

Gezicht op 'het Casteel van Rome'

door J. OFFERHAUS

Na de plundering van Rome in 1527 leek de stad voorgoed vervallen tot een ruïnenrijk. Slechts enkele kerken en palazzi uit de Renaissance herinnerden aan de bloei van kunsten en wetenschappen in de jaren daarvoor. Het 'Tempietto' van S. Pietro in Montorio en de villa Farnesina waren voltooid, andere projecten waren nog in uitvoering. De nieuwe St. Pieter wachtte op zijn definitieve vorm en een groot deel van zijn decoratie¹. Rome was weer het 'Roma antiqua' geworden, de grote stad der oudheid, de herinnering aan een groot verleden. Uiterlijk althans. Want voor de kerk betekende 1527 een uitdaging aan haar gezag, dat zij opnieuw trachtte te bevestigen door andere wegen te openen en hervormingen in te voeren.

Dat na het Concilie van Trente, sedert 1563, Rome weer een artistiek centrum werd en een nieuw 'gezicht' kreeg, was niet alleen te danken aan de leerstellingen, die de kunsten een ruime plaats toekenden binnen de kerk. Vooral de persoonlijke bemoeienissen van mannen als Paus Sixtus V Peretti (1585-1590), Urbanus VIII Barberini (1623-1644) en Alexander VII Chigi (1655-1667), maakten Rome tot een nieuwe stad, die in de 17e eeuw bewonderaars zou trekken uit alle delen van Europa. Hoe klein zullen zij zich hebben gevoeld wanneer zij, nabij het einddoel van hun reis – de Sint Pieter – de gigantische façade van Maderno voor zich zagen oprijzen. Het heidense Rome werd voorgoed veranderd in een Christelijk Rome. Men trok de nieuwe gebouwen op uit het marmer van de oude monumenten. Het werd een feestelijk Rome, dat door zijn nieuwe palazzi, brede straten en vooral ook door pleinen met obelisk en waterwerken een voorbeeld werd van nieuwe stadsaanleg². De schilder die het beeld van dit nieuwe Rome voor ons heeft vastgehouden, is Gaspar van Wittel (1653-1736). 'Gaspar Vanvitelli d'Utrecht, surnommé des Bisicles³, fut on peut le dire, le peintre de Rome moderne. Ses tableaux répandus dans toute l'Europe, contiennent tous ses monuments les plus magnifiques, auxquels, suivant le sujet, il ajouta les paysages'⁴. Van Wittel was één van de vele Hollandse kunstenaars, die naar Rome trokken en daar een groot deel van hun leven werkten. Een nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum geeft een goed voorbeeld van zijn werk⁵ (afb. 1). Het is een gezicht op het 'Castel S. Angelo', met links daarvan de St. Pieter en op de voorgrond de grasvlakte van de 'Prati'. In de bocht van de Tiber aan de andere zijde van de brug, die versierd is met de beelden van Bernini, ligt het 'Ospedale S. Spirito', te herkennen aan de zeshoekige middenkapel. De omringende huizen tekenen zich met hun kubieke vormen af tegen de heuvels op de achtergrond. Het schilderij ademt een heldere, koele sfeer. De tegenhanger, nu in Wenen, licht ons al even zakelijk in over het gezicht op het Tibereiland (afb. 2). Hier heeft de schilder

¹) Pas onder Paus Paulus V (1605-1621) wordt het centrale plan definitief verlaten en in 1607 begint Maderno aan het schip en de voorgevel. ²) R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, 1958, p. 6. ³) 'dagli occhiali', de brillenaar. ⁴) Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, 1824, T. II, p. 333. ⁵) 'Gezicht op het kasteel van Rome', 50 × 100 cm, tegenhanger van 'Gezicht op het Tibereiland', 50 × 100 cm, gedateerd 1685, nu in het Kunsthistorisches Museum in Wenen. Beide stukken zijn afkomstig uit een particuliere collectie in Parijs. Veiling Dorotheum, Wenen 12-III-1959. Aanwinst 1959.



Afb. 1. G. van Wittel, *Gezicht op de Engelenburg*. Rijksmuseum Amsterdam

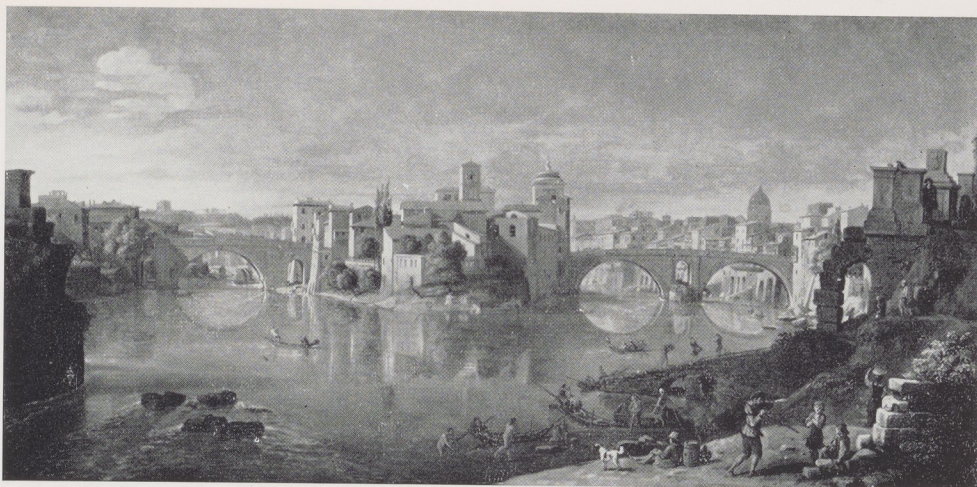
zijn standpunt ingenomen vlak bij de overblijfselen van de 'Ponte Rotto', één van de klassieke bruggen over de Tiber.

De beide schilderijen van Van Wittel behoren tot de eindeloze reeks 'Vedute', die de bezoekers van Rome kochten om de herinnering aan misschien wel de belangrijkste reis van hun leven vast te houden. Dit wil niet zeggen dat Van Wittel zomaar één van de vele stadsschilders van Rome is geweest. Hij is de eerste schilder die deze Vedute tot een genre heeft gemaakt. In Holland had hij ongetwijfeld de stadsgezichten gezien van een Berckheyde of een Jan van der Heyden of misschien ook van een schilder als Jan Baptist Weenix, in wiens werk het zuidelijke landschap naast de architectuur al zo'n belangrijke rol speelt. Het grootste deel van zijn artistieke vorming moet hij echter in Rome gekregen hebben, waar hij negentien jaar oud aankwam. Van de z.g. italianisanten in Rome kon hij dit 'Vedute' werk niet leren. Deze verwerkten wel veel elementen van de stad in hun fantasie-landschappen, maar echte topografie werd overgelaten aan tekenaars en graveurs.

Uit een schilderij van J. Lingelbach van 1665 'Scena con Ponte S. Angelo' blijkt hoe anders het stadsbeeld in de schilderkunst twintig jaar voor Van Wittel werd opgevat ¹ (afb. 3). Weer zien we de brug, het kasteel en de St. Pieter, maar nu als decor voor een bonte scène, die zich op de voorgrond afspeelt. Losse architectuurelementen en kolossale beelden roepen voor de tijdgenoot van Lingelbach de sfeer van Rome en zijn oudheden op. Maar Van Wittel – twintig jaar later – gaat uit van de zakelijke weergave van de bouwwerken in hun eigen omgeving, zoals we die kennen uit reisbeschrijvingen, waarbij de graveur met zijn platen de tekst aanvult. Wanneer we een tekening van Lieven Cruyl ² (afb. 4), voor een dergelijke beschrijvende

¹) A. Busiri Vici, *Fantasia Romane di Johannes Lingelbach*, *Studi Romani*, VII, gennaio 1959, p. 42.

²) H. Egger, *Römische Veduten*, Wien, 1932, I, nr. 13.



Afb. 2. G. van Wittel, *Gezicht op het Tibereiland*. Kunsthistorisches Museum, Wenen

gravure uit 1665 (hier is het spiegelbeeld weergegeven), vergelijken met het stuk van Lingelbach uit hetzelfde jaar, wordt het duidelijk dat de schilder Van Wittel bij de graveurs zijn leermeester heeft gevonden.

Al gauw beroemd, wordt hij overladen met opdrachten, niet alleen van buitenlandse reizigers, maar ook van de nobili in Rome zelf. In een brief van 11 maart 1707 excuseert hij zich tegenover de markies d'Ausson, dat hij zijn schilderijen nog niet heeft geleverd: 'Monseigneur, j'avoue, que vous avez raison, mais je vous prie de me compatir pour raisons, que je vous marqueray: C'est à dire la dernière fois, que j'eus l'honneur de vous voir, vous m'ordonaste de ne pas vous faire attendre beaucoup; a quoy je répondois, que dès que j'aurays achevé mes 4 cuivres pour Monseigneur le contestable Colonna, j'y mettrays la main'¹.

Omstreeks zestig jaar later treffen we in het Palazzo Colonna de beroemde zee- en stadsschilder Joseph Vernet aan. Zijn biograaf bericht in het 'Manuel du Muséum Français' van 1805, dat Vernet hem heeft verteld, dat hij in het Palazzo Colonna een kamer heeft gedecoreerd met vier grote schilderstukken². In deze jaren is het stadsgezicht van Rome door Pannini, dat van Venetië door Canaletto beroemd geworden. De nieuwe generatie van stadsschilders, waartoe ook Vernet behoort, stelt met de decoratieve stijl, die zich zo goed aanpast bij het interieur, de vorige generatie volkomen in de schaduw. Van Wittel, die zich in zijn laatste jaren nog tracht aan te passen, wordt vergeten. In 1774 merkt de kenner en verzamelaar Mariette weliswaar op, dat Canaletto heeft gewerkt op de manier van Van Wittel, maar hij voegt er dadelijk aan toe, dat hij Canaletto voor groter houdt.³ Daarna wordt Van Wittel nog maar sporadisch vermeld als schilder van het Romeinse

¹) G. J. Hoogewerff, *Bescheiden in Italië*, dl. III, 1917, p. 305. ²) Manuel du Muséum Français, *Oeuvre de Vernet*, Paris, 1805, p. 36. ³) H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, p. 169.



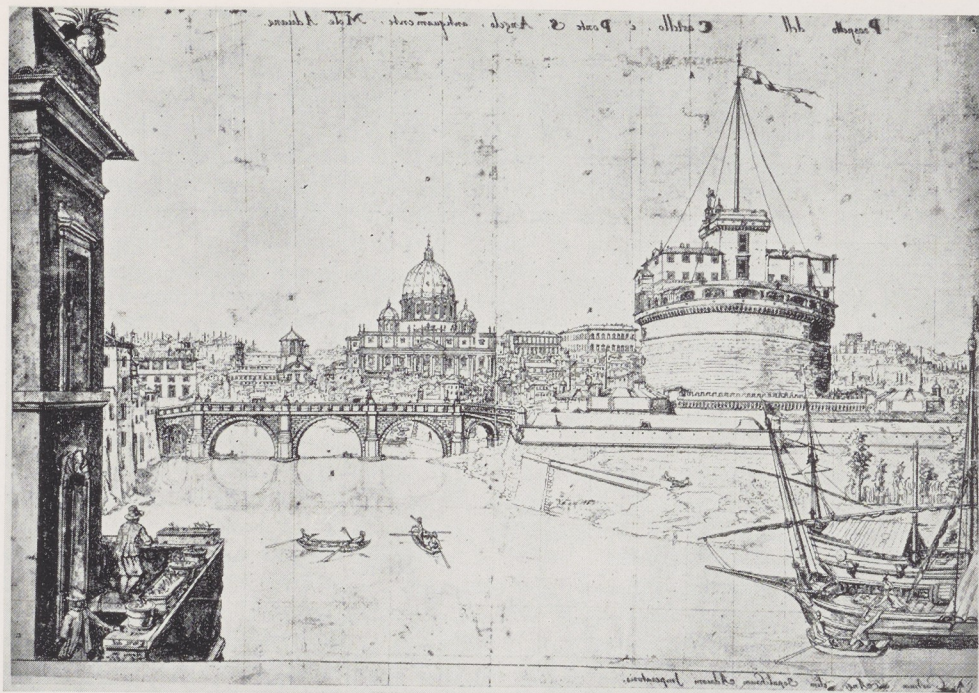
Afb. 3. J. Lingelbach, *Gezicht op de Engelenburg en St. Pieter*. Coll. Mario Veneziani, Rome

stadsgezicht ¹. In Italië werd bovendien zijn zoon, Luigi Vanvitelli, architect, beroemder dan zijn vader. Zelfs Immerzeel ruimt de zoon meer plaats in dan de vader, terwijl we Luigi toch maar nauwelijks onder de Nederlandse kunstenaars mogen rekenen ².

Het nieuwe schilderij in het Rijksmuseum stelt ons opnieuw voor de vraag hoe wij Van Wittel moeten waarderen ten opzichte van de generatie van schilders na hem. Moeten wij zijn werk blijven zien als een aarzelend begin van een ontwikkeling, die in het midden van de 18de eeuw zijn hoogtepunt heeft bereikt? In het 'Kunsthistorisches Museum' in Wenen bevindt zich een 'Gezicht op het kasteel van Rome' door Joseph Vernet, dat niet alleen van hetzelfde standpunt is gezien, maar dat ook in de opbouw van het architectonische decor en van het landschap onmiskenbaar overeenkomst vertoont met het schilderij van Van Wittel ³ (afb. 5). Maar ondanks deze overeenkomsten heeft het schilderij een geheel ander karakter. Bij Vernet mist men in de eerste plaats de strakke mathematische kijk, die Van Wittel heeft. Vernet ziet de schilderachtige aspecten, het toevallige, en in tegenstelling tot Van Wittel, die ruimte schept, vooral de oppervlakte-effecten van de materie, de ver-

¹) Pas in de twintigste eeuw werd door onderzoek van Briganti en Hoogewerff weer de aandacht op hem gevestigd. In een studie van Prof. Dr. W. Krönig, 'Geschichte einer Rom Vedute' in *Miscellanea Bibliothecae Herzianae* Wien/München, 1960, zal in kap. VIII de plaats van Van Wittel opnieuw worden bestudeerd.

²) J. Immerzeel, *De levens en werken etc.*, Amsterdam, 1843, III, p. 245. ³) Katalog der Gemälde Galerie, Kunsthistorisches Museum, Wien 1938, no. 579.



Afb. 4. L. Cruyl, *Gezicht op de Engelenburg en St. Pieter*. Tekening in de Albertina, Wenen

Afb. 5. J. Vernet, *Gezicht op de Engelenburg*. Kunsthistorisches Museum, Wenen



brokkelde kleuren, de suggestie van de ouderdom der monumenten. We kunnen ons zelfs afvragen of we hier wel met de uitbeelding van 'het kasteel van Rome' te maken hebben. Dit is zeker het geval op het schilderij van Van Wittel. Het vestingkarakter van het gebouw heeft bij hem de nadruk gekregen, zoals dit ook in één van de beschrijvingen van Rome naar voren komt: 'Maer boven al heeft Urbanus de 8 in 't jaer 1628 dat (kasteel van Rome) zeer verciert en versterkt; hebbende dat ront omcingelt met seer stercke buiten-werken, en voorsien met veel geschutten, wachthuysen, allerhande wapentuig, en seer groote hutten voor de krijgsknechten, met een seer wijde gracht die daer om loopt; in 't kort hij heeft dat gebragt tot een van de Sterkten van Italien' ¹. Bij Vernet daarentegen is alle nadruk gelegd op de ronde vorm van het gebouw, de steenmassa die eens het grafmonument van Hadrianus vormde, voordat dit in de Middeleeuwen tot kasteel werd verbouwd. Het hoeft ons niet te verbazen, dat de kunstliefhebber in deze jaren meer geïnteresseerd was in de 'Moles Hadriani' dan in de sterkte van de Engelenburg. Een hernieuwde archeologische belangstelling hield kunstenaar en liefhebber in Rome en daarbuiten bezig. De vondsten van de opgravingen van Herculaneum, in 1738 begonnen, werden sinds 1755 systematisch gepubliceerd. In 1748 wordt het eerste onderzoek naar Pompei ingesteld, waar men spoedig met de opgravingen begon. De Fransen, Engelsen en Duitsers zoeken met vaak al romantische trekken naar de klassieke oudheid van Italië. Ook op het schilderij van Vernet doordringt een romantisch gevoelen de zakelijkheid van het topografische gegeven. Het is een sfeer die ons eerder doet denken aan het arcadische landschap, dan aan de harde straten van Rome ².

Nog duidelijker valt deze verandering van belangstelling in het oog wanneer we ons niet alleen bepalen tot de gezichten op de Engelenburg, maar tevens de beide pendanten in de beschouwing betrekken. Bij Van Wittel is het pendant een gezicht op het Tibereiland. Het pendant van de Vernet in Wenen kennen wij niet, maar we kunnen ons wel voorstellen hoe deze er uitgezien zou kunnen hebben. Het gezicht op het Castel S. Angelo van Vernet in het Louvre, ³ hetzelfde onderwerp als het schilderij in Wenen, heeft namelijk als pendant een gezicht op de 'Ponte Rotto', de klassieke brug vlak bij het Tibereiland, waarvan nog enkele bogen overeind stonden. De brug die bij Van Wittel slechts als repoussoir dienst deed, wordt nu hoofdmotief van het schilderij. Al in het begin van de 18de eeuw maakt de schilder Busiri (1698–1757) de boog van Constantijn tegenhanger van het Castel S. Angelo ⁴. We kunnen in het schilderij van Vernet in Wenen dus niet meer alleen de uitbeelding van het nieuwe Rome zoeken. Het is evenzeer het zich wegdromen in de bouwkunst der oudheid.

Het is daarom onrechtvaardig om het schilderij van Van Wittel zonder meer te vergelijken met het werk van Vernet en zijn generatie. De opgaaf voor de schilders was niet dezelfde. Van Wittel gaf de uitbeelding van de bouwwerken van het nieuwe Rome en voegde daar het landschap aan toe. Hij deed dit nauwkeurig, zodat zijn werken ons nog steeds inlichten over de 17de eeuwse topografie van Rome. Daarnaast wist hij van het gegeven een schilderij te maken, dat door zijn heldere kleuren boeit. Vernet permitteerde zich vrijheden ten aanzien van de topografie, waardoor hij zich ook de vrijheid verwierf zijn onderwerp meer persoonlijk te interpreteren. Laat ons één van de vrijheden nader onder de loupe nemen. Vernet heeft

¹) Afbeelding van 't nieu Romen, 't Amsterdam, Bij Jacob van Meurs, 1661, p. 5. Op een soortgelijke kompositie van Van Wittel in het Palazzo Venezia in Rome bevindt zich bovendien achterop een 17de eeuws opschrift: 'gesicht op het Casteel van Rome'. ²) Hermann Voss spreekt bij Vernet van 'präromantische Stimmungskunst' in: *Kunstchronik*, 1959, p. 210. ³) F. Ingersoll Smouse, Joseph Vernet, Paris, 1926, nr. 155, gedateerd 1745. ⁴) Catalogus tentoonstelling 'Il settecento a Roma', Rome, 1959, no. 108 en 108a.

de 'Ponte S. Angelo' ontdaan van zijn profileringen en hekwerk. De beelden van Bernini zijn verdwenen. De brug, eenvoudig en sterk van constructie, ligt daar als in de Romeinse tijd. Vernet kon door de grotere vrijheid vaak met sterkere picturale accenten en gevoeliger van sfeer het thema uitbeelden ¹.

Maar ondanks alle verschillen in zienswijze zijn de twee veduten toch kennelijk van één familie. Volgende generaties zullen nog sterker de stemmingssfeer naar voren brengen en voeren zo dit genre naar de negentiende eeuw, waar het de beste vertegenwoordiger zal vinden in Corot ².

¹) Er blijft nog de vraag of Vernet zich geïnspireerd heeft op dit schilderij van Van Wittel. Dit lijkt zeer waarschijnlijk. Vernet, wiens werk omstreeks 1753 gedateerd moet worden, kan het werk in die jaren in Rome of Frankrijk gezien hebben. Ook Prof. Dr. W. Krönig is van mening (brief van 3-2-'60) dat Vernet het stuk in Amsterdam gekend moet hebben. Daarnaast kan ook de leermeester van Vernet, A. Manglard (1695-1760) een verbindingsschakel vormen. Lorenzetti rekent Manglard tot de directe navolgers van Van Wittel (C. Lorenzetti, G. Vanvitelli, Milano, 1934, p. 34). ²) Catalogus Vijf eeuwen tekenkunst, Museum Boymans, Rotterdam, 1957, no. 73.

Zilveren kannen toegeschreven aan Christiaan van Vianen

Uit de vermelding in de veilingcatalogus Londen, Christie, 24-X-1956, no. 155, blijkt, dat een der kannen van het paar, dat wij in ons Bulletin, VII (1959) blz. 42 toeschreven aan Christiaan van Vianen, het merk I.C met punt en lelie gedragen heeft. Deze meester, die de eveneens in Engeland werkzame Christiaan van Vianen zeer nagestaan moet hebben, kon nog niet geïdentificeerd worden.