vertoont het portretje de eigenaardige kenmerken, waardoor haar werk zich duidelijk onderscheidt van wat in haar tijd op dit gebied gangbaar was. Deze kenmerken zullen hierna nog ter sprake komen. Hoewel wij met de aard en de stijl van Rosalba's kunst, die wij in het portretje meenden te herkennen, tot op zekere hoogte reeds bekend waren, ontstond nu toch de behoefte iets meer te weten over haar leven en werk, teneinde ons het kunsthistorische kader te kunnen voorstellen, waarin de betekenis van deze oude aanwinst tot haar recht zal kunnen komen.

Na de vrij uitvoerig geïllustreerde monografie van Malamani uit 1910, onder de

literatuur over Rosalba nog altijd de enige in haar soort<sup>12</sup>, is er van tijd tot tijd het een en ander over haar gepubliceerd, zowel in een aantal verspreide artikelen als min of meer verscholen in publikaties van meer algemene aard, waarin een hoofdstuk of passage aan haar is gewijd. Het valt daarbij op dat de aandacht van de meeste auteurs erg eenzijdig is gericht op Rosalba's pastels, terwijl haar miniaturen niet of hoogstens terloops even ter sprake komen, dit in tegenstelling tot Malamani, die aan de miniaturen, ook door een groot aantal illustraties, veel meer recht had gedaan. Voor ons onderzoek waren speciaal van belang de publikaties van Jeannerat (1931) en van Colding (1953)<sup>13</sup>, terwijl Martini (1977) weliswaar in beknopte vorm, maar nadrukkelijk, overtuigend en met een paar welgekozen illustraties de portretminiaturen weer voor het eerst na lange tijd als een belangrijk en volwaardig onderdeel van Rosalba's levenswerk onder aandacht heeft gebracht.<sup>14</sup>

In 1985 tenslotte verscheen een uiterst belangrijke uitgave, verzorgd door dr. Bernardina Sani, verbonden aan de universiteit van Siena, waarin ten dele opnieuw en ten dele voor het eerst het bijeen-gebleven en te Florence bewaarde oorspronkelijke bronnenmateriaal betreffende Rosalba Carriera toegankelijk is gemaakt.<sup>15</sup> Het gaat om een grote verzameling brieven aan of van Rosalba, of haar betreffende, en om haar zogenaamd 'diario', niet een verhalend dagboek in de gebruikelijke zin van het woord, maar zeer beknopte vermeldingen van ontmoetingen, opdrachten, e.d., die door haar in bepaalde periodes van dag tot dag werden opgetekend. Een en ander wordt voorafgegaan door een uitvoerig commentaar waarin de auteur ook verschillende biografische kwesties kritisch aan de documenten toetst. Van deze bronnenuitgave is voor dit artikel dankbaar gebruik gemaakt.

#### **Rosalba Carriera – schets van haar leven en werk**

De levensloop van Rosalba Carriera, waarvan allerlei details in dit korte bestek onvermeld moeten blijven, schittert werkelijk van de successen, die zij heeft geogst.

In Venetië, waar zij op 7 oktober 1675 is geboren en op 15 april 1757, eenentachtig jaar oud, blind en in een toestand van geestelijke ontreddeering is gestorven, heeft zij een belangrijke en zeer aparte bijdrage geleverd aan de bloei van het kunstbedrijf in de eerste helft van de achttiende eeuw, belangrijk ook omdat zij met haar specialiteit, de beoefening van de miniatuurschilderkunst en van de pastelschilderkunst<sup>16</sup> Europese vermaardheid verwierf en een beslissende invloed heeft uitgeoefend op de wijze, waarop die vormen van kunst zich in andere landen verder hebben ontwikkeld. Over Rosalba's opleiding zijn de berichten verre van duidelijk en allerminst eensluidend. Men neemt aan dat zij in Venetië achtereenvolgens van de schilders Guiseppe Diamantini (1621-1705) en Antonio Balestra (1666-1740) les heeft gehad, zoals o.a. door Zanetti in 1771 is vermeld<sup>17</sup>, maar Malamani acht het uitgesloten dat Rosalba bij één van hen het miniatuurschilderen en de pasteltechniek heeft geleerd<sup>18</sup> en daarmee is naar het schijnt iedereen het wel eens. Wie er dan echter verder nog aan haar opleiding te pas zijn gekomen om haar die speciale vaardigheden bij te brengen, is voorzover wij kunnen nagaan, nog altijd niet overtuigend vastgesteld.

De genoemde Zanetti junior, die zelf Rosalba zeker nog gekend heeft, maar die bovendien door zijn oom, de verzamelaar en dilettant-graficus, Anton Maria Zanetti senoir (1680-1757), een centrale en gezaghebbende figuur in het Venetiaanse kunstleven en vriend van Rosalba<sup>19</sup>, waarschijnlijk goed op de hoogte was, noemt als haar eerste leermeester Giovanni Antonio Lazzari. Deze heeft als dilettant de pastelkunst beoefend, maar zijn rol als leermeester van Rosalba staat blijkbaar niet voor iedereen vast<sup>20</sup> en wat het miniatuurschilderen betreft, is Felice Ramelli (1666-1741) door Malamani als haar leermeester beschouwd<sup>18</sup>, maar door latere auteurs niet meer als zodanig aanvaard.<sup>21</sup> Zo is er veel onzekerheid op dit punt. De oorsprong van Rosalba's miniatuurschilderkunst komt later nog uitvoerig ter

sprake. Wat haar eerste oefening in de pasteltechniek aangaat, kan uit haar briefwisseling worden opgemaakt dat daarvan ook al vroeg in haar loopbaan sprake was en dat een Engelsman, Christian Cole, daarbij ten nauwste was betrokken. Hij was secretaris van de Engelse ambassadeur in Venetië, Lord Manchester, en beoefende de pastelkunst als dilettant. Men neemt aan dat hij, zonder dat hij een echte leermeester was, met zijn belangstelling en enthousiasme voor haar werk, Rosalba daarin heeft gestimuleerd en dat zij aan zijn aanbevelingen de eerste contacten met Engelse reizigers en de daaruit voortkomende opdrachten te danken had.<sup>22</sup> Het werken met pastel moet toen in Venetië iets ongewoons geweest zijn. In ieder geval was het benodigde materiaal er niet te krijgen, zodat de honkvaste Rosalba daarvoor was aangewezen op de hulp van vrienden, die haar vanuit Rome niet alleen pastelkrijt maar ook blauw of bruin papier toezonden.

Daarvan is voor het eerst sprake in een brief, die Ramelli haar uit Rome schreef op 5 juli 1704<sup>23</sup> en verder in een aantal brieven van Cole, kort nadat hij in de zomer van 1704 voor een jaar naar Rome was vertrokken.<sup>24</sup> Daaruit volgt dat Rosalba waarschijnlijk pas in dat jaar voor het eerst met pastel is gaan werken.<sup>25</sup> Dit verklaart ook dat Orlandini haar in zijn schilderlexicon, dat in 1704 verscheen, prijst als een 'deгна miniatrice', nog zonder tevens van werk in pastel melding te maken.<sup>26</sup>

In wat er over haar is gepubliceerd, komt Rosalba naar voren als een toegewijde, hard werkende en zeer begaafde vrouw, die al tijdens haar leven in Italië en daarbuiten werd bewonderd en vereerd. Zij ondervond die erkenning al vroeg. In 1705 werd zij, overigens zonder dat zij daarbij persoonlijk aanwezig was, opgenomen in de *Academia di S. Luca* te Rome, een onderscheiding, waarvoor zij aan dit instituut volgens gebruik een werkstuk van haar hand ten geschenke gaf, een miniatuur van een meisje met een duif, 'l'Innocenza', waarvan een eigenhandige repliek zich bevindt in de Engelse koninklijke verzameling op Windsor Castle.<sup>27</sup> Haar miniaturen en pastels bestonden

namelijk, zoals hieruit al blijkt, niet alleen uit portretten, maar ook uit gefantaseerde figuren, bijna zonder uitzondering aanvullende jonge vrouwen van een genre-achtig of allegorisch karakter en als borstbeeld of ten halve lijve afgebeeld, niet zelden in thematische reeksen, zoals de vier jaargetijden, de vier werelddelen, de vier elementen, de muzen, Apollo en Diana etc. Het waren elegante, speelse en soms ook lichtelijk pikante voorstellingen, waarvan het onderwerp en de luchtige uitvoering zich volmaakt voegden naar de smaak van het vroege rococo. Zij zijn echter in onze ogen ook zo uitgesproken modieus, dat zij ons minder aanspreken dan haar portretten. Deze wekken over het algemeen de indruk dat Rosalba haar modellen met ernstige overgave en op scherpzinnige wijze heeft waargenomen en gepeild.

Dit onderscheid tussen de portretten en de 'fancy pieces' geldt zowel voor de miniaturen als voor de pastels, maar bij deze laatste komt het nadrukkelijker naar voren. Door de kundige wijze, waarop zij met het broze pastelkrijt wist om te gaan, en door het rijke assortiment van haar kleuren, heeft Rosalba aan het pastelportret een tot dusverre ongekende graad van perfectie en verfijning verleend. Het verwierf daardoor een nieuwe status, die in betekenis nauwelijks onderdeed voor die van het portret in olieverf.<sup>28</sup>

Haar voorbeeld heeft een impuls gegeven aan de ontwikkeling van de pastelkunst, die vooral in Frankrijk tot grote bloei zou komen in de meesterwerken van Maurice Quentin de la Tour (1704-1788) en van Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783), ook in ons land een gezocht portrettist. Ook elders vond Rosalba navolging, zoals in Engeland, waar de pastelportretten van Francis Cotes (1726-1770) soms duidelijk haar invloed tonen<sup>29</sup>, evenals die van William Hoare of Bath (1706-1792), aan wie Rosalba eens een tweetal pastels had geschonken zodat hij haar techniek in eigen huis kon bestuderen.<sup>30</sup> De miniaturen komen nog uitvoeriger ter sprake. Van haar pastels, waaraan hier verder geen speciale aandacht besteed kan worden, kunnen drie voorbeelden, waaronder een zelfportret,

enigermate een denkbeeld geven (afb. 2, 3 en 4). Hoe belangrijk een kunstenaar in zijn tijd wordt gevonden kan men natuurlijk niet in volle ernst afleiden uit het gebruik van zijn naam, alsof daaraan de betekenis van een beproefd waarmerk toegekend zou mogen worden. Maar men kan zich afvragen of het louter toeval is dat de zeldzame onderscheiding van het volstaan met de voornaam, na grote meesters als Rafaël, Michelangelo en Titiaan en, wat ons land betreft, Rembrandt, ook Rosalba ten deel viel. Hoe dan ook, 'La Rosalba' was een begrip in de kringen van kunstminnend Europa, een beroemdheid, met wie het een voorrecht was als opdrachtgever of verzamelaar of zelfs maar als belangstellend toerist in aanraking te komen en door wie men zich vooral ook graag liet portretteren.

De verbreiding van Rosalba's faam is in hoge mate bevorderd door de vele buitenlanders, onder wie vorstelijke personen, die op hun reis door Italië ook Venetië en zo mogelijk haar atelier bezochten. Over die reizigers is het een en ander bekend en wij zien dat naast een aantal dames en heren uit de plaatselijke aristocratie of uit de kring van haar vakgenoten toch vooral min of meer prominente persoonlijkheden uit het buitenland in grote getale voor haar hebben geposeerd of ander werk van haar hand verwierven.

Vorsten, die al vroeg van hun belangstelling voor Rosalba blijk gaven, waren in 1704 Maximiliaan II van Beieren, in 1706 Christian Ludwig van Mecklenburg en in 1709, koning Frederik IV van Denemarken. Al in 1706 had ook Johann Wilhelm, Keurvorst van de Palts, vanuit Düsseldorf, waar de kunsten en wetenschappen bloeiden onder zijn luisterrijk mecenaat, contact met haar gezocht en getracht haar over te halen om naar Düsseldorf te komen, wat zij afwees, ook toen hij zijn voorstel in 1710 herhaalde.

Enkele jaren later vond het eerste van een reeks bezoeken aan Venetië plaats van August II, Keurvorst van Saksen (de toekomstige koning August III van Polen). In de loop der jaren zou in zijn verzameling te

Dresden een groot aantal van Rosalba's pastels en miniaturen worden opgenomen, terwijl later zijn zoon, Friedrich Christian, die in 1738 naar Italië reisde, ook nog werk van Rosalba verwierf. Door toedoen van Francesco Algarotti, die zich in Dresden inspande de vorstelijke collectie van Rosalba's werk zo compleet mogelijk te maken, ontstond daar een overzicht van haar kunst zonder weerga, waarin ook haar laatste pastels, 'Lucht' en 'Water' uit 1746, gemaakt kort voordat haar blindheid na een paar oogoperaties definitief intrad, een plaats kregen.

In de hertogelijke residentie van Modena en aan het hof van keizer Karel VI te Wenen slaagde men er wél in om Rosalba haar stad voor een tijdje te doen verlaten en haar achtereenvolgens in 1723 en in 1730 in verband met eervolle opdrachten gastvrijheid te verlenen.

Maar veel belangrijker waren de elf maanden, die zij van april 1720 tot maart 1721 doorbracht in Parijs, samen met haar moeder, haar twee zusters en haar zwager, de Venetiaanse historieschilder Pellegrini (1675-1741), die overigens al veel door Europa gereisd had en er met succes zijn grote en uitbundige interieurdecoraties had geschilderd voor opdrachtgevers in Engeland, Duitsland, Vlaanderen en Holland.

Dat verblijf in Parijs op uitnodiging van de bankier, kunstkenner en verzamelaar Pierre Crozat (1665-1740), met wie zij al correspondeerde sedert zijn bezoek in 1715 aan Venetië, was een ware triomf, met als hoogtepunt haar opneming op 26 oktober 1720 in de Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Haar entreegeschenk, een pastel getiteld *Nimf uit het gevolg van Apollo* werd het volgende jaar door haar uit Venetië naar Parijs gezonden.<sup>31</sup>

Haar gastheer Crozat maakte haar Parijse séjour tot een aaneenschakeling van evenementen, waaronder haar ontvangst aan het hof, en talrijke ontmoetingen in de toonaangevende artistieke en kunstminnende kringen, terwijl haar werk ten zeerste werd gewaardeerd en haar van vele kanten opdrachten toevloeiden. Zo kwam zij ook in

contact met de toen nog jonge Pierre-Jean Mariëtte (1694-1774), uitgever, prentenhandelaar, verzamelaar en kunstkenner, die haar werk op kritische wijze bewonderde. Zij maakte natuurlijk ook kennis met allerlei vakgenoten, o.a. met Watteau (1684-1721), die zij meermalen ontmoette en van wie zij in februari 1721, in opdracht van Crozat een portret maakte<sup>32</sup> (afb. 2) en die op zijn beurt, naar men aanneemt, haar in een paar tekeningen heeft uitgebeeld, waarvan er een bewaard wordt in het Rijksprentenkabinet.<sup>33</sup> Ondertussen kreeg Rosalba in Venetië gedurende haar hele loopbaan een schier aanhoudende stroom van bezoekers te verwerken, die zeker niet uitsluitend maar toch voor een belangrijk deel uit Engelse reizigers bestond, voor wie de 'Grand Tour' niet volmaakt was zonder de bezegeling van een souvenir uit haar werkplaats.<sup>34</sup> Daardoor en vermoedelijk ook door toedoen van haar reizende zwager Pellegrini, was zij in Engeland niet minder bekend dan wanneer zij het land zou hebben bezocht.<sup>35</sup>

### Het portretminiatuur

Tegen de achtergrond van deze levensschets kunnen wij nu onze aandacht gaan toespitsen op het portretminiatuur in het Rijksmuseum. Daarbij moeten eerst de gegevens, die het zelf met zich meedraagt, nog eens kritisch worden bekeken. Om te beginnen is er de opgegeven identiteit van de voorgestelde en wij moeten ons afvragen hoe betrouwbaar die is; want zoals vaak is gebleken, biedt een familie-overlevering op zichzelf geen garantie dat een portret de juiste naam draagt. In dit geval is er echter geen reden tot twijfel. Het miniatuur was gevat in een ovaal lijstje van omstreeks 1800, een bekend standaardtype, als serieprodukt op de markt gebracht en in die tijd zeer populair.<sup>36</sup> De naam is hoogstwaarschijnlijk bij gelegenheid van die inlijsting omstreeks 1800 op de achterkant genoteerd. Het is heel goed denkbaar dat dit nog gedaan werd door de zoon van de geportretteerde, Zeino Coenraad von Schwartz, kort voordat hij in 1799 als weduwnaar te Meppel overleed.<sup>37</sup> Hij liet twee kinderen na, een dochter, die een jaar later stierf, en een zoon, die

Afb. 2. Rosalba Carriera, Portret van Watteau, 1721, pastel op papier, 55 × 43 cm, Museo Civico, Treviso.



Afb. 3. Rosalba Carriera, Zelfportret, 1731, pastel op papier, 46,5 × 34 cm. Gemäldegalerie, Dresden.



Afb. 4 (onder). Rosalba Carriera, De lente, pastel op papier, 58 × 45,5 cm. Particuliere collectie, Venetië.



ongetrouwd bleef en met wiens dood in 1835 de familie Von Schwartz zou uitsterven. Het is nauwelijks aan te nemen dat, indien een van hen, kort na de dood van hun vader, de naam van hun grootvader heeft genoteerd op een portretje, waarvan in ieder geval de herkomst bekend moet zijn geweest, dit zomaar in het wilde weg zou zijn gedaan. Hoewel Jonkvrouwe Clifford, de laatste bezitster van het portret, niet van Von Schwartz afstamde, laat zich toch een steekhoudende verervingslijn reconstrueren, waarlangs het bij haar terecht is gekomen.<sup>38</sup> Dit alles in aanmerking genomen, geloven wij dat aan de juistheid van de naam, die aan het portret verbonden is, niet hoeft te worden getwijfeld.

Wat is er nu verder bekend over de geportretteerde man en wanneer en waar kan hij voor Rosalba hebben geposeerd?<sup>39</sup>

Christoffel Bernhard Julius von Schwartz werd op 9 februari 1676 te Lotte in het graafschap Tecklenburg geboren, als zoon

Afb. 5. Cornelis Pronk, *De havezate Ansen*, 1732.  
 pentekening op papier, 12,7 × 20,5 cm.  
 Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



van een hoge officier bij de Munsterse troepen, Anthon Gunther von Schwartz, heer van Onsborch, en van Mechteld Josina van Welvelde. In het voetspoor van zijn vader koos hij voor een militaire loopbaan. Als luitenant-kolonel van een regiment infanterie van de vorst van Munster en Paderborn was hij tijdens de Spaanse Successie-oorlog met zijn troepen ter beschikking gesteld van de Republiek der Verenigde Nederlanden. Dit werd aangetekend in het trouwboek van Denekamp, toen hij daar 26 december 1707 op het huis Singraven in het huwelijk trad met Helena Agnes de Vos van Steenwijk, vrouwe van Ansen (1687–1716). Zij had als enige dochter, bij de dood van haar vader in 1699, het oude familiegoed geërfd, de havezate Ansen, gelegen even ten noordwesten van Ruinen in Drenthe (afb. 5). In 1713 werd Von Schwartz als heer van Ansen opgenomen in de Ridderschap van Drenthe. Om daarin te worden toegelaten had hij ontslag moeten nemen uit vreemde krijgsdienst. Voortaan zou hij als Drents landedelman verschillende gewestelijke posten bekleden. Zijn vrouw stierf in 1716 in

de kraam, drie dagen na de geboorte van haar vijfde kind, hun zoon Zeino Coenraad (1716–1799). Zijn tweede huwelijk was kinderloos en hij stierf op het huis Ansen, 19 oktober 1754.

Wij beschikken helaas niet over biografische bijzonderheden, die direct of indirect wijzen op een reis van Von Schwartz naar Italië. Als verklaring voor het ontstaan van het portret kan echter ook zonder dergelijke ondersteunende gegevens, moeilijk iets anders aangevoerd worden dan een veronderstelde 'Grand Tour', hetzij in dienst van een Duitse vorst, tot wie Von Schwartz misschien op een zeer vroeg moment van zijn loopbaan in een of andere, ons onbekende betrekking kan hebben gestaan, hetzij als privé-onderneming, toen hij nog vrijgezel was, dus in elk geval vóór zijn huwelijk in 1707 met de vrouwe van Ansen, waarmee zijn verdere leven als Drents edelman werd ingeluid.

Het jeugdige uiterlijk van de afgebeelde man lijkt intussen ook erop te wijzen dat het portretje gemaakt is niet veel later dan in 1706, toen hij dertig jaar was. Zijn kleding en



haardracht zijn eveneens goed te rijmen met een datering in het eerste decennium van de achttiende eeuw.

Al met al lijkt de conclusie dat het miniatuur in een van de eerste vijf jaren na 1700 moet zijn ontstaan het meest waarschijnlijk. Dit houdt dan tevens in dat het tot Rosalba's vroegste portretminiaturen gerekend kan worden.

Er is ook geen spoor van Von Schwartz gevonden in de door Sani gepubliceerde documenten, in het bijzonder in Rosalba's briefwisseling, die al in 1700 aanvangt. Maar dit is geen reden om aan een ontmoeting met Rosalba te twijfelen, want er zijn talloze personen, die noch in de brieven noch in de dagboeknotities voorkomen, terwijl op grond van andere gegevens vaststaat dat zij met Rosalba in contact zijn geweest. Zo ontbreekt bijvoorbeeld ook elke verwijzing naar twee Hollanders, die zelf over hun bezoek aan Rosalba's atelier in Venetië hebben geschreven, zoals aan het licht kwam in 1984, bij de tentoonstelling *Herinneringen aan Italië*.<sup>40</sup> De eerste was Mr. Jan Alensoon (1683–1769) uit Leiden, die in zijn verslag van 1724 over zijn bezoeken aan Rosalba aantekende hoe hij haar aantrof, terwijl zij met pastel aan het werk was: *Ik vond haar schilderende met past en drooge verwen, de penceel die sij gebruykte was een van hare vingers*, waarna hij over haar uiterlijk schreef: *vrij geschonden van de pokkjes en gansch niet fraay. Haar suster, die met de schilder Pellegrini getrouwt is, is vrij fraayer* en verder over de ontvangst: *Hier wierd ons alles dat aangenaam was opgedist, en seer aangenaame Grieksche en andere wijnen geschonken*.<sup>41</sup> De tweede was Jan Teding van Berkhout (1713–1766), die op 10 juni 1740 in een brief aan zijn oom schreef dat Rosalba hem in haar atelier wel veel fraais had getoond, maar hem niet had willen portretteren, zeggende dat zij er geen tijd voor had.<sup>42</sup> Van andere Nederlanders, die met Rosalba in aanraking kwamen, is in de catalogus van de genoemde tentoonstelling geen sprake, laat staan van portretten, die daaruit voortkwamen. Daarom is het interessant dat de briefwisseling en het dagboek van Rosalba toch nog iets onthullen

over twee andere Nederlanders, die haar in Venetië hebben leren kennen en van wie er een bovendien door haar in miniatuur is geportretteerd. Dit waren de met elkaar bevriende Utrechtse schilder Theodoor Hartsoeker (1696–ca. 1741)<sup>43</sup> en de Nijmeegse burgemeesterszoon mr. Justinus de Beijer (1705–1772)<sup>44</sup>.

Uit de tijd, die Hartsoeker omstreeks 1711 als leerling van Balestra, de vroegere leermeester van Rosalba, in Venetië doorbracht, dateert zijn vriendschap met Rosalba, waarvan hun latere correspondentie getuigt. Het kan zijn dat hij een vlot heerschap was, maar van zijn historieschilderkunst, die hij, bemiddeld als hij was, beoefende *blootelijk als eene verlustiging*, had men geen hoge dunk.<sup>45</sup> Op 27 juli 1725 schrijft Hartsoeker aan Rosalba dat zijn vriend De Beijer op zijn *grand voyage* omstreeks december, samen met zijn Utrechtse reisgenoot De Geer, in Venetië hoopt aan te komen en haar dan graag wil bezoeken.<sup>46</sup> In februari 1726 noteert Rosalba in haar 'diario': *Incominciato la Sacca in picciolo. Altro in picciolo di M.r.di Beyer*, haar gebruikelijke woordkeuze om aan te geven dat zij met een portretminiatuur was begonnen.<sup>47</sup> De Beijer schrijft op 2 maart 1726 uit Rome aan Rosalba en haar jongere zuster en huisgenote Giovanna, om hen te bedanken voor hun allervriendelijkst onthaal, waarna ook Hartsoeker uit Utrecht hen nog eens hiervoor bedankt.<sup>48</sup> In het najaar van 1729 schrijft Hartsoeker weer tweemaal uit Utrecht een brief aan Rosalba en Giovanna, waarin hij opgetogen bedankt voor het prachtige cadeau, vermoedelijk een stel tegenhangers in pastel, *deux beautés*, de ene blond en de andere bruin. Van zijn kant stuurt hij hen thee, enkele ellen kant en ten behoeve van het werk met pastel, een paar bundels blauw papier. In de eerste brief heeft hij het bovendien over de moeite, die hij kennelijk op verzoek van Rosalba heeft gedaan, om er achter te komen hoe lampezwart moet worden gezuiverd van de vette bestanddelen, die het ongeschikt maken om tot pastelkrijt te worden verwerkt, moeite met weinig resultaat *comme il n'y a personne dans ce pais*

*qui dessine à pastel.*<sup>49</sup> De hartelijke verstandhouding met Hartsoeker en De Beijer duurde in latere jaren nog voort. Met zijn brief uit Nijmegen van 8 oktober 1735 stuurt De Beijer aan Rosalba *une garniture de dentelle, que l'on m'a assuré d'être de la dernière mode.*<sup>50</sup>

Het zijn deze soort gegevens, die, hoe schaars ook, ons toch tenminste enig denkbeeld geven van de manier, waarop zich de contacten ook met Nederlandse toeristen konden ontwikkelen. Het was maar een klein onderdeel van het uitgebreide netwerk van relaties, aan het onderhouden waarvan door Rosalba naast haar beroep onnoemelijk veel tijd en aandacht moet zijn gependeed. Completer wordt ons denkbeeld van dat alles, nu wij in het portretminiatuur van Von Schwartz het eerste in ons land bewaarde voorbeeld hebben van het destijds zo geliefde souvenir aan de belevenissen en ontmoetingen in het verre Venetië. Het eerste, maar ook het enige voorbeeld, want van het portret van Justinus de Beijer is nog geen spoor gevonden.

Daarnaast is het portret van Von Schwartz vooral ook een uitstekend voorbeeld van Rosalba's bewonderde portretkunst in het klein, *ritratto in picciolo*, zoals zij soms in haar 'diario' aantekende, en van de nieuwe aanpak, waarmee zij, zoals men in de literatuur over de miniatuurschilderkunst leest, een omwenteling op dit gebied heeft teweeggebracht. In die visie op de betekenis van haar werk komt het erop neer dat zij zich niets heeft aangetrokken van de oude ambachtelijke traditie in deze tak van kunst en dat zij de eerste was, die portretminiaturen ging schilderen op ivoor, dat voortaan het materiaal bij uitstek zou zijn, waarop miniaturisten schilderden en waardoor de portretminiatuurkunst ook wezenlijk van karakter zou veranderen. Om dit alles duidelijk te maken, zullen wij nu eerst ons portret van Von Schwartz nauwkeuriger beschrijven, vervolgens de toeschrijving aan Rosalba nader toelichten, daarna in het kort aanduiden wat de door haar genegeerde traditionele werkwijze inhoud en tenslotte uitleggen hoe zij tot haar afwijkende manier van werken is gekomen.

Rosalba's portretminiaturen worden gekenmerkt door de tweeledigheid van haar techniek. Wij volgen dat gegeven door eerst het met gouache en daarna het met transparante waterverf geschilderde gedeelte te beschrijven. De figuur van de man is geplaatst voor een vrijwel egale loodgrijze achtergrond, die met iets donkerder grijze spikkels is verlevendigd. Hij draagt een kamerjas van een helderblauwe stof, die van ingeweven of geborduurde bloem- en bladmotieven in lichter en donkerder blauw is voorzien en waarvan de roze voering langs de rand aan de voorkant zichtbaar is. De los om de hals geknoopte witte das gaat op de borst schuil tussen het met kant afgezete witte hemd. De losse krullen van zijn grijs gepoederde pruik omlijsten zijn gezicht en hangen in golven langs zijn schouders omlaag. Alle tot nu toe genoemde onderdelen van het portret zijn met gouache (dekverf) geschilderd, wat kleding en pruik betreft in vlotte halen en met krachtige bewegingen van het penseel, en wat de achtergrond betreft in een gelijkmatiger verdeling over de ivoren ondergrond, die daardoor onzichtbaar is geworden. Alleen de stipjes, waarmee het ajour-effect van de witte kant is weergegeven, en de streepjes, waarmee de plooien en de rimpels van hemd en das zijn aangeduid, zijn in transparant grijs op de witte dekverf aangebracht. In tegenstelling tot het matte aspect van dit alles, ligt er over het gezicht een heldere zachte glans. De vormen zijn hier met dunne, transparante waterverf in uiterst fijne toetsjes, beheerst en behoedzaam, maar toch zonder de geringste aarzeling aangegeven, de schaduwen met een ijl blauw, de lippen met een licht warm rood, terwijl met een ten dele tot warm grijs verdunde zwarte verf de wenkbrauwen, de rand onder de bovenste oogleden, de neusgaten en in lichte mate ook de mondhoeken gemarkeerd zijn. In de ogen tenslotte is de iris met een iets meer dekkend helderblauw, de pupil met zwart en een klein lichtpuntje daarop met witte dekverf neergezet. Ook de punt van de neus is van een wit glimlichtje voorzien. Door deze bewerking is het warme naturel van het ivoor grotendeels onbedekt gelaten en voor het

Afb. 6. Rosalba Carriera. Portret van een man, miniatuur op ivoor, hoogte 63 mm. Geveild bij Sotheby, Genève 15 mei 1986, nr. 144.



overige zo spaarzaam beschilderd, dat het wezenlijk bijdraagt aan het oplichtende effect van het gelaat.

Als proef op de som tegen het licht gehouden, blijkt het tamelijk dikke plaatje ivoor, dat aan de keerzijde glad en enigszins bol is, ter plaatse van het gezicht doorschijnend te zijn maar verder geen licht door te laten, behalve in zeer geringe mate daar, waar de witte verfstreken in das en hemd en de haarlokken niet volkomen op elkaar aansluiten. Langs de contour van de schouder links, waar een haarlok over de rug valt, is door een vergrootglas op een onbeschilderd streepje ivoor een rood lijntje te zien, waaruit misschien is af te leiden dat Rosalba de figuur eerst met een fijn gepunt rood krijtje of met rode verf op het ivoor schetste.

Langs de rand van het ovaal is met stofgoud een smalle zoom geschilderd, die op vele plaatsen is afgesleten. Overigens is het portretje, behoudens een vermoedelijke verbleking van de roze kleur in de voering van de jas, tengevolge van langdurige blootstelling aan het licht, in perfecte staat bewaard. Opmerkelijk is het dat ondanks de zo verschillende technische behandeling van het gezicht enerzijds en de rest van het portret anderzijds, er toch een harmonische eenheid is bereikt, waarin geen van de onderdelen uit de toon valt.

Dit complex van technische en stilistische hoedanigheden is zo uitzonderlijk en typisch in zijn soort, dat het een veilige grondslag vormt voor de onvoorwaardelijke toeschrijving van dit miniatuur aan Rosalba Carriera, omdat bij vergelijking met ander authentiek werk van haar een in alle opzichten treffende overeenkomst kan worden vastgesteld.

Foto's van enkele van haar miniaturen en afbeeldingen in boeken, tijdschriften en veilingcatalogi hadden, voorzover zij een beoordeling mogelijk maken, al op veel verwantschap gewezen. Zo geven bijvoorbeeld twee miniaturen van Rosalba, die vermoedelijk niet zoveel later dan het onze zijn ontstaan, een goed vergelijkbaar beeld van haar werk. Het ene was eertijds in de collectie Gustav von Klemperer te

Dresden, werd door Jeannerat in 1931 gepubliceerd en twee jaar geleden in Genève geveild (afb. 6).<sup>51</sup> Het andere verscheen in 1976 op een Londense veiling en werd in 1981 door Martini gepubliceerd (afb. 7d).<sup>52</sup> In beide gevallen zijn de heren in een blauwe jas afgebeeld, die in het laatste geval roze is gevoerd. Dit zijn de kleuren, die Rosalba graag toepaste.

Verder bleek de passage, waarin Colding het karakter en de kenmerken van Rosalba's portretminiaturen kernachtig heeft beschreven<sup>53</sup>, woord voor woord van toepassing op ons portret, terwijl hetzelfde geldt voor wat Patrick J. Noon daarover in 1981 heeft opgemerkt.<sup>54</sup> Maar de nauwkeurige bestudering van een aantal miniaturen in Londen gaf de doorslag. Het miniatuur van een vrouw met een waaier in de Wallace Collection, waarvan tengevolge van een ingrijpende restauratie in het verleden, niet meer alle onderdelen voor vergelijking in aanmerking komen, toonde toch enkele treffende overeenkomsten, o.a. in de behandeling van het kantwerk aan het kostuum.<sup>55</sup> Zeer overtuigend echter waren onze bevindingen in het Victoria en Albert Museum, waar de drie miniaturen, die er werden onderzocht, op alle essentiële punten en in vele kleinigheden grote overeenkomst

Afb. 7. Rosalba Carriera, vier miniaturen op ivoor,  
geveild bij Christie, London 15 juni 1976, nrs. 77-80.  
a. Tuinierster met strohoed en vruchten, hoogte 82 mm.  
b. Jonge vrouw met vruchten in een mand aan haar  
arm, hoogte 75 mm.  
c. Vrouw met strohoed en een konijntje in haar arm,  
hoogte 86 mm.  
d. Portret van een man, hoogte 88 mm.



Afb. 8. Rosalba Carriera, Portret van Robert Walpole, 1722/23, miniatuur op ivoor, 84 × 59 mm. Victoria en Albert Museum, Londen.



vertoonden met ons miniatuur, in werkwijze en in kleurgebruik.<sup>56</sup> Het fraaiste van die drie is het portret van Robert Walpole (1700–1751) (afb. 8), de oudste zoon van Robert Walpole, eerste graaf van Orford, wiens drie zoons allen op hun beurt de Grand Tour hebben gemaakt en bij die gelegenheid ook door Rosalba in pastel werden geportretteerd.<sup>57</sup> Robert, wiens naam achter op het miniatuur is vermeld, gevolgd door het opschrift *drawn by Rosalba at Venice*, reisde in de jaren 1722/23 naar Italië, zodat het miniatuur in die tijd gedateerd kan worden. Evenals in andere onderzochte portretjes is ook in dit prachtig geconserveerde, heldere miniatuur (ivoor, 84 × 59 mm) alleen het gezicht transparant en het overige met dekverf geschilderd. Ook verder stemt het in alle essentiële kenmerken met ons miniatuur overeen, zelfs in eigenaardige details, zoals bijvoorbeeld de over de gehele grijze achtergrond verspreide spikkels en de manier, waarop het kant is weergegeven. Het door Rosalba zo dikwijls toegepaste heldere blauw vinden wij ook

hier, in de mantel, die over een lichtrood geborduurde jas is gedrapeerd. Dat het portret van Walpole ook verschillen laat zien, niet zozeer technisch als wel in de stijl van het totale concept, lijkt ons verklaarbaar door het feit dat het bijna twintig jaar later ontstond, toen Rosalba's portretkunst, ook in haar pastels, verder tot ontplooiing was gekomen.

#### De ambachtelijke traditie en Rosalba's nieuwe werkwijze

Men kan zeggen dat de ambachtelijke traditie in de miniatuurschilderkunst, zoals die omstreeks 1700 nog algemeen in praktijk werd gebracht, in de eerste plaats een Engelse aangelegenheid was. In Engeland was de traditionele werkwijze van de portretminiaturisten, die oorspronkelijk voortkwam uit de laat-middeleeuwse boekverluchting in Vlaanderen, al sinds de zestiende eeuw vast geworteld en in de loop van de zeventiende eeuw door een reeks voortreffelijke miniaturisten bevestigd in haar algemeen geldende principes. Voor een deskundige en uitvoerige beschrijving daarvan verwijzen wij naar het artikel van Jim Murrell, 'The craft of the miniaturist', dat in 1981 verscheen.<sup>58</sup> In het kort komt het er op neer dat het materiaal, waarop geschilderd werd in de regel bestond uit velijn, een fijn soort perkament, dat op karton geplakt werd en een voorbereiding onderging. Op de plaats, waar ongeveer het hoofd en eventueel de handen zouden komen, werd over het velijn een laagje dekverf aangebracht in een egale lichte tint, die zo goed mogelijk de huidskleur van de geportretteerde benaderde. Dit noemde men de 'carnation'. Nadat hoofd en lichaam van de figuur en het gezicht met de gelaatstreken schetsmatig waren aangegeven, werd het overtollige deel van de carnation weer met een vochtige penseel van het velijn afgenomen, waarna achtereenvolgens alle onderdelen van de voorstelling, zoals de kleding, het kapsel of de pruik, de achtergrond etc. globaal werden ingevuld met de kleur, die voor elk van die onderdelen was voorbestemd, terwijl ook in het gezicht de vormen en schaduwen

summier met kleur werden aangelegd. Vervolgens werd alles geleidelijk tot in de kleinste details uitgewerkt. Daarbij werd de verf, in beginsel dekverf, in korte haaltjes of puntjes, dus arcerend of stippelend, behoedzaam opgebracht. Naarmate door al die zorgvuldig neergezette verftoetsjes de grove structuur van de eerste globale penseelstreken werd verfijnd en haar onefenheden en lacunes werden weggewerkt en opgevuld, ontstond een compleet doorwerkt en nauwkeurig gedefinieerd beeld, gevormd door een gelijkmatige en ragfijne structuur van dicht aaneengesloten verfstreepjes en -stippen, waardoor de ondergrond van velijn geheel en al werd bedekt.

Men kan eigenlijk niet zeggen dat deze methode door Rosalba werd verlaten, want zij is er in feite nooit aan begonnen. Haar werkwijze was er van het begin af op gericht het blanke gladgeslepen ivoor, dat bij haar in de plaats kwam van velijn, zó te beschilderen, dat het niet slechts als drager van de schildering dienst deed, maar ook als een der componenten van het zichtbare eindresultaat. Zoals het werk van Rosalba laat zien, speelt niet alleen de kleur van het ivoor hierin een rol; dit materiaal bezit ook een luminositeit, die het wezen van de blanke menselijke huid op een wonderbaarlijke manier vertolkt. Door haar spaarzame toepassing van transparante waterverf wist Rosalba dit effect ook in de beschilde delen van het gezicht te bevorderen. Ook kon zij zo luchtiger, levendiger en meer spontaan te werk gaan dan met de behoedzaam volvoerde traditionele arceer- en stippeltechniek mogelijk zou zijn geweest. Die luminositeit ontbrak in de overige partijen van mat opdrogende gouache in kapsel en kleding en werd daar ook niet vereist. Toch behandelde Rosalba ook deze onderdelen met een kracht en een beweeglijkheid, die al evenzeer strijdig waren met de beheerste traditionele werkwijze.

Hoe Rosalba tot deze wijze van miniatuurschilderen is gekomen is door Jeannerat voor het eerst op een boeiende wijze beschreven en later door Colding in zijn boek over de miniatuurschilderkunst in

breder verband en met nieuwe voorbeelden nogmaals uiteengezet.<sup>13</sup> Uitgangspunt in deze kwestie is een passage uit het stuk, dat Mariëtte in zijn Abecedario aan Rosalba heeft gewijd.<sup>59</sup> Hij deelt daarin mee dat de schilder Nicolas Vleughels (1668–1737), die met Rosalba bevriend was (en die hij derhalve als een betrouwbare informant beschouwd moet hebben), hem vertelde dat Rosalba, voordat zij begon te schilderen, zich uitsluitend bezig hield met het tekenen van patronen voor het in Venetië vervaardigde naaldkant, het zogenaamde 'Point de Venise'. Toen dit uit de mode raakte, kwam zij in verlegenheid, want zij moest in haar levensonderhoud voorzien, waarvoor haar en ook haar ouders de geldmiddelen ontraken. In die noodtoestand liet zij zich door een zekere Jean Steve, een Franse schilder in Venetië, die snuifdozen beschilderde, overhalen om dit ook te gaan doen. Het was een artikel, dat toen juist in de mode kwam, en omdat zij al vertrouwd was met de grondbeginselen van het tekenen en schilderen, volgde zij zijn raad en dat beviel haar goed.<sup>60</sup> Mariëtte besluit deze mededeling met de opmerking: *C'est ainsi que les grandes choses sont amenées par les plus petites*. In hun publikaties hebben eerst Jeannerat en later Colding uitvoerig aandacht besteed aan wat er tegenwoordig nog over is van die beschilderde Venetiaanse snuifdozen, uit de tijd, waarin Rosalba daarmee te maken kreeg. Zij hebben er een aantal gegevens aan ontleend, waarmee zij die vroegste episode van Rosalba's loopbaan konden reconstrueren. Hun uiteenzettingen zijn buitengewoon waardevol en stellen ons in staat ons voor te stellen hoe Rosalba tot het schilderen van miniaturen is gekomen. Het zou te ver voeren hier in te gaan op de vele interessante details van hun bevindingen en wij beperken ons tot de belangrijkste punten en een samenvatting van de conclusies, die daaruit kunnen worden getrokken. Tegen het eind van de zeventiende eeuw werden er in Venetië snuifdozen gemaakt van een bepaald type, dat zeer in de smaak viel. Deze dozen, waarvan er nogal wat zijn bewaard, zijn gemaakt van ivoor en hebben meestal een

ovale vorm. Zij bestaan net als eenvoudige spanen dozen uit twee vrij dikke platen van ongeveer gelijke grootte, die rondom zijn verbonden met dunne haaks daarop staande banden van verschillende breedte. De brede band vormt de wand van de doos en omsluit de bodemplaat; de smallere band, die de andere plaat omsluit, vormt daarmee het deksel van de doos, en is dikwijls scharnierend daaraan bevestigd. De dekselplaat en de bodem zijn aan de binnenkant vlak en aan de buitenkant enigszins bol, zodat hun dikte naar de rand toe afneemt, wat het mogelijk maakt ze in een smal groefje van de omringende banden op te sluiten. Deze ivoren snuifdozen (*tabacchiere d'avorio*) zijn van buiten, op het deksel en op de bodem, vaak versierd met een beslag van gouden of zilveren spijkertjes volgens een patroon van arabesken, gestileerde bladranken, rozetten en dergelijke. Dit zogenaamde piqué-werk, waarmee in die tijd ook wel voorwerpen van schildpad en van andere materialen werden gedecoreerd, is soms nog aangevuld met inlegwerk van hoorn, turkoois of koraal. Op de vlakke binnenkant van het deksel zijn de dozen bovendien beschilderd met allerlei soorten tafereeltjes. Het zijn in het algemeen mythologische, bijbelse of genre-achtige voorstellingen, niet zelden met een erotische inslag en van zeer uiteenlopend artistiek gehalte. Soms zijn ze nogal naïef van karakter en primitief van makelij en doen dan aan een soort volkskunst denken. Over deze beschilderingen is een laag vernis aangebracht om ze enige bescherming te bieden bij het intensieve gebruik, dat er van zulke dozen werd gemaakt. Het moeten dergelijke beschilderingen van snuifdozen geweest zijn, waarmee Jean Steve zich bezig hield, toen hij Rosalba aanraadde zich ook hierop toe te leggen.

Maar Rosalba was in staat dit soort werk op een hoger artistiek niveau uit te voeren in vergelijking met de gemiddelde kwaliteit van wat er op de markt kwam. En weldra beschikte zij over een zodanige vaardigheid in het schilderen op ivoor en vielen haar tafereeltjes dermate in de smaak, dat zij besloot dit handwerk tot haar eigen

zelfstandige onderneming te maken, met als specialiteit allerhande genre-achtige, modieuze geklede of ook wel zinnebeeldige en allegorische vrouwenfiguurtjes (afb. 7a-c). In feite bleef zij ivoor beschilderen op dezelfde manier als voorheen, maar haar tafereeltjes maakten nu niet meer deel uit van snuifdozen, die door anderen werden verhandeld. Zij werden voortaan als afzonderlijke kunstwerkjes door haar aan de man gebracht en omdat zij achter glas werden ingelijst in medaillons van schildpad of metaal, was het ook niet meer nodig de voorstelling te vernissen. Daardoor kon gelukkig worden voorkomen dat de kleuren op den duur door het onvermijdelijke vergelen van de vernis hun helderheid zouden verliezen. Naast het beproefde repertoire ging Rosalba nu op soortgelijke wijze in opdracht portretjes schilderen en daarmee had zij eveneens veel succes. Omdat er voor haar geen andere mogelijkheid was om aan ivoor te komen in de gewenste ovale vorm en met een glad geslepen vlakke kant, verzekerde zij zich van dit materiaal door van de ivoorwerkers bodem- en dekselplaatjes te kopen, voordat deze in snuifdozen waren verwerkt. Zij kreeg die plaatjes dan geleverd in voorbereekte staat, dus veelal nadat er een piqué-versiering op was aangebracht. Dit verklaart ook waarom Rosalba het zo vaak over 'fondelli' (bodempjes) heeft, wanneer het gaat over haar werkstukjes; en trouwens niet alleen zij zelf, maar ook haar correspondenten. Met het woord 'fondello' wordt dan niet slechts een ivoren bodem- of dekselplaatje aangeduid, maar de betekenis strekt zich uit tot het geschilderde eindprodukt, zoals men ook wel spreekt van een paneel of doek, wanneer het voltooide schilderij wordt bedoeld. Interessant ook in verband met deze ontstaansgeschiedenis is een tweede door Jeannerat genoemde bron uit de achttiende eeuw, die aan het verhaal van Mariëtte nog een welkome bijzonderheid toevoegt. Daarin wordt door een niet met name bekende tijdgenoot van Rosalba meegedeeld dat zij aanvankelijk voor het beschilderen van ivoren snuifdozen, die met gouden en

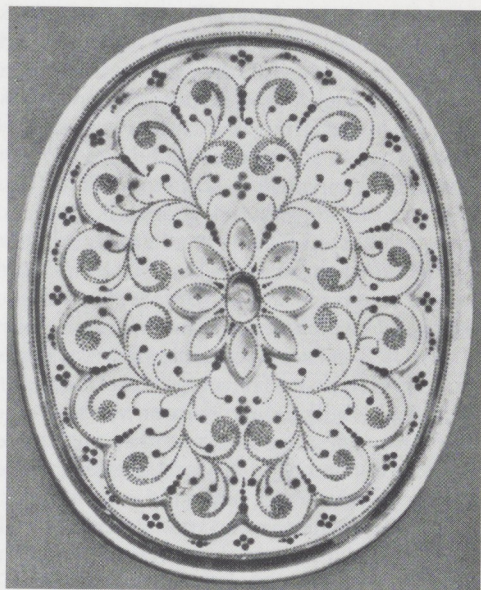
Afb. 9. Rosalba Carriera, *De tuiniester*, miniatuur op ivoor, 97 x 78 mm. Galleria degli Uffizi, Florence.



zilveren spijkertjes waren bewerkt, slecht betaald werd, maar dat haar werk omstreeks 1696 de aandacht begon te trekken.<sup>61</sup> Dit nu slaat naar alle waarschijnlijkheid op het moment, waarop Rosalba zelfstandig met haar eerste fondelli voor de dag kwam, het tijdstip dus, waarop haar loopbaan de beslissende wending nam, die zo belangrijk zou worden voor de latere ontwikkeling van de miniaturschilderkunst.

Bijzonderheden uit de eerste hand over Rosalba's werk treffen wij pas aan vier jaar na dit begin, in de eerste door Sani gepubliceerde brieven. De vroegste brief is van 2 mei 1700 en daarin is meteen al sprake van een door Rosalba geschilderd portretje, dat echter niet met het woord 'fondello' maar met het woord 'ritrattino' wordt aangeduid.<sup>62</sup> In de brief, die daarop volgt, schrijft Louis Vatin, een kunstverzamelaar in Parijs, op 30 juni 1700 aan Rosalba o.a. over een fondello, waarvan hij de ontvangst tegemoet ziet, een vrouw voorstellende, die

Afb. 10. Keerzijde van het miniatuur van afb. 9, ivoor met piqué-versiering.



een brief verzegelt.<sup>63</sup> Men krijgt hieruit, evenals uit latere brieven en uit Rosalba's 'diario', de indruk dat het woord 'fondello' in principe werd gereserveerd voor die gevallen, waarin sprake was van een tafereeltje in de geest van Rosalba's vroegere snuifdoosbeschilderingen, terwijl een portret gewoon als zodanig werd vermeld, ook wanneer het geschilderd was op een kennelijk als bodem of deksel voorbestemd plaatje ivoor.

Colding publiceerde een dergelijk 'ritrattino' (elders ook wel 'ritratto in picciolo' genoemd), dat het museum te Stockholm bezit, een mansportret, door Rosalba geschilderd op een dik ovaal stuk ivoor met een piqué-versiering op de keerzijde.<sup>64</sup> Een goed voorbeeld van wat een 'fondello' werd genoemd, bevindt zich in de Uffizi te Florence (afb. 9). Deze *Giardiniera* werd door Jeannerat als werk van Rosalba herkend en gepubliceerd.<sup>65</sup> Ook hier is de keerzijde in de piqué-techniek versierd (afb. 10).





Afb. 11. Felice Ramelli, *Madonna op de maansikkel*, miniatuur op ivoor, 166 × 123 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Louis Vatin vraagt in zijn bovengenoemde brief ook aan Rosalba of zij Felice Ramelli wil zeggen dat zijn 'bella mignatura' goed door hem is ontvangen. Uit deze woordkeuze mag misschien worden opgemaakt dat Vatin onder miniatuur iets anders moet hebben verstaan dan wat Rosalba maakte en waarvoor ook hij immers zoals wij zagen het woord 'fondello' gebruikte, wat voor een Fransman toch minder voor de hand lag. Door een kunstkenner als Vatin kan dit terminologische onderscheid haast niet anders dan bewust en met reden gemaakt zijn. Zijn brief is in ieder geval een goede aanleiding om nog even bij Ramelli stil te staan.

Felice Ramelli (1666–1741) was een reguliere kanunnik en abt van het Lateraan in Rome en tevens een kundige en gewaardeerde beoefenaar van de miniatuurschilderkunst. Hij copieerde bij voorkeur schilderijen van beroemde meesters. Als goede vriend van de familie Carriera is hij met een reeks brieven

in Rosalba's correspondentie vertegenwoordigd. Dat hij Rosalba's leermeester in het miniatuurschilderen is geweest, zoals Malamani meende<sup>18</sup>, is door Sani op goede gronden in twijfel getrokken.<sup>66</sup> Zij heeft overigens evenmin kunnen instemmen met de omgekeerde voorstelling van zaken bij Jeannerat en Colding. Deze hebben uit Ramelli's brief van 24 mei 1701<sup>67</sup>, waarin hij aan Rosalba schrijft dat hij nog niet met miniatuurschilderen is begonnen, maar dat hij dit binnenkort denkt te gaan doen, gebruik makend van haar advies, de gevolgtrekking gemaakt dat Ramelli door Rosalba in de miniatuurtechniek werd ingewijd.<sup>13</sup>

Welke rol Ramelli nu precies in Rosalba's loopbaan heeft gespeeld, is moeilijk vast te stellen. Levey heeft de zaak er niet duidelijker op gemaakt door Ramelli als beoefenaar van de portretkunst in pastel ten tonele te voeren en als voorbeeld daarin voor Rosalba.<sup>68</sup> Dit lijkt ons onwaarschijnlijk. Misschien is er een misverstand in het spel naar aanleiding van Ramelli's hier al eerder genoemde brief van 5 juli 1704, waarin hij Rosalba uit Rome schreef pastelkrijt en blauw papier te zullen sturen.<sup>23</sup>

Hoe dit alles zij, de miniaturist Ramelli is in tegenstelling tot Rosalba een typische vertegenwoordiger van de miniatuurschilderkunst in haar traditionele aan regels gebonden vorm en als zodanig herkenbaar aan de angstvallige nauwgezetheid, waarmee hij volgens haar ambachtelijke principes te werk gaat. Het Rijksmuseum bezit twee miniaturen van Ramelli, die zijn manier van werken duidelijk laten zien en misschien enig licht kunnen werpen op de kwestie van zijn artistieke relatie tot Rosalba: *Madonna op de maansikkel* (afb. 11), naar het schilderij van Carlo Maratti in de Galleria Capitolina in Rome (inv.nr. A 4364) en *Jozef en de vrouw van Potifar* (afb. 12) naar een schilderij van Carlo Cignani, waarvan het museum te Dresden een versie bezit (inv.nr. A 4363). Deze miniaturen zijn afkomstig uit stadhouderslijk bezit. Het is vermoedelijk deze madonna, die in 1712 wordt vermeld in het Hof te Leeuwarden, en het Jozef-tafereel, dat volgens het deels afgesleten opschrift aan

Afb. 12. Felice Ramelli, *Jozef en de vrouw van Potifar*, miniatuur op ivoor, 195 × 152 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.



de achterkant uit 1725 of 1726 dateert, wordt in 1750 vermeld onder de bezittingen van Willem IV, terwijl beide miniaturen in 1763 hingen 'in de roode slaepkaemer' van het stadhoudelijk hof in Den Haag.<sup>69</sup> Deze miniaturen zijn geschilderd op ivoor. Dit zou kunnen verklaren wat Ramelli in 1701 aan Rosalba schreef over het miniatuurschilderen, waarmee hij, geholpen door haar advies, zou beginnen. Ramelli was toen vijfendertig jaar en waarschijnlijk al doorkneed in het miniatuurschilderen op velijn of perkament, zoals van ouds gebruikelijk was. Door Rosalba zal hij ertoe gebracht zijn het nu ook eens op ivoor te proberen en daarbij kon hij haar technische aanwijzingen natuurlijk goed gebruiken om de foefjes van dit nieuwe procédé onder de knie te krijgen. Het kwam er op aan het ivoor tot zijn recht te

laten komen en in het daartoe vereiste werken met transparante verf kan Rosalba hem hebben geïnstrueerd. In de madonna, vooral in de lichte partijen, is het ivoor met transparante waterverf bewerkt, hetgeen ook, maar in mindere mate kan worden waargenomen in het Jozef-tafereel.

Het werken op ivoor is Ramelli blijkbaar goed bevallen en er was hem veel aan gelegen dit kostbare materiaal in handen te krijgen. Zo schreef hij op 19 december 1711 uit Rome aan Rosalba om haar te vragen of zij voor hem in Venetië ivoor kon bemachtigen, dat in Rome niet te vinden was, en liefst een hele tand, zodat hij dan zelf naar behoefte grote plakken daaruit kon laten zagen.<sup>70</sup> Welk effect zijn brief heeft gehad, weten wij niet, maar de grote en vrij dikke ovale plak ivoor, waarop de madonna is geschilderd, die in 1712 in Leeuwarden hing, doet vermoeden dat aan Ramelli's verzoek prompt is voldaan. De overgang van het traditionele velijn naar het nieuwerwetse ivoor was voor Ramelli geen probleem, maar overigens bleef hij een orthodox miniaturist, die volhardde bij de minutieuze en in zijn geval tamelijk fantasieloze stippeltechniek, waaraan hij gewend was. De charme van Rosalba's losse en beweeglijke manier van werken is hem misschien niet ontgaan en vermoedelijk meende hij het oprecht, toen hij haar tijdens zijn verblijf in Venetië in de jaren 1700-1701 schreef: *Je rescus hyer, au soir, la boite avec la glace, bordure et fondello, que je trouve toujours plus admirable, étant d'une beauté tout achevée.*<sup>71</sup> Maar hij liet zich toch niet bewegen de aloude praktijk van zijn kunstambacht te verzaken. Rosalba van haar kant heeft zich ook nooit laten bekeren tot de traditionele werkwijze, die zij door Ramelli leerde kennen, maar zij bleef trouw aan de stijl en de techniek, die zij zich zelfstandig en ongehinderd door enige kennis van hoe het in de miniatuurkunst eigenlijk hoorde, al sedert jaren had eigen gemaakt. Intussen sloot de ovale vorm van Rosalba's werkstukjes, die in feite natuurlijk was bepaald door de snuifdozen, wonderwel aan bij de ovale vorm, die een typisch kenmerk was van de traditionele Engelse en continentale portretminiaturen. En

niettegenstaande haar in wezen onorthodoxe techniek en stijl, maakten haar fijnzinnig kleurgebruik en de zorg, die zij op haar manier besteedde aan de weergave van allerlei details, dat haar figuurstukjes, die zij zelf nog lang fondelli zou blijven noemen, en haar portretjes, eenmaal achter glas ingelijst in sierlijke medaillons, er zo miniatuur-achtig uitzagen, dat zij weldra categorisch over één kam werden geschoren met het werk van traditionele miniaturisten. En het is dan ook in dit verband wel tekenend en begrijpelijk dat Rosalba door Orlandini in 1704 een 'deгна miniatrice' werd genoemd.<sup>26</sup>

In Parijs, waar men blijkens de eerder genoemde brief van Vatin in ieder geval in 1700 al met Rosalba's werk bekend was, heeft de belangstelling voor haar charmante vrouwenfiguurtjes op een iets later, maar niet nauwkeurig te bepalen moment, ertoe geleid, dat een aantal daarvan werd gereproduceerd in kleine gravures, die veelal in thematische reeksen werden uitgegeven. In de Bibliothèque Nationale te Parijs wordt een album bewaard, zonder naam of titel, dat een grote hoeveelheid ingeplakte prentjes van 'dessus de tabatières' bevat, van verschillende graveurs en naar verschillende ontwerpers, maar ten dele ook zonder naam of adres en dus anoniem.<sup>72</sup> Daarbij zijn ook verschillende prentjes, die door Claude Duflos (1665-1727) naar fondelli van Rosalba zijn gegraveerd, zoals bijvoorbeeld *Lente* en *Zomer*, uit een reeks van vier jaargetijden, die in de rand van het ovale beeld zijn voorzien van de opschriften 'La Rosalba pinx.' en 'C. Duflos sculp.' (afb. 13 en 14).<sup>73</sup> Door dergelijke prentjes kon Rosalba's kunst tot in verre streken worden bewonderd en nagevolgd. Een aardig voorbeeld daarvan is de plaque van Delfts blauw aardewerk in het Rijksmuseum, waarvan de voorstelling, zoals nu blijkt, op een door Rosalba geschilderde allegorie van de lente teruggaat (afb. 15).<sup>74</sup> Sommige prenten in het album, waaronder een aantal van Duflos naar Rosalba, zijn vergezeld van een anonieme versie met dezelfde voorstelling in spiegelbeeld (afb. 16) en er zijn ook afzonderlijke prenten zonder letters, waarvan men zich kan afvragen of zij

misschien eveneens in verband staan met een wél van naam, adres etc. voorziene versie, die om de een of andere reden in het album niet voorkomt. Hoe dit alles precies in elkaar zit, is niet duidelijk.

Twee van die anonieme eenlingen, waarvan helaas geen versie met letters voorhanden is, om ons te vertellen welke titel de voorstelling had en met welke allegorische reeks zij was verbonden, zijn voor ons niettemin interessant, omdat wij het werk van Rosalba, waarnaar zij gegraveerd zijn, kennen. In beide gevallen toont de afdruk van de gravure het spiegelbeeld van het origineel, wat er op zou kunnen wijzen dat deze gravures rechtstreeks naar Rosalba's voorbeeld zijn gemaakt. In het ene geval is de hier al eerder genoemde en afgebeelde *Giardiniera* gereproduceerd (afb. 17). De prent wijkt echter in verschillende kleinigheden enigszins af van Rosalba's fondello. Hiervan kan natuurlijk de onnauwkeurigheid van de graveur de oorzaak zijn, maar ook is het mogelijk dat in plaats van het Florentijnse exemplaar een iets afwijkende replica tot voorbeeld heeft gediend. Dat Rosalba haar figuurstukjes wel eens herhaald heeft, is in verschillende gevallen bekend. Maar herhaald of niet, deze giardiniera viel kennelijk zo in de smaak, dat zij door middel van een gravure werd vermenigvuldigd.

In het andere geval is de prent gemaakt naar een genre-tafereeltje, dat Rosalba schilderde in het deksel van een ivoeren snuifdoos (afb. 18 en 19). Hier kan men spreken van een buitengewoon interessant geval, want voorzover wij weten, gaat het om een uniek voorbeeld van een snuifdoos, die compleet met de daarin door Rosalba geschilderde voorstelling is bewaard. Men vindt tenminste nergens een dergelijk nog bestaand exemplaar vermeld. Het was dan ook een grote verrassing deze authentieke Venetiaanse snuifdoos, met een handwerkend meisje van Rosalba in het deksel, in Nederlands particulier bezit aan te treffen. De enigszins bolle buitenkant van deksel en bodem is niet van piqué-ornament voorzien, maar geheel onversierd en volkomen glad gepolijst (afb. 20). De grootte

Afb. 13. Claude Duflos, *De lente*, gravure naar Rosalba Carriera, Bibliothèque Nationale, Parijs.

Afb. 14 (rechts). Claude Duflos, *De zomer*, gravure naar Rosalba Carriera, Bibliothèque Nationale, Parijs.



A Paris chez Duflos. Le Printemps. par M. Laquais C.F.R.  
*Il me semble renâître lors qu'après la rigueur  
 D'une morte saison, je suis chargée de fleurs.*

Afb. 15 (linksonder). Plaque van Delfts aardewerk, in blauw beschilderd met een allegorie van de lente, gesigineerd G.V.M., eerste helft 18de eeuw, 10,5 x 8,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



A Paris chez Duflos. I. FALC. par M. Laquais C.F.R.  
*À l'ombre des ardeurs d'une saison brûlante  
 Le goût la douceur d'une flamme innocente.*



van de doos is, uitwendig en over de rand van het ovale deksel gemeten, ruim 107 bij ruim 87 mm. De beschilderde vlakke binnenkant van het deksel meet 103 bij 83 mm en is vrij dun vernist. Als gevolg van het intensieve gebruik, dat er van de doos is gemaakt, is de verf gedeeltelijk afgesleten, voornamelijk in de handen, in het gezicht en de hals en rechts boven in de achtergrond. Het blanke ivoor is op die plekken weer zichtbaar geworden. Behalve in de kleding, waar hier en daar kleine lacunes in de verf zijn geretoucheerd, heeft men de grotere kale plekken gelukkig onaangeroerd gelaten. Wanneer men al wat ontbreekt naarstig had ingeschilderd, zou dit tafereeltje ongetwijfeld zijn authentieke karakter en de charme van het originele hebben verloren. Wat er nu, na bijna drie eeuwen van over is, geeft van de oorspronkelijke voorstelling een weliswaar incompleet, maar onvervalst beeld. Daarbij komt nu de gravure, die ervan is gemaakt, als een zeer welkom document ons voorstellingsvermogen te hulp. Het tafereeltje is voor een groot deel met transparante verf geschilderd,

Afb. 16. Onbekende kunstenaar. De zomer, gravure naar Rosalba Carriera, spiegelbeeldige versie van de prent van afb. 14. Bibliothèque Nationale, Parijs.



Afb. 17. Onbekende kunstenaar. De tuinierster, gravure naar Rosalba Carriera, Bibliothèque Nationale, Parijs. Afb. 18 (linksonder). Onbekende kunstenaar. Meisje, werkend aan naaldkant, gravure naar Rosalba Carriera, Bibliothèque Nationale, Parijs.



waardoor het een luchtig karakter heeft. Het gezicht met de grote blauwe ogen en de rode lippen, het jasje met rode, blauwe en okergele bloemmotieven op een licht fond en een gedeeltelijk zichtbare helderblauwe voering, de groene rok en het lichtgele schort, de bij Rosalba veel voorkomende tooi van bloemen in het kapsel, dat alles vormt tegen de olijfgroen-grijze achtergrond een sierlijk samenspel van kleurige accenten. Het meisje zit op een donkerbruine sgabello. Het lichtgele, misschien oorspronkelijk witte handwerk, waarmee zij bezig is, ligt over een roze-rood kussen, dat op een soort doos is bevestigd, die zij op haar schoot laat rusten, en waarvan de zijkant is versierd met een ornament, dat met stofgoud is geschilderd. Op een dergelijke manier lijkt een beetje zilver te zijn verwerkt in het knopje aan haar oor, dat oorspronkelijk waarschijnlijk een parel heeft voorgesteld, maar nu tot bijna zwart is geoxydeerd. Het lijkt erop dat het meisje is voorgesteld, terwijl zij naaldkant aan het maken is, het 'Point de Venise', waarvoor Rosalba zelf toen nog niet zo lang

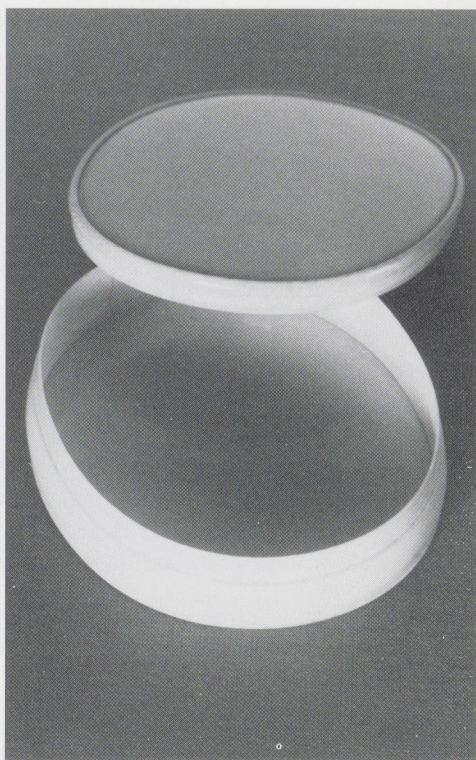
Afb. 19. Rosalba Carriera, *Meisje, werkend aan naaldkant*, ca. 1695, geschilderd in het deksel van een ivooren snuifdoos, inwendig 103 × 83 mm. Particuliere collectie, Nederland.



geleden de patronen had getekend. Opvallend is het dat de kleuren, hoewel zij door de slijtage en door het laagje oude vernis wel iets van hun oorspronkelijke kracht hebben verloren, toch een vrij heldere indruk maken en nog altijd iets uitstralen van de animo, waarmee Rosalba zulke kokette Venetiaanse meisjes moet hebben geschilderd. Al met al kunnen wij ons dankzij deze snuifdoos nu voor het eerst een duidelijke voorstelling maken van Rosalba's betrokkenheid bij dit typische modeartikel, waarover Mariëtte in zijn *Abecedario* sprak als het kleine, waaruit grote dingen voortkomen.

Zoals gezegd heeft men altijd met nadruk gewezen op de betekenis van Rosalba voor de ontwikkeling van de portretminiaturkunst in de achttiende eeuw, van een hoogste geperfectioneerde, maar door haar traditionele ambachtelijke gebondenheid ook wel verstarde naar een

Afb. 20. Ivoeren snuifdoos van afb. 19, buitenkant van het deksel, ovaal 107 × 87 mm.



vrijere en voor nieuwe picturale mogelijkheden toegankelijke kunstvorm, een ontwikkeling, waarbij de introductie van ivoor en Rosalba's originele technische aanpak, die daaruit voortvloeide, de belangrijkste bevruchtende factoren waren. Het werken op ivoor werd al gauw de algemene praktijk in heel Europa, maar de van ouds gebruikelijke werkwijze, waarbij het hele oppervlak met een gelijkmatige en aaneengesloten structuur van verftoetsjes werd overdekt, maakte toch pas geleidelijk plaats voor een lossere en meer transparante schilderwijze, die in samenspel met de luminositeit van de blanke ondergrond het portretminiatur zijn bijzondere luister en charme zou verlenen.

In Nederland zien wij die introductie van ivoor ook en, wat wel opmerkelijk is, vroeger dan elders; voldoende reden om aan dit verschijnsel tot slot ook nog aandacht te schenken.

In de literatuur over de portretminiaturkunst komt Nederland over het algemeen nog nauwelijks aan bod en wordt altijd veel aandacht besteed aan de ontwikkeling in Engeland met zijn oude, glorieuze en inderdaad zeer invloedrijke traditie op dit gebied. Daar geldt de Engelsman Bernard Lens III (1682–1740) als degeen, die als eerste Rosalba's voorbeeld heeft gevolgd. Zijn portret van dr. John Harris, geschilderd in 1707, is het vroegst bekende Engelse miniatuur op ivoor. En met het werk van Lens, dat ook in stilistisch opzicht soms aan Rosalba herinnert, begint dan ook de nieuwe ontwikkeling in Engeland.<sup>75</sup>

Nog niet eerder echter is de gang van zaken in Nederland in relatie tot Rosalba aan de orde gesteld. In hoeverre Rosalba's portretminiaturen, zoals die van Von Schwartz en van Justinus de Beijer, haar kunst in ons land buiten de familie van de bezitter ook in bredere kring bekend hebben gemaakt, is moeilijk te zeggen. Dat haar werk hier niet onbekend was, blijkt intussen uit wat Van Gool meedeelt over Gerard Melder (1693–1754). Deze in Amsterdam geboren en in Utrecht gestorven tekenaar van landschappen specialiseerde zich ook in het miniatuurschilderen, *dat in dien tyt zeer gewilt was, en van weinig Kunsteners geoeffent wierd. Dit spoorde hem aen om de behandeling van deze Kunst naer fraeie voorbeelden te onderzoeken, die hy door gedurige oeffening machtig wierd, zo wel op parkement als yvoor. Zo dra zulks onder de Liefhebbers ruchtbaer wierd, kreeg hy, zyne Begunstigers en veel te doen; daer by quam, dat Theodoor Wilkens uit Italiën quam, brengende eenige Miniaturen mede van de befaemde Kunstenaresse Rosalba; die hy alle kocht, en hem geen gering voordeel in zyn Kunst en beurs toebachten. Dus sloeg hy eenen dubbelen slag, met die oneindige maelen te copiëeren, alzo hy die zo gelykformig wist na te bootsen, dat ze daer na voor echte stukjes verkocht wierden, en van alle Kunstbeminnaers, om derzelver zuivere behandeling en schoone couleur, gewilt waeren. Toen hy dezen schildertrant fix en vaerdig had, ondernam hy eenige Schilderyen der beroemteste Nederlantsche Meesters te*

*copiëeren in miniatuur op yvoore plaeten; die hy alle in manier en couleur zo natuurlyk wist te volgen, dat een kunstkundig oog straks kon zien, naer wat Meesters Kunstwerk die geschildert waeren.*<sup>76</sup> Door hem gecopieerde meesters waren volgens Van Gool o.a. Rottenhammer, Adriaan van der Werff Gerard Dou. Theodoor Wilkens (ca. 1690–ca. 1748) heeft natuurlijk geen in opdracht gemaakte portretminiaturen van Rosalba, maar een aantal van haar voor de handel bestemde genre-achtige figuurstukjes, de populaire fondelli, uit Italië mee naar Amsterdam genomen. Uit de gegevens over zijn verblijf in Rome kan worden afgeleid dat hij pas in of na 1717 terugkeerde naar Amsterdam<sup>77</sup>, zodat althans in dit geval Rosalba's werk pas betrekkelijk laat in ons land bekend kan zijn geworden. Van Gerard Melder zijn tegenwoordig, voorzover wij weten, geen miniaturen bekend, zodat het verhaal van Van Gool verder niet gecontroleerd kan worden. Van de Amsterdamse miniatuurschilderes Henriëtta Wolters-van Pee (1692–1741) lezen wij bij Jacob Campo Weyerman *dat zy den hoogsten top van dat konstgebergte heeft bereikt, en niet alleenlyk naast de vermaarde Konstschilderes Rosalba vermag te zitten in een stoel van staat, maar zelfs heele trappen hooger is gesteegen.*<sup>78</sup> Weyermans opmerking, waarin hij op zijn gebruikelijke bloemrijke manier het werk van de ene kunstenaress hoger aanslaat dan dat van de andere, wekt de indruk dat ook hij miniaturen van Rosalba gekend heeft, maar of en in hoeverre er sprake zou kunnen zijn van een directe relatie tussen het werk van Rosalba en dat van Henriëtta van Pee en van haar man Hermanus Wolters (1682–1756), die eveneens portretminiaturen geschilderd heeft, wordt hiermee niet duidelijk gemaakt. Het Rijksmuseum bezit twee stel portretminiaturen van het echtpaar Wolters-van Pee, het ene door de man, die zichzelf in 1717 en zijn vrouw in 1719 schilderde, en het andere door de vrouw, die haar man in 1726 en zichzelf in 1732 schilderde.<sup>79</sup> Deze miniaturen zijn met waterverf geschilderd op ivoor en dus goede voorbeelden van deze nieuwe werkwijze,

maar in stilistisch opzicht is er nauwelijks enige invloed van Rosalba in deze portretjes te bespeuren. Zij doen veel meer denken aan het werk van Leblon, van wie Henriëtta Wolters-van Pee leerlinge is geweest.<sup>80</sup> Jacob Christoffel Leblon (1667–1741), die uit Frankfort aan de Main afkomstig was, heeft in Amsterdam in het begin van de achttiende eeuw portretminiaturen geschilderd, maar wijdde zich sedert 1715 geheel en al aan zijn experimenten met kleurendruk-prenten, aanvankelijk van drie en later van vier platen gedrukt, een uitvinding, die hij eerst in Den Haag, daarna in Parijs en in Londen aan de man probeerde te brengen, maar die als onderneming weinig fortuinlijk schijnt te zijn geweest. Voor ons is echter de korte tijd, die hij in Amsterdam doorbracht, van belang. Wij lezen over hem dat hij in de jaren 1696/97 in Rome vriendschap sloot met Bonaventura van Overbeek, een kunstenaar, wiens losbandige leven door Van Gool uitvoerig is beschreven. Deze verbleef herhaaldelijk in Rome om er met medewerking van vele door hem ingeschakelde jonge kunstenaars het materiaal te verzamelen, dat hij nodig had voor zijn prentuitgave over de oudheden van het antieke Rome, die pas na zijn dood zou verschijnen. Door Van Overbeek liet Leblon zich overhalen om op diens kosten hem te vergezellen op zijn terugreis naar Amsterdam, *daer hy veel jaren gewoont, en veele Grooten geportretteert heeft*.<sup>81</sup> Of hij met het schilderen van miniaturen pas in Amsterdam begonnen is, blijkt niet uit wat Van Gool over hem meedeelt. Deze bericht echter in zijn levensbeschrijving van Van Overbeek: *Op zyne terugkomst bragt hy Christoffel le Blon, een fraei Miniatuurschilder, mede*<sup>82</sup>, wat de indruk wekt dat Leblon al in Rome miniaturen schilderde. Maar helemaal duidelijk is het niet en ook het tijdstip, waarop het tweetal uit Rome in Amsterdam aankwam, is niet vermeld. Wel weten wij dat Leblon voordat Bonaventura van Overbeek op 28 oktober 1705 te Amsterdam stierf, het portret van zijn vriend in miniatuur geschilderd heeft, dat door C. Vermeulen in prent werd gebracht.<sup>83</sup> Ongeveer in dezelfde tijd moet Leblon de door Van Gool

genoemde portretminiaturen geschilderd hebben van de ouders van de letterkundige en verzamelaar Lambert ten Kate (1674–1731)<sup>84</sup>, die zelf trouwens ook op een onbekend tijdstip door hem geportretteerd is, zoals blijkt uit de gravure, die J. Houbraken naar dit portret heeft gemaakt.<sup>85</sup> In 1706 vierden Adriaan van Loon (1631–1722) en Cornelia Hunthum (1634–1721) op 21 november te Amsterdam hun gouden bruiloft. Bij die gelegenheid werd een gouden penning geslagen, waarvoor een ivoren schroefdoosje werd gemaakt met aan de binnenkant achter glas de twee ronde portretjes van het gouden bruidspaar, op ivoor geschilderd en gesigeneerd door Leblon. Deze vroegste miniaturen van Leblon, die wij tot nu toe kennen, bevinden zich in het Museum Van Loon te Amsterdam.<sup>86</sup> Ook het Rijksmuseum bezit een stel ovale miniaturen, twee onbekende vrouwenportretjes op ivoor, niet gesigeneerd en gedateerd, maar op goede gronden toegeschreven aan Leblon.<sup>87</sup> Er zijn meer voorbeelden bekend van portretminiaturen, die door Leblon op ivoor zijn geschilderd. Wij kunnen hier nu niet verder op zijn werk ingaan, maar de genoemde gegevens volstaan om te kunnen vaststellen dat J. C. Leblon in 1706 en ook al in 1705, zo niet al eerder, in Amsterdam portretminiaturen van uitmuntende kwaliteit heeft geschilderd, waarvoor hij, vermoedelijk ook in die gevallen, die wij niet uit eigen aanschouwing kennen, ivoor als ondergrond heeft toegepast. Dat Leblon in Italië miniaturen van Rosalba gezien heeft, is natuurlijk best mogelijk, maar haar typische werkwijze heeft hij niet nagevolgd. Zijn techniek en zijn stijl sluiten veel meer aan bij de oude ambachtelijke traditie, die hier al uitvoerig ter sprake is gekomen.

Er is nog een ander voorwerp van wellicht Nederlandse oorsprong, dat in dit verband vermeld moet worden omdat het doet vermoeden, dat al vóór 1700 het schilderen met een soort waterverf op ivoor hier in praktijk werd gebracht. Het is een rond ivoren doosje, toebehorend aan het Rijksmuseum<sup>88</sup> (afb. 21), waarvan het deksel zowel van buiten als van binnen is beschilderd met afbeeldingen en opschriften,



Afb. 21. Onbekende kunstenaar ca. 1696–1700, *Neptunus optredend tegen de stormwinden*. Beschilderd deksel van een ivoren doosje, diameter 83 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.



die overeenkomen met de voorstellingen en teksten op een penning, die de Amsterdamse stadsregering liet slaan en die door haar in november 1696 als bewijs van haar erkentelijkheid werd uitgereikt aan de gewapende burgers en aan de vrijwilligers te paard, die haar hadden bijgestaan in de beteugeling van het aansprekersoproer in februari van dat jaar.

De voorzijde van de penning, evenals de buitenkant van het ivoren deksel, verbeeldt *in eene beroerde zee ... den Zeegod Neptuyn, welke, vergramd over het ontstaane onweer, de losgelaatene stormwinden bestraft* en op de keerzijde, evenals op de binnenkant van het deksel, *ziet men 't zonnelicht opdaagen, de zee weer bedaard, en gevolgljik twee ijsvogels hun nest bouwen*.<sup>89</sup> De herkomst van het doosje, dat zonder de penning werd aangetroffen, is niet bekend, maar alles schijnt er op te wijzen dat het oorspronkelijk heeft gediend om er de penning in op te bergen. Het jaartal

1696, dat op de keerzijde van de penning voorkomt, vindt men in het deksel terug, maar dit mag niet als een datering van het doosje worden opgevat. Het is zeer wel mogelijk dat het doosje iets later naar het voorbeeld van de penning is beschilderd, maar dit zal vermoedelijk nog wel voor 1700 hebben plaatsgevonden.

Wie het doosje beschilderd heeft, weten wij niet en de Amsterdamse oorsprong staat dan ook volstrekt niet vast. Maar omdat de bijbehorende penning geslagen en uitgereikt is naar aanleiding van een Amsterdamse gebeurtenis, terwijl ook het Amsterdamse stadswapen niet alleen op de penning, maar ook, heraldisch iets minder nauwkeurig, in de voorstelling op het deksel is verwerkt, is het mogelijk, dat het doosje, zo niet in Amsterdam, dan toch in Holland is beschilderd.

Dat het schilderen op ivoor tot omstreeks 1700 uitsluitend een Venetiaanse aangelegenheid was, lijkt ons in het licht van dit alles een opvatting, die misschien voor enige nuancering vatbaar is. Maar er zijn geen aanwijzingen dat ook portretminiaturen in ons land al vóór 1700 op ivoor werden geschilderd. In ieder geval lijdt het geen twijfel dat Rosalba met haar 'fondelli' en haar 'ritrattini', die tot ver buiten Venetië met zoveel enthousiasme werden begroet, grote en blijvende betekenis heeft gehad voor de ontwikkeling van het portretminiatuur in de achttiende eeuw.

Murrell heeft gewezen op het merkwaardige en moeilijk te verklaren feit, dat Rosalba's manier van schilderen, waarmee zij de typische picturale mogelijkheden, geboden door het ivoor, zo doeltreffend heeft uitgebuit, aanvankelijk bij anderen nog niet tot een soortgelijke werkwijze heeft geleid.<sup>90</sup> De beproefde, van generatie op generatie overgeleverde praktijk in dit vak liet zich kennelijk niet zo gemakkelijk en snel veranderen. Er was, zoals Murrell uitlegt, ook een tijd van experimenteren en oefenen voor nodig om de eigenaardige technische problemen bij het schilderen op ivoor te overwinnen. Pas in de loop van de achttiende eeuw zien wij de verandering doorzetten. In Nederland is Daniël Bruyninx

(1724–1787) er het eerst in geslaagd met zijn levendige en transparante manier van werken op ivoor, een doorbraak te bewerkstelligen. Zijn miniaturen uit het derde kwart van de achttiende eeuw behoren tot het beste en uit een technisch oogpunt het interessantste wat er in ons land op dit gebied tot stand is gebracht. Sinds de schenking van mevrouw Staring zijn daarvan enkele goede voorbeelden in het Rijksmuseum te zien.<sup>7</sup> Het is zeer verheugend en van wezenlijk belang voor onze miniaturenverzameling dat ook Rosalba Carriera daarin met een zo voortreffelijk en karakteristiek voorbeeld van haar kunst is vertegenwoordigd.

#### Noten

<sup>1</sup> Jkvr. Anna Cécile Aurélie Jeanne Clifford (1884–1959) was de kleindochter van Mr. Hendrik Maurits Cornelis baron Clifford en van Anna Frederika gravin van Limburg Stirum, uit wier familie de drie portretminiaturen in het legaat afkomstig waren.

<sup>2</sup> Verslagen der Rijksverzamelingen van geschiedenis en kunst 82 (1960), Den Haag 1962, pp. 17, 20–26, 32, 36 en 54. Zie ook *Bulletin van het Rijksmuseum* 9 (1961), p. 36.

<sup>3</sup> Verslagen (zie noot 2), p. 13.

<sup>4</sup> Van het portretminiatuur inv.nr. A 4031 is intussen door een aantal publikaties zowel de maker, Pierre Joseph Gauthier, als de identiteit van de voorgestelde, Frederik Willem graaf van Limburg Stirum (1774–1858), overgrootvader van de laatste bezitster, komen vast te staan. Zie de artikelen van C. J. de Bruijn Kops in *Bulletin van het Rijksmuseum* 14 (1966), pp. 38–41 en 120–121, en van R. J. A. te Rijdt in *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), pp. 26–27.

<sup>5</sup> *Nederlands Adelsboek* 44 (1951), p. 197; J. Westra van Holthe, *De Ridderschap van Drenthe*, Assen 1950, p. 158.

<sup>6</sup> In 1964 werd het miniatuur aan het Provinciaal Museum van Drenthe te Assen in bruikleen gegeven. Het bruikleen werd beëindigd in 1986.

<sup>7</sup> Schenking van Mevrouw J. H. M. Staring-de Mol van Otterloo te Vorden, toegelicht, beschreven en afgebeeld door C. J. de Bruijn Kops in *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982), pp. 192–205.

<sup>8</sup> Buiten de vaste opstelling in de Afdeling

Schilderijen is een aantal van onze portretminiaturen permanent tentoongesteld in de Afdeling Nederlandse Geschiedenis. Een ander zeer belangrijk deel van onze verzameling, bestaande uit vijfenveertig miniaturen, waaronder een aantal topstukken van beroemde 16de- en 17de-eeuwse Engelse miniatuurschilders (Nicholas Hilliard, Isaac en Peter Oliver, John Hoskins, Samuel en Alexander Cooper), is al sedert 1951 in bruikleen afgestaan aan het Koninklijk Kabinet van schilderijen, het Mauritshuis, in Den Haag.

<sup>9</sup> *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, a completely illustrated catalogue*, Amsterdam/Maarssen 1976, p. 774.

<sup>10</sup> Graag dank ik mijn Londense collega's, John Murdoch in het Victoria & Albert Museum en John Ingamells van de Wallace Collection voor hun vriendelijke bereidheid mij het verlangde vergelijkingsmateriaal in handen te geven. Ook de fotodocumentatie in de Witt Library werd dankbaar geraadpleegd bij deze eerste oriëntatie op dit speciale, bij ons betrekkelijk onbekende terrein.

<sup>11</sup> Met de term waterverf is hier in overeenstemming met het gewone spraakgebruik bedoeld een in water oplosbare verf, in een zodanige verdunning verwerkt, dat daarmee een min of meer transparant effect wordt bereikt, waarbij dus de er doorheen schijnende ondergrond medebepalend is voor de kleur. Gouache is een verf, die eveneens in water oplosbaar is, maar die zich van de gewone waterverf onderscheidt, doordat aan de kleurstof (het pigment) wit is toegevoegd. Daarmee wordt deze verf, die in droge toestand een mat aanzien heeft, in plaats van transparant ondoorschijnend of dekkend, zodat de ondergrond bij de beschildering onzichtbaar wordt. Men spreekt dan ook wel van dekverf. Overigens bestaat de verf in beide gevallen uit pigment (de zo fijn mogelijk tot droge poeder gewreven kleurstof) en het daarmee vermengde zogenaamde bindmiddel, een lijmachtige substantie, gewoonlijk arabische gom.

<sup>12</sup> V. Malamani, *Rosalba Carriera*, Bergamo 1910. Hierin werden ook Rosalba's dagboeknotities gepubliceerd.

<sup>13</sup> C. Jeannerat, 'Le.origini del ritratto a miniatura su avorio', *Dedalo* XI (1930/31), pp. 767–781; C. Jeannerat, 'Les origines du portrait 'à miniature' sur ivoire, J.-B. Massé et Rosalba Carriera', *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 57 (1931), pp. 80–88; T. H. Colding, *Aspects of Miniature Painting, its*

*origins and development*, Copenhagen 1953, speciaal hoofdstuk VIII, 'Ivory and its effects'.

<sup>14</sup> E. Martini, *Pittura Veneta dal Ricci ai Guardi*, Venezia 1977, pp. 26–30.

<sup>15</sup> Bernardina Sani, *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Firenze 1985 (deel LXXI in de serie 'Studi' van de Accademia Toscana di scienze e lettere, 'La Colombaria').

<sup>16</sup> Het woord 'pastelschilderkunst' kan misverstand wekken. Onder 'schilderen' verstaat men immers het verwerken van natte verf met penselen, terwijl met pastelkrijt-stiften droog wordt gewerkt op papier of perkament, een handeling, die dus eigenlijk meer aan tekenen met krijt doet denken. Toch spreekt men van schilderen met pastel, omdat het resultaat, wanneer het bewerkte vlak geheel met een dichte laag van verschillende kleuren is bedekt, meer aan een schilderij dan aan een tekening doet denken.

Zo zien wij bijvoorbeeld ook dat in portretprenten, waarvan bekend is dat zij naar een pastel zijn geëst of gegraveerd, de maker van het origineel meestal wordt aangeduid door achter zijn naam, voluit of in afkorting, het woord 'pinxit' te laten volgen.

<sup>17</sup> A. M. Zanetti (junior), *Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia 1771, pp. 477–450. Ook in een brief met enkele biografische bijzonderheden over Rosalba, die Pier Caterino Zeno in Venetië op 3 dec. 1729 schreef aan een zekere Marmi in Florence, worden Diamantini en Balestra als leermeesters van Rosalba genoemd; zie Sani, *op.cit.* (noot 15), p. 803.

<sup>18</sup> Malamani, *op.cit.* (noot 12), p. 15.

<sup>19</sup> F. Haskell, *Patrons and painters*, London 1963, p. 341; Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 9, 10 en 66.

<sup>20</sup> Zeno maakt in zijn brief van 1729 (zie noot 17) geen melding van Lazzari, maar van een niet met name genoemde Duitser als Rosalba's eerste leermeester. Sani, *op.cit.* (noot 15), p. 10, veronderstelt dat Zanetti senior Rosalba in kennis gebracht heeft met wat er in Venetiaanse tekeningenverzamelingen voorhanden was aan voor haar leerzame voorbeelden van pastel, toegepast door oude meesters, zoals Barocci.

<sup>21</sup> Jeannerat, *op.cit.* (noot 13); Colding, *op.cit.* (noot 13); Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 7, 8, 46 en 47.

<sup>22</sup> Haskell, *op.cit.* (noot 19), p. 276; Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 13 en 79. Zie ook noot 24.

<sup>23</sup> Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 75, 76.

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 78, 82, 86 en 87. In een van deze brieven schrijft Cole ook dat zijn portret, door Rosalba in miniatuur gemaakt, door velen zeer is bewonderd, en in een andere brief, dat een tweetal Engelse heren een voorraad pastelkrijt voor haar mee naar Venetië zal nemen en dat één van hen zich ook door haar wil laten portretteren.

<sup>25</sup> Malamani, *op.cit.* (noot 12), p. 17, en Haskell, *op.cit.* (noot 19), p. 276, verwijzen naar een brief van 26 juni 1703, van een zekere Nicoli uit Bologna (zie Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 67, 68), om aan te tonen dat Rosalba toen al succes had met een pastel. Maar het werkstuk is er niet als zodanig aangeduid, terwijl er in de lofuiting over 'il vestro penello' (penseel) wordt gesproken, zodat er eerder van een miniatuur sprake lijkt te zijn.

<sup>26</sup> Pellegrino Antonio Orlandini, *ABCedario pittorico etc.*, Bologna 1704, p. 337.

<sup>27</sup> Zie respectievelijk Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura Venetiana*, Firenze 1952, afb. 142 en Colding, *op.cit.* (noot 13), afb. 137.

<sup>28</sup> Zie bijvoorbeeld de pastelportretten, afgebeeld in Gabriella Gatto, 'Per la cronologia di Rosalba Carriera', *Arte Veneta* 25 (1971), pp. 182–193 en in Andrew W. Moore, *Norfolk & The Grand Tour, Eighteenth-century travellers abroad and their souvenirs*, Norwich (Norfolk Museums Service) 1985, pp. 23, 48, 54, 56 en 132. Zanetti, *op.cit.* (noot 17) verzucht dat Rosalba's blindheid een ontijdig eind maakte aan een ontwikkeling, waarbij de gloed en de levendigheid van haar pastels in plaats van met de jaren af te nemen, juist toenamen en dat het laatste werk het voorgaande overtrof en in kracht niet onderdeed voor olieverfschilderijen.

<sup>29</sup> Zie voor Rosalba's invloed op Francis Cotes, diens pastelportret, in kleur afgebeeld in *Tableau*, 8 (1985/86), nr. 1, p. 68, waar overigens in het commentaar ten onrechte op de invloed van Liotard wordt gewezen. De Zwitser Jean-Etienne Liotard (1702–1789), die ook in Nederland heeft gewerkt, heeft ongetwijfeld kunnen profiteren van de door Rosalba aangewakkerde vraag naar pastelportretten, maar hij werkte in een andere, zeer eigen stijl, die veel meer het stempel draagt van zijn ambachtelijke scholing als emailleur.

<sup>30</sup> Zie voor Rosalba's invloed op het werk van William Hoare bijvoorbeeld diens pastelportret in Sotheby's veiling, Londen 10 juli 1986, nr. 61

met afb. in kleur, en de twee pastelporretten, afgebeeld in *National Art Collections Fund, Review* 1988, p. 123. Rosalba's schenking aan deze Engelsman is vermeld in het kunstenaarslexicon van Thieme-Becker, in voce William Hoare.

<sup>31</sup> Cat.tent. *Vénise au dix-huitième siècle*, Parijs (Orangerie), 1971, nr. 37 met afb.

<sup>32</sup> J. Cailleux, 'Un portrait de Watteau par Rosalba Carriera', *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, pp. 174-177, 364 en 365. Zie ook cat. tent. *Watteau 1684-1721*, Washington-Parijs-Berlijn, 1984/85, p. 28, afb.

<sup>33</sup> Cat.tent, *op.cit.* (noot 32) nr. 128 met afb. Zie voor de contacten tussen Rosalba en Watteau dezelfde catalogus (Franse editie), pp. 27, 28, 36, 209 en 210.

<sup>34</sup> Portretten van Engelse reizigers zijn gepubliceerd o.a. door Gatto, *op.cit.* (noot 28) en Moore, *op.cit.* (noot 28).

<sup>35</sup> Het schijnt dat een bezoek aan Engeland op een ogenblik wel is overwogen, in of vóór 1729, maar dat haar angst voor de reis over zee Rosalba ervan heeft weerhouden. Hiervan maakte Zeno gewag in zijn brief met gegevens over Rosalba (noot 17).

<sup>36</sup> Intussen is dit lijstje, dat uit historisch en uit esthetisch oogpunt niet geheel bevredigend was, vervangen door een nieuw gemaakt ovaal medaillon, dat beter past bij de wijze van inlijsting in Rosalba's tijd.

<sup>37</sup> In de schilderijencatalogus van het Rijksmuseum, *op.cit.* (noot 9), is het vervaagde opschrift achter op het portret als Duitstalig weergegeven. Het is echter ook mogelijk dat de laatste drie woorden niet als *Herr von Ansen* maar als *Heer van Ansen* gelezen moeten worden.

<sup>38</sup> De zoon van de geportretteerde, Zeino Coenraad van Schwartz (1716-1799), erfde met de havezate Ansen ook andere zaken, die uit de familie van zijn moeder, Helena Agnes de Vos van Steenwijk, afkomstig waren, waaronder het oude familie-archief De Vos van Steenwijk. Hiervan nu is bekend dat het later terecht is gekomen in de familie Van Limburg Stirum. Deze gang van zaken wordt verklaard door het feit dat de tweede vrouw van Zeino Coenraad, Theodora Aurelia van Coehoorn, toen zij in 1756 met hem trouwde, een zoontje uit haar eerste huwelijk met Frederik Willem graaf van Limburg Stirum meebracht. Zeino Coenraad von Schwartz had dus behalve zijn eigen zoon, die in 1835 ongehuwd is gestorven, ook nog een

stiefzoon Van Limburg Stirum. Deze was de betovergrootvader van Jonkvrouw Clifford, de laatste bezitster van ons portretje.

Het uitsterven van de familie Von Schwartz in 1835 zal hoogstwaarschijnlijk het moment geweest zijn, waarop het oude familie-archief De Vos van Steenwijk overging in het bezit van de familie Van Limburg Stirum, waar het zich later inderdaad bevond. Het ligt voor de hand dat ons portretminiatur dezelfde weg is gegaan en via de familie Van Limburg Stirum de laatste bezitster heeft bereikt. Zie ook noot 1 en noot 39.

<sup>39</sup> De gegevens over de familie Von Schwartz, die in de tekst en in noot 38 zijn verwerkt, zijn ontleend aan de publikaties, genoemd in noot 5 en voorts aan mr. A. N. baron de Vos van Steenwijk, *Het geslacht De Vos van Steenwijk in het licht van de geschiedenis van de Drentse adel*, Assen/Amsterdam 1976, pp. 69, 294 en 295.

<sup>40</sup> Cat.tent. *Herinneringen aan Italië: kunst en toerisme in de 18de eeuw*, 's-Hertogenbosch-Heino-Haarlem, 1984, onder redactie van Ronald de Leeuw.

<sup>41</sup> Citaat uit *Dag-register van een korte Reijs door eenige gedeelten van Vrankrijk, Italië, Switserland ende Duytschland, door mij Mr. Jan Alensoon gedaan in de jaaren 1723 en 1724*, manuscript in de Universiteits Bibliotheek van Amsterdam, xv-E-25; ontleend aan het artikel 'Nederlanders op Grand Tour' van Ronald de Leeuw, in tentoonstellingscatalogus (noot 40), p. 26. Over poseren voor zijn portret vinden wij niets vermeld. Misschien vond Alensoon dat ook niet nodig, omdat Frans van Mieris vijf jaar eerder zijn portretje had geschilderd, dat de Lakenhal in Leiden nu bezit.

<sup>42</sup> Cat.tent., *op.cit.* (noot 40), p. 114; mr. O. Schutte, *Het Archief van de familie Teding van Berkhout*, 1974, nr. 267.

<sup>43</sup> Theodoor Hartsoeker (ook wel Hartzoeker) was een zoon van de internationaal vermaarde natuurkundige Prof. Nicolaas Hartsoeker (1656-1725), die in 1704 in dienst trad van de keurvorst van de Palts, Johann Wilhelm, en zich toen met zijn gezin in Heidelberg vestigde. Theodoor ging in 1711 met een aanbeveling van de keurvorst naar Rome en was in Venetië leerling van Balestra. Terug in Utrecht werd hij in 1721 vermeld in het gildeboek van St.-Lucas en in 1740 was hij deken van het gilde.

<sup>44</sup> Hij werd later in het voetspoor van zijn vader en grootvader burgemeester van Nijmegen, zoals naderhand zijn zoon dit ook weer zou zijn. A. A. Vorsterman van Oyen, *Stam- en*

wapenboek van aanzienlijke Nederlandsche familien, Groningen 1885-1890, I, p. 51.

<sup>45</sup> J. van Gool, *De nieuwe schouburg dere Nederlandtsche kunstschilders en schilderessen*, Den Haag 1750-51, II, pp. 239-241; J. Immerzeel Jr., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam 1842-43, II, p. 19. Uit de briefwisseling van Rosalba blijkt dat zij al in april 1709 contact had met *Il Sig.r Hartsoeker*. Het is niet duidelijk of dit slaat op Nicolaas Hartsoeker (zie noot 43) of op zijn zoon Theodoor, die toen dertien jaar oud was. In mei 1711 wordt voor het eerst in een brief gesproken over Theodoor en in oktober 1713 blijkt deze weer in Düsseldorf terug te zijn, van waar hij in 1714 drie maal een brief aan Rosalba schrijft. Zie voor de relatie Rosalba-Hartsoeker in deze periode: Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 131, 185, 243, 250, 252, 254, 258, 263, 266, 267 en 268. Op 30 mei 1717 schrijft Nicolaas Hartsoeker uit Düsseldorf aan Rosalba Carriera om haar te bedanken voor haar zelfportret, dat zijn zoon voor hem heeft meegebracht, waaruit men zou kunnen opmaken, dat deze toen voor de tweede maal in Venetië is geweest. Zie Sani, *op.cit.* (noot 15), p. 318.

<sup>46</sup> Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 450-451.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 788.

<sup>48</sup> *Idem*, pp. 453-454.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 505-507.

Toen op 1 mei 1742 in Den Haag de nagelaten verzameling schilderijen van Theodoor Hartsoeker samen met die van Michiel van Hoeken werd geveild, waren daaronder vijf pastels van Rosalba, *De vier Saisoenen, zynde Borstbeelden in Crayon door de vermaarde konstige La Rosalba, als meede haar eige Pourtrait, ieder h. 1 v. 5 en een half d., br. 1 v. 1 d., gemarkeert A. B. C. D. E., begint met de Lente en haar eigen Pourtrait is de vyfde*. Zie G. Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen etc.*, Den Haag 1752, II, p. 60, nr. 90.

<sup>50</sup> Sani, *op.cit.* (noot 15), p. 605.

<sup>51</sup> Jeannerat in *Dedalo* (noot 13), p. 778, afb. 10; veiling Sotheby, Genève, 15 mei 1986, nr. 144.

<sup>52</sup> Veiling Christie, Londen, 15 juni 1976, nr. 80, als portret van Jean-Baptiste Estivel, grand maître des eaux et forets du Royaume de France; E. Martini, *La pittura del settecento veneto*, Venezia 1981, p. 500, noot 151, fig. 111, als part. bezit, Londen.

<sup>53</sup> Colding, *op.cit.* (noot 13), pp. 133-134.

<sup>54</sup> J. Murdoch, J. Murrell, e.a., *The English Miniature*, New Haven-Londen 1981, p. 171.

<sup>55</sup> Graham Reynolds, *Catalogue of miniatures*, Wallace Collection, Londen 1980, p. 69 met afb. Dit miniatuur is helaas zeer ingrijpend behandeld bij een restauratie in het verleden, waarbij in ieder geval het gezicht verregaand is bijgeschilderd, zoals ook al door Colding, *op.cit.* (noot 13), p. 780, werd geconstateerd. Het miniatuur is echter oorspronkelijk zeker van Rosalba, zoals uit de ongerepte delen kan worden opgemaakt. Zie ook noot 10.

<sup>56</sup> De drie miniaturen van Rosalba Carriera in het Victoria en Albert Museum zijn: portret van Robert Walpole, ivoor 84 x 59 mm, inv.nr. P160-1910; portret van een man, gehouden voor Mr. W. Osbaldeston, ivoor 76 x 57 mm, inv.nr. 909-1864, gepubliceerd door Jeannerat in *Dedalo* (noot 13), p. 778, afb. 8; en portret van Mrs. Summers, ivoor 76 x 61 mm, inv.nr. Evans 74. Zie ook noot 10.

<sup>57</sup> Moore, *op.cit.* (noot 28), cat.nrs. 8, 9 en 77, afb. op pp. 23 en 48.

<sup>58</sup> Murdoch, Murrell e.a., *op.cit.* (noot 54), pp. 1-24.

<sup>59</sup> Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris 1851-1853, I, p. 329.

<sup>60</sup> Jeannerat in *Dedalo* (noot 13), p. 772, noemt enkele bronnen, waaruit is op te maken dat Jean Steve in 1687 in Venetië wordt vermeld en in 1728 is gestorven. Het gaat vermoedelijk veel te ver om hem meteen ook maar als Rosalba's leermeester in het miniatuurschilderen te beschouwen, zoals werd gedaan in de tentoonstellingscatalogus (noot 31), p. 53.

<sup>61</sup> Jeannerat in *Bulletin* (noot 13), p. 85.

<sup>62</sup> Sani, *op.cit.* (noot 15), p. 42.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>64</sup> Colding, *op.cit.* (noot 13), afb. 138.

<sup>65</sup> Jeannerat in *Dedalo* (noot 13), p. 778, afb. in kleur op p. 769.

<sup>66</sup> Sani, *op.cit.* (noot 15), pp. 7, 8, 46 en 47.

<sup>67</sup> *Idem*, pp. 52 en 53.

<sup>68</sup> Michael Levey, *Painting in XVIII century Venice*, Londen 1959, p. 140. Ook wordt Ramelli als pastellist en als voorbeeld daarin voor Rosalba genoemd in Marina Maiskaja, *I grandi disegni Italiani del Museo Puskin di Mosca*, Milano 1986, bij nr. 56.

- <sup>69</sup> S. W. A. Drossaers en Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmede gelijk te stellen stukken 1567-1795*, Den Haag 1974-1976, II, p. 269 nr. 274 en p. 470 nr. 356, III, p. 20 nrs. 37 en 38.
- <sup>70</sup> Sani, *op.cit.* (noot 15), p. 194.
- <sup>71</sup> *Idem*, p. 45.
- <sup>72</sup> Bibl. Nationale, Parijs. Département des estampes, Li 7. De desbetreffende gegevens en foto's dank ik aan de vriendelijke hulp van drs. J. C. H. Buijs in het Institut Néerlandais te Parijs.
- <sup>73</sup> M. Roux en E. Pognon, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1955, p. 54, nrs. 310 en 309.
- <sup>74</sup> Inv.nr. R. B. K. 1956-6.
- <sup>75</sup> The Reverend, Dr. John Harris (1667-1719), gouache en waterverf op ivoor, 81 x 64 mm, in 1707 geschilderd door Bernard Lens III, coll. Yale Center for British Art, New Haven. Zie Patrick J. Noon, *English Portrait Drawings & Miniatures* (exhibition dec. 1979-febr. 1980), New Haven 1979, pp. 22-23 met afb. en dezelfde auteur in 1981 (noot 54), p. 171 met afb.
- <sup>76</sup> Van Gool, *op.cit.* (noot 45), II, pp. 207-208.
- <sup>77</sup> A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduten-schilders te Rome, 1675-1725*, Assen 1973, p. 78.
- <sup>78</sup> Jacob Campo Weyerman, *De levensbeschrijvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, Den Haag en Dordrecht 1729-1769, IV, p. 404.
- <sup>79</sup> Schilderijen-catalogus, *op.cit.* (noot 9), p. 767, inv.nrs. A 2407, A 2408, A 2409 en A 2410.
- <sup>80</sup> Van Gool, *op.cit.* (noot 45), II, p. 180.
- <sup>81</sup> *Idem*, I, p. 343.
- <sup>82</sup> *Idem*, I, p. 162.
- <sup>83</sup> H. van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars*, Amsterdam 1963, p. 242 nr. 1597.1. Volgens Van Hall schilderde Leblon dit portret in 1704.
- <sup>84</sup> Van Gool, *op.cit.* (noot 45), I, p. 343. De vader was Herman ten Kate (1644-1706); de moeder, Sara Blaupot, was toen al tien jaar dood en moet dus postuum naar een reeds bestaand portret gekopieerd zijn. Van Gool zegt erover: *deze Miniaturen waeren van grootte als een bequaeme Snuifdoos, en zo schoon en sterk van couleur, als Portretten met olieverf geschildert.*
- <sup>85</sup> J. G. van Gelder, 'Lambert ten Kate als kunstverzamelaar', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 21 (1970), p. 140 (afb.).
- <sup>86</sup> A. Staring, 'Het portretminiatuur in Nederland', *Oude Kunst* 4 (1918/1919), p. 205, afb. 2 en 3; M. N. van Loon en I. H. van Eeghen, *Het huis met de paarse ruiten en de familie Van Loon in Amsterdam*, Alphen aan den Rijn 1984, p. 39, met het ivooren doosje afgebeeld op p. 40.
- <sup>87</sup> Schilderijen-catalogus, *op.cit.* (noot 9), p. 759, inv.nrs. A 3873 en A 3874.
- <sup>88</sup> *Idem*, p. 786, inv.nr. NG 1974 R 30, als Amsterdamse school 1696; thans bij de Afdeling Nederl. Gesch. genummerd: NG 742a.
- <sup>89</sup> G. van Loon, *Beschrijving der Nederlandsche historiepenningen*, Den Haag 1723-1731, IV, pp. 161-162.
- <sup>90</sup> Murdoch, Murrell e.a., *op.cit.* (noot 54), pp. 16-17.