

GASPAR VAN WITTEL (VANVITELLI), SCHILDER VAN AMERSFOORT

door

DR. GIULIANO BRIGANTI

Over Gaspar van Wittel bestaat een beknopte monografie van Dr. Costanza Lorenzetti, in 1934 te Milaan verschenen, behoorlijk gedocumenteerd, doch weleens zich verliezende in vage benaderende beschouwingen ¹⁾. Tot zulke beschouwingen geeft de kunst van „Vanvitelli” inderdaad aanleiding. Zij zelve is uitweidend en noodigt tot uitweiding. Zij beschrijft, en als vanzelf komt men tot een parafraseerende uitwerking van die beschrijving. Zij dwingt allerminst tot definieering van de artistieke persoonlijkheid, die toch wel degelijk achter al deze „vedute”, achter al deze zoo fijntjes uitgesponnen stadsgezichten steekt.

Men heeft den naam „Vanvitelli” genoemd naar aanleiding van den Venetiaan Carlevaris uit de achttiende eeuw ²⁾ en van de Napolitaansche school van Posillipo uit de negentiende ³⁾, wijzende en zeer te recht wijzende op het voorlooperschap van den Nederlander met betrekking tot het Italiaansche „vedutismo”, doch men bleef bij zulke vaststellingen te veel bij algemeene termen. Men bepaalde zich tot het constateeren van uiterlijke

¹⁾ *Gaspare Vanvitelli*, Milano, Fratelli Treves 1934, 55 blz. in 4° met een catalogus der toegeschreven werken en 25 afbeeldingen.

²⁾ H. Voss, „Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1926. — G. Fiocco, *La Pittura veneziana del 600 e del 700*, 1929, p. 70. — G. Delogu, *Pittori veneti minori del 700*, 1930, p. 79. — Zie ook R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, 1936, p. 392 en Giulio Lorenzetti *La pittura italiana del 700*, 1942, p. XLIII.

³⁾ M. Bianchale, „La pittura napoletana del secolo XIX” in den *Catalogo della Mostra di pittura napoletana del 600, 700 e 800*, pp. 238—240.

overeenkomsten en vergat daarbij, dat de lange lijst van navolgingen en afleidingen de kunst van den meester zelf in het minst niet raakt. Aan een definitie *hiervan* echter gevoelde men zoozeer geen behoefte. Men beschouwde hem nu eenmaal als „vedutist” en aanvaardde de „veduta” zelve als een gegeven afzonderlijke kunstsoort. Men bedacht niet, hoe dit afzonderen van de betrokken kunstsoort neerkomt op de toekenning van een speciaal attriboot aan den kunstenaar, dus op een beperking (achteraf) van zijn talent. Hij werd losgemaakt uit de sfeer der andere landschapschilders, in wier midden hij leefde. Men behandelde hem als een op zich zelf staand kunstschepper, als een geïsoleerden geest. En dit was hij niet.

De genoemde monografie zondigt in dit opzicht schromelijk.

Van Wittel's opleiding in Nederland, zijn plaats in de Romeinsche kunstwereld van zijn tijd, zijn betrekkingen ook tot de talrijke landgenooten, die naast hem in de Eeuwige Stad werkzaam waren, deze zijn nog steeds niet behoorlijk nagegaan. De afzonderlijke werken beschouwt men gaarne als uitsluitend topografische documenten, of als uitbeelding van „het leven van dien tijd”, doch dit soort belangstelling raakt alleen de schilderij, niet het kunstwerk. En dit komt ongetwijfeld neer op een kleineering van den kunstenaar Van Wittel. Men degra-deert hem tot een rondtrekkend fotograaf.

In de schilderstukken van den meester — meer nog in zijn werken van groote afmetingen dan in de vele kleine, dikwijls in dekkende waterverf: „à gouache” uitgevoerd — bespeurt men wel degelijk, ook afgezien van het objectief documenteerend belang en de gedweeë uitbeelding van waargenomen werkelijkheid, *echte* schilderachtige waarden. Die waarden zijn vaak ondergeschikt, verscholen, of — als men wil — onderdrukt. In geen enkel geval zijn zij volkomen „continu”. Telkens

begaat of hervat de vlijtig schilderende hand het vakwerk on-spontaan, maar toch wordt als 't ware fluisterend getuigd van hetgeen niet luide mocht worden uitgesproken. En zonder artistiek getuigenis is dit werk nimmer.

Vaak genoeg is Van Wittel niet enkel maar exact en zonder bezieling, niet enkel maar uit op nauwlettende, passieve reproductie van hetgeen zich aan zijn oog voordoet. Gewoonlijk — zeer zeker — schildert hij met een bedrevenheid, die voornamelijk mechanisch is, doch vaak genoeg is ook bij hem wel degelijk de verbeelding „aan het werk”. Hij kent tonaliteit in de wijze waarop hij zelfs een bescheiden stulp blank zich laat afteekenen tegen het matgroen van een omhaging. Er is in dergelijke dingen een gevoeligheid voor kleurverhoudingen, die aan den jongen Corot doet denken.

Het meest komen zulke chromatische en atmosferische qualiteiten voor op schilderijen, die minder conventionele onderwerpen, minder algemeen bekende plaatselijke gesteldheden (niet bijv. Castel Sant'Angelo met Sint Pieter in den achtergrond) voorstellen. Waar geen beroemd gebouw te behandelen valt, dat den kunstenaar als het ware dwingt tot een traditioneele, geschikte uitbeelding daarvan, toont hij zich vanzelf meer opgewekt tot waarneming van het „geval”. Het komt er dan niet op aan eenig monument in het centrum van de belangstelling te plaatsen, en de zekere onverschilligheid tegenover het sujet bevordert al dadelijk de onbelemmerende keuze van het oogpunt. Maar die zelfde onverschilligheid veroorzaakt verder een meer ongedwongen behandeling van hetgeen wel altijd „veduta” blijft, doch nu, meer dan gewoonlijk, motief mag wezen, dat de *schilder* met belangstellende verbeelding in lijn en kleuren uitwerkt. De zakelijke indifferentie, met andere woorden, laat ruimte voor andere aandacht, zich uitend als scheppende activiteit.

Zeker, de belangrijkheid van „Vanvitelli” blijft ook dan meer in zijn analytische wijze van uitbeelding gelegen

dan in de schilderachtige eigenschappen van zijn kunst. Hij is en blijft in onze oogen steeds de eerste der „vedutisti”, voorlooper van *Il Canaletto e tutti quanti*, maar met deze qualificatie is over hem lang niet alles gezegd, en het is op dit tekort aan gerechtvaardigde waardeering, dat wij de aandacht willen vestigen.

Geboren in 1653 te Amersfoort, zooals documenten uitwijzen (en niet te Utrecht), was zijn artistieke opleiding in het vaderland slechts een voorloopige, want zij duurde niet langer dan twee of drie jaren. De leermeester Matthias Withoos, een vrij veelzijdig kunstenaar in een eigenaardig fijn-nauwgezetten trant, die hem vooral als schilder van bloemen en gewassen, liefst van vlinders omspeeld, en in het algemeen als beoefenaar van teekenachtige natuur-uitbeelding deed uitmunten, heeft den pupil het vak naar behooren bijgebracht en zeker ook in menig opzicht zijn voorliefde voor precisering bepaald¹⁾. Van Wittel moet een model-leerling geweest zijn, vrij koel van temperament en daarbij zeker iemand die zich inspande lofwaardig te werken, lofwaardig: dat wil zeggen dat hij er prijs op stelde woorden van tevredenheid en aanmoediging te vernemen van dengene die hem leidde en opleidde.

Niet echter mag men in dit verband vergeten, dat juist in de jaren waarin Van Wittel's leerlingschap te Amersfoort valt, de beide Berckheydes te Haarlem en Jan van der Heyden te Amsterdam het stipte stadsgezicht — het stads-portret mag men wel zeggen — reeds geregeld beoefenden. En zij waren op dit gebied waarlijk de eenigen niet. De gebroeders Beerstraten zijn zelfs reeds tusschen 1640 en 1665 werkzaam geweest, doch hun

¹⁾ Over Matthias Withoos, die met zijn geestverwant Otto Marseus en met Hendrik de Grauw, zijn medeleerling bij Jacob van Campen, in 1648 naar Rome reisde, zie inmiddels G. J. Hoogwerff in Thieme-Becker, *Künstlerlexikon* XXXVII.



Afb. 1. Gaspar van Wittel. Piazza del Popolo te Rome omstreeks 1676.
Particuliere verzameling, Genève.

roestig coloriet strookt met dat van den Amersfoorter niet. Het meest zijn diens „vedute” met de blanke pleinen van Gerrit Berckheyde verwant, die in 1660 als meester is opgetreden en in 1698 overleed ¹⁾.

Het stads-portret bedoelt actueel te zijn, en daarbij exact. De luministische qualiteiten hebben de strekking, hebben in de *eerste* plaats de strekking om die exactheid nog te verhoogen. De lichtval is dienstbaar aan het relief, dat aan de voorgestelde bouwsels gegeven wordt. Het is de bedoeling hen zoo duidelijk mogelijk te laten uitkomen en hoe zuiverder de atmosferische behandeling is, des te meer komt dit aan de correctheid van het beeld ten goede. Iets van deze zienswijze heeft Gaspar van Wittel stellig naar Italië medegenomen en daar met overtuiging in praktijk gebracht.

Hij toog er al heen op den leeftijd van slechts negentien jaar: volleerd schilder en daarbij een jonge man van strikte methode, die wist wat hij kon en wist wat hij wilde. Hij bezat de wetenschap van de kunst en beoefende haar, als echt kind van zijn tijd, als een wetenschap. Daarbij toont hij zich allermint van geest verstoken. Men lette er slechts op, hoe hij steeds opnieuw aan zijn stadsgezichten door het aanbrenge van een verscheidenheid van fijn geschilderde figuurtjes het rechte leven verleent. Zijn „vedute” zijn hierdoor niet doodsch of vervelend, maar integendeel bij uitstek onderhoudend. Wat in de kopergravure door anderen reeds met goed gevolg was gepresteerd, dat verricht Van Wittel voor het eerst met gelijke stelselmatigheid op schilderijen, meestal van niet groot formaat.

Te Rome sloot hij zich in 1673 aan bij den Antwerpenaar Abraham Genoels en hij schijnt bijna twintig jaren lang haast ononderbroken in de Eeuwige Stad te hebben gewerkt. Tegen 1693 woont hij er te zamen met een

¹⁾ Over de schilders van stadsgezichten zie nader W. Martin, *De Hollandsche Schilderkunst in de 17de eeuw* II, Amsterdam 1936, pp. 390—403.

anderen Amersfoorter, Jacob van Staverden, een middelmatig bloemschilder in den trant van Withoos en almeediens leerkind, nabij de Piazza di Spagna. Beide meesters waren lid van de Nederlandsche Schildersbent: Van Wittel onder den naam van „de Toorts” of „Pik-Toorts” van Staverden onder dien van „IJver”. Maar Van Wittel werd in 1686 bovendien lid van de zeer rechtzinnige „Congregazione dei Virtuosi al Pantheon”, hetgeen meer dan dat andere lidmaatschap zijn maatschappelijke positie en gezindheid kenmerkt. In 1688 trad hij dan in het huwelijk met een Romeinsche, de welgestelde Anna Laurentini. Op den 21en Januari 1694 staat hij dooppeet over een zoon van den Antwerpschen paarden-schilder Pieter van Bloemen (als bentvogel „Standaard”) en heet dan plechtig: „Dominus Gasparus filius quondam Adriani van Vitel, de Amersfoort”.

Het vroegst dateerbare werk, dat wij van Gaspar van Wittel kennen, is geen schilderij, maar bestaat in een lange rij van penteekeningen, die de jonge meester kort na zijn aankomst te Rome vervaardigde voor den Amsterdamschen ingenieur Cornelis Meijer ter illustratie van diens handschrift over de mogelijke wijze van bevaarbaar-making van den Tiber „van Perugia tot Rome”. Dit merkwaardig handschrift is in het jaar 1676 gereed gekomen en berust in de Bibliotheca Corsiniana te Rome. De teekeningen, waarop de ontwerpen technische voorzieningen telkens duidelijk staan aangegeven, hebben reeds een volkomen vedutistisch karakter. Toen Cornelis Meijer enkele jaren later, in 1683, zijn tractaat in boekvorm uitgaf, werden Van Wittel's teekeningen, met een enkele uitzondering, voor de koperen platen echter niet bezichtigd¹⁾.

In het begin van zijn verblijf te Rome moet Van Wittel de twee kleine stadsgezichten „à gouache” ge-

¹⁾ Over Cornelis Meijer en zijn plannen zie uitvoerig G. J. Hoogewerff in het tijdschrift *Oud-Holland*, 1920, pp. 83—103, afb. 2, naar Van Wittel.

schilderd hebben, die Dr. G. J. Hoogewerff in een particuliere verzameling te Genève heeft aangetroffen. Het eene, dat wij hier afbeelden, stelt de Piazza del Popolo voor, van de zijde der stadspoort gezien (afb. 1). Geen der beide koepelkerken, die men in den achtergrond ziet, is nog van een klokketoren voorzien. De rechtsche, Santa Maria dei Miracoli, kreeg die eerst in het midden van de achttiende eeuw. De linksche echter, Santa Maria di Monte Santo, werd tusschen 1670 en 1675 door Carlo Fontana geheel voltooid, en het laatste dat deze architect aan den tempel toevoegde, was juist de kleine „campanile”, die op de overigens zoo nauwkeurige „veduta” van onzen schilder *nog niet* zichtbaar is, dus nog niet bestond, toen hij het stadsbeeld vastlegde. Later dan 1678 kan dit onmogelijk geschied zijn en het is mogelijk dat wij in de kleine betrokken stukjes het debuut van Vanvitelli als schilder van Romeinsche stadsgezichten voor ons hebben. Het tweede werkje is een gezicht op het Castel Sant'Angelo met den Tiber op den voorgrond en St. Pieter in het verschiet.

In tijdsorde volgen op deze twee „vedute” kleine reeksen van dergelijke stadsgezichten eveneens „à gouache” uitgevoerd. Van 1681 is de serie in de Pinacoteca Capitolina, die zeven stukken omvat en uit de oude verzameling der Villa Sacchetti afkomstig is. (Afmet. 44 × 23 cm. — Catal. nos. 73—82.) De voorstellingen zijn: Castel Sant'Angelo, ongeveer als boven, twee „opnamen” van de Prati di Castello, San Giovanni dei Fiorentini aan den Tiberoever, Ponte Sisto en het Tibereiland. Dit zijn dus zes illustraties van de boorden der rivier. Daarbij komt als zevende het Voorplein en Paleis van het Quirinaal, iets grooter dan de andere.

De volgende serie is van het jaar 1682. Zij omvat drie stuks, steeds van hetzelfde type, ditmaal afkomstig uit het prinselijk paleis der Odeschalchi, en bewaard in de Galleria Nazionale di Arte Antica (Palazzo Corsini) te

Rome. Afgebeeld zijn: De Piazza del Quirinale met een stoet van karossen, die zich naar het paleis begeeft, de omgeving van S. Trinità dei Monti, gezien langs de helling in zuidelijke richting (afb. 2), en de omgeving van de Villa Medici, gezien langs dezelfde helling en van hetzelfde punt in noordelijke richting. Deze bij elkander aansluitende „vedute” zijn in topografisch opzicht van bijzondere beteekenis. In de Galleria Nazionale bevindt zich ook, als vierde werk, van Van Wittel, het uittrenturen door hem herhaalde Gezicht op Castel Sant' Angelo met den Tiberbrug en St. Pieter in den achtergrond. Deze „veduta” maakte vroeger deel uit van de collectie Torlonia. Vier landschappen in 1912 door het Museum verworven zijn uit later tijd.

In tijdsorde volgen twee mooie „guazzi” in het bezit van den markies Patrizi te Rome: gezichten op de Stad van den rechter oever van den Tiber, de eene in de richting van St. Pieter en het Vaticaan, de andere in de richting van San Carlo al Corso. Op beide ziet men het motief van de Prati di Castello op den voorgrond, tot 1870 een onbebouwde zone. Dr. Costanza Lorenzetti heeft op deze aquarellen het jaartal 1683 opgemerkt en zij vermeldt ook een serie van romeinsche „vedute” uit het jaar 1684 in de particuliere vertrekken van het Paleis Colonna¹⁾. Ongedateerd is een kleine reeks van drie stuks in het Palazzo Venezia (Museum): Het Sint Pietersplein, Ripa Grande stroomopwaarts met het Kapitoel in den achtergrond, Ponte Rotto stroomafwaarts in de richting van den Aventijn. De keuze van de onderwerpen toont steeds, dat Van Wittel voor den Tiber een groote voorliefde heeft gehad. Waar het hem slechts mogelijk is, maakt hij van het blanke stadsgezicht

¹⁾ Onder de kunstschaten in dit prinselijk paleis bevinden zich niet minder dan 50 werken van Vanvitelli. De andere Romeinsche verzamelingen tellen er te zamen ongeveer evenveel. Nogmaals 50 zijn over Italië en heel Europa verspreid.



Afb. 2. Gaspar van Wittel. Trinità dei Monti te Rome, 1682.
Galleria Nazionale di Arte Antica, Rome.

(Foto Anderson.)

tevens een oever-landschap. Op deze series uit de jaren 1680—85 zijn later, al dan niet groepsgewijs, talrijke andere „vedute” gevolgd.

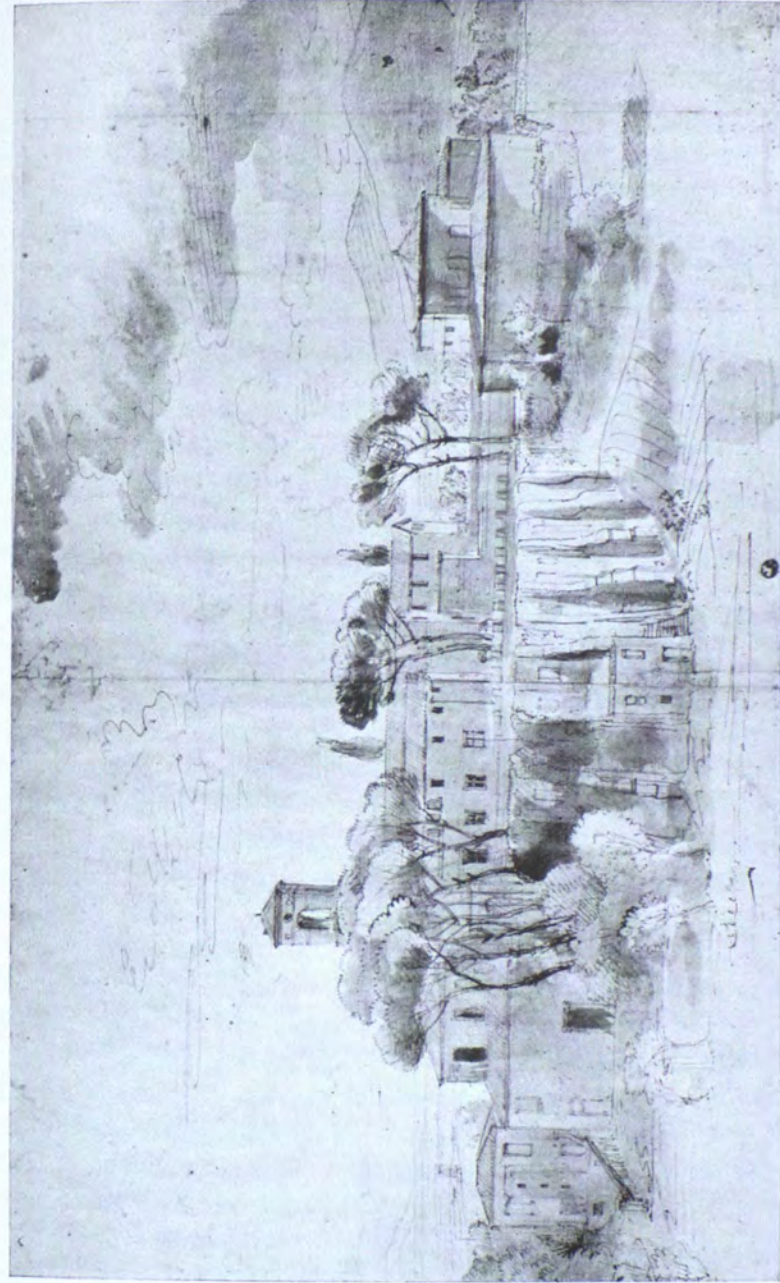
Maar Gaspere Vanvitelli was niet de eenige landschap-schilder te Rome. In deze periode vond hij naast de officieele aulische schilderkunst, die voor hem doode letter is gebleven, ook een min of meer academische interpretatie van de natuur. Dit was een soort marginale schilderkunst, slap van vormen, haar traditioneel bestaan op plichtmatige wijze voortsleepende. De gemoedelijke „pasticci” van een Montanini, de tooneelmatig opgestelde, versomberde bouwvallen van een Ghisolfi trekken nu niemands aandacht meer. Zij zijn nagenoeg vergeten. De bijbehorende staffage van luierende soldaten, van hyper-geduldige visschers aan een modderpoel, of van andere lieden die hoegenaamd niets om handen hebben, zij kondigen reeds de onuitstaanbare figuranten aan, waarmede weldra Panini zijn decoratieve doeken meende te moeten bevolken.

Deze optimistische en gemakzuchtige landschapkunst, niet vrij van aanmatiging, vierde, waar zij maar even kon, ook hoogtij in de achtergronden van altaarstukken, of die al van Geminiani of van Trevisani waren. De onechtheid, de vooze theatraliteit ligt er duimen dik op: tempels tusschen ruischend bosschage, bevallige grotten en parelende beekjes vormen beurtelings of te zamen elementen van heroïsche rhetoriek, obligate thema's, straks wijd en zijd verbreed en althans eenigermate veredeld door het onvermoeid penseel van dien anderen Nederlander en gevierd academicus: Jan Frans van Bloemen, gezegd „l'Orizzonte”, geboortig van Antwerpen en sedert 1688 te Rome gevestigd.

Wij willen niet zeggen, dat Gaspar van Wittel diametraal tegenover dezen beminnelijken arcadicus staat, maar wel vormt zijn zakelijke kunst een tegenstelling tot de fraaidoenerij der interpreteerende natuur-compositie, die,

afgeleid van Claude Lorrain, in Andrea Locatelli toch één beoefenaar van beteekenis zal vinden, Rustiek of pastoraal is Van Wittel nooit geweest. Navolger van Claude is hij — als schilder — nooit geworden. Niet dat zijn koele begaafdheid hiertoe niet strekte, maar zijn karakter zelf maakte hem tot observator, tot een precies beschrijver meer dan tot een fantast. Noem hem prozaïsch, noem hem een referent, maar melodramatisch is hij nooit geweest. Hij zet u het waargenomene fijntjes uiteen, als een nauwgezet verslaggever. Hij laat weinig aan uw verbeelding over. Maar hij is er wars van u iets wijs te willen maken. Volgens zijn eerlijk inzicht heeft de wereld, zooals Van Bloemen die — elyseisch, mooi en wel — uitbeelde, van onwaardige verzinsels aan elkaar gehangen. Hier ligt het contrast tusschen de twee tijdgenooten. Maar . . . een weinig romantisch is ook Van Wittel's kunst toch geweest. Hij was echter een romanticus niet naar de wijze van het idyllisch-dierbare of het heroïek-verhevene, doch in dien zin dat zijn „vedute” een aangename voorstelling der ware dingen geven, volgens een behagend *schema*, waaruit alle banaliteit en alle vulgariteit onherroepelijk zijn gebannen. Het is geen opgesmukte werkelijkheid die hij geeft, maar wel een nettere dan de werkelijke. Plein en waterweg zijn om het zeerst presentabel gemaakt. Alleen in de penschetsen naar de natuur, voor eigen gebruik vervaardigd, is de meester raak en ruig. Die schetsen zijn voor een deel werkelijk prachtig, van een verbluffende spontaneïteit, zonder eenige verfraaiende bedoeling, zonder apparaat (afb. 3—4).

Toen van Wittel in 1673 te Rome aankwam, was de artistieke beteekenis van de Nederlandsche Schildersbent al sterk afgenomen. Doopfeesten werden misschien uitbundiger gevierd dan vroeger, maar het bedrijf der bentveughels was overigens in verval. Ook waren onder hen geen markante persoonlijkheden meer, zooals in de



Afb. 3. Gaspar van Wittel, Sant'Agnese en Santa Costanza aan de Via Nomentana te Rome. Onuitgegeven teekening (42 × 30 cm) in een particuliere verzameling.

eerste helft van de eeuw Pieter van Laer, de gebroeders Andries en Jan Both, Jan Asselijn of Claes Berchem. Toen de Piktoorts te Rome als bentlid werd ingehuldigd, hadden ook Jan Lingelbach en Carel Dujardin de stad reeds verlaten. De overgebleven bent- en vakgenooten hielden meer en meer naar academische opvattingen over en verbroederden zich, voor en na, met de leidende élite van Sint Lucas. Er bestaat geen contrast meer tusschen de „Oltramontani”, de Noorderlingen, en de kopstukken der „Insigne Accademia Romana”, gelijk vóór 1650 het geval was¹⁾. Willem Romeyn, Hendrik Mommers en Thomas Wijck verzoenen de „Bambocciate” met het meer nobele schilderstuk door het te zoeken óf in het zoetsappig arcadische genre, óf in den aanmaak van levantijnsche havengezichten, waarbij dan de loskade moet rechtvaardigen wat er „en détail” nog aan triviaals geboden mag worden. Zelfs de kwakzalver op zijn stellage wordt een ordentelijk heer, en de potsenmaker, die hem vergezelt, is al even fatsoendelijk als het tevreden publiekje, dat zich om zijn snakerijen vermaakt.

Zelfs als de doeken en paneelen het leven langs de oevers van den Tiber zelf voorstellen, is dit leven verkild, lichtelijk mistroostig en haast tot een abstractie van zich zelf geworden. De „animo” is er uit. En evenzeer is de Campagna Romana, waarin Jan Both, Herman van Swanevelt en Jan Hackaert, schoon reeds alle drie „heroici” naar den geest van Claude Lorrain, telkens nieuwe schoonheden ontdekten, tot een reservaat geworden van al te afgezaagde motieven. De generatie, die met Van Wittel in het laatste kwart van de zeventiende eeuw te Rome optreedt, is feitelijk en zeker niet tot haar voordeel gedenationaliseerd, en van deze haar sfeer was Abraham Genoels, Van Wittel's mentor, de typische vertegenwoordiger.

¹⁾ Zie over het conflict G. J. Hoogewerff in de *Mededeelingen der Kon. Akademie*, Afd. Letterkunde, dl. 62, serie B, n. 4, Amsterdam 1926.

Zijn jeugd had deze te Parijs doorgebracht in de omgeving van Charles Lebrun, die hem hoog waardeerde en in de „Académie du Roi” deed opnemen. De jonge Van Wittel moet het gevoel hebben gehad in het atelier van Genoels te kunnen goedmaken wat hij door een overgeslagen verblijf te Parijs zich zelf onthouden had. Seine en Tiber zijn in dezen tijd in cultureel opzicht meer op elkander ingesteld dan Tiber en Neder-Rijn of Schelde.

Volgens de belangrijkste uitingen oordeelend moet men zeggen, dat er te Rome tegen het einde van de 17de eeuw geen wel omschrijfbaar of zelfstandig kenbare Nederlandsche schilderkunst meer bestond. De Academie van St. Lucas heeft deze gaandeweg aan zich geassimileerd en ten slotte gansch en al geabsorbeerd. De „bambocciata” geraakte in discredit, zeker het eerst bij het kunstlievend publiek, dat haar eigenlijk nooit als geheel volwaardig had beschouwd en meer als onderhoudend nevenproduct dan als uiting van waarlijk „schoone kunst” had aangekocht, doch dan vanzelf ook bij de schilders, die van het genre afzagen, wyl het onedel werd bevonden en hun ontwikkeld penseel niet waardig. Zoo kwam het vanzelf tot een samensmelting der bentveughels met de inheemsche kunst-beoefening. Tot in het anecdotische toe treedt de nieuwe tijdgeest aan den dag. Deze geest zal geleidelijk tot het neo-classicisme leiden, doch zoover is het nog niet.

Let men evenwel op den nieuwen tijdgeest, zooals die zich baanbreekt, dan wordt het duidelijk dat Gaspar van Wittel geen epigoon is, noch een decadent kunstenaar. Hij is integendeel en metterdaad een beginner, een aankondiger van gewijzigde levensopvatting en van een anderen stijl.

Zoo wordt het feit dat hij voorlooper is van Carlevaris en van Canaletto tot heel wat meer dan een kunsthistorisch curiosum. Het gaat om een belangrijk cultureel



Afb. 4. Gaspar van Wittel. Motief in Latium. Onuitgegeven tekening (50 × 22 cm) in een particuliere verzameling.

verschijnsel, en de beteekenis van den eersten veduten-schilder verschijnt in een nieuw licht.

Hij is geen geweldig baanbreker. Ach neen! Hij kent geen dramatische contrasten. „Hij is het tegendeel van een hemelbestormer. Onder den Italiaanschen hemel blijft hij de Noorderling: bedaard en zakelijk. Maar hij heeft een open oog voor het anecdotisch typische, voor het exact belangwekkende. Deze eigenschap legt hij onverminderd aan den dag, of hij zich al aan den Tiber, aan het Canal Grande, of wel aan de Golf van Napels bevindt. Hij paraphraseert niet. Hij documenteert. Hij documenteert niet alleen het uiterlijk voorkomen van dit of dat gebouw, in deze of gene omgeving. Hij documenteert, voor ons, bovenal de zienswijze van zijn tijd.” (Hoogewerff.)

Abraham Genoels moest hem aanvankelijk wel aandrijven tot de directe studie van de te Rome zich bevindende werken van Nicolas Poussin en van Claude Lorrain. Van deze oriëntering leggen vele van zijn teekeningen duidelijk getuigenis af. Niet zelden zijn bladen juist van den jongen Vanvitelli met die van Claude Gelée verwisseld. Doch het wordt bij Van Wittel in het schilderij een even intelligente als zuiver aangepaste omzetting van hetgeen de Franschman voorstond. Zelfs is het meer dan een transpositie in anderen toonaard alleen. Zelden is er van de ontleening van een motief sprake. Als „de Toorts” op een thema varieert, is er dit gewoonlijk een van eigen inventie. De veristische weergave moge soms wat armtierig schijnen en de opteekening van een bepaalde situatie eenigszins kinderlijk, doch zoowel de opteekening als de weergave geschiedde met oordeel, of om het geijkte woord van den tijd zelf te gebruiken: met vernuft. De reproductie van het geziene is niet aan eenig toeval, ook niet aan dat der inspiratie overgelaten. Doch, als men het nagaat, is niet enkel het uiterlijk van de dingen weergegeven:

de waarneming ging wel degelijk uit op hun wezen en natuur.

Van Wittel kent dus tweeërlei strekking in zijn kunst. Eenerzijds die der nauwlettende, liefdevol-beschrijvende, kristalheldere waarneming (z er Nederlandsch zouden wij zeggen), en anderzijds die der litteraire, schematisch-academische, bezadigd-rhetorische inkleeding (meer Romaansch van aard). Gedurende zijn kunstenaars-loopbaan beoefent de meester niet beurtelings, doch tegelijkertijd deze beide wijzen van uitbeelding. Hij doet daarbij — zooals vanzelf spreekt, doch zonder het te bemerken — concessies naar *beide* zijden, doch nooit kan men van hem zeggen, dat hij op twee gedachten hinkt. Hij verricht zijn kunst volgens een positief inzicht en een vast programma. Eigen landaard heeft hij daarbij nooit verzaakt. Hij toont zich altijd meer noorderling dan romaan. Eerlijk wist hij de twee tegengestelde elementen van zijn artistieke opleiding te verzoenen, maar het wezenlijke van zijn kunst voelen wij als onlatijnsch. Het was en bleef een Stichtenaar op Italiaanschen bodem, die er een nieuw type van geschilderde voorstelling in het leven riep, die in zijn tijd door de Venetianen het beste werd begrepen en dan ook door hen met een gelijkgezinde atmosferische stiptheid is nagevolgd.

Van Wittel zelf heeft tot de verbreiding van het nieuwe „genre” over geheel het Schiereiland veel bijgedragen. Na zestien jaren lang te Rome verblijf te hebben gehouden bereisde hij nagenoeg geheel Italië. In 1690 bevond hij zich in Lombardije, zooals blijkt uit twee eigenhandig gedateerde „vedute” der Isole Borromeo (Lago Maggiore), die in het Paleis Colonna te Rome bewaard worden. In December 1694 bezocht hij Bologna, zooals hij zelf noteerde op een tekening, die in de verzameling van de Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele te Rome wordt aangetroffen. Andere bladen wijzen op een verblijf te Firenze in dezen tijd, en ook werden plaatsen in de



Afb. 5. Gaspar van Wittel. Gezicht op Venetië met het Dogenpalcis. 1697.
Galeria del Prado, Madrid.

(Foto Anderson.)

Abruzzen en in Umbrië bezocht. Een eerste verblijf te Venetië valt in 1697, waar vele „opnamen” werden gemaakt, die deels ter plaatse, deels later te Rome in schilderijen werden uitgewerkt. Gedateerd op 1697 namelijk is het fraaie gezicht op het Canal Grande, dat te Madrid in de Galeria del Prado bewaard wordt (afb. 5, gesigneerd: *Gas. V. W.*, op doek, afmet. 98 × 174 cm). Veel kleiner, doch ook van voortreffelijke qualiteit is een gezicht op Santa Maria della Salute in het Paleis Colonna te Rome (eveneens op doek, 26 × 47 cm) en als meesterwerken mogen ook twee andere, onderling geheel verschillende „vedute” van dezelfde koepelkerk gelden, die van dezelfde collectie deel uitmaken en waarvoor de zorgvuldig uitgewerkte teekeningen zich almeê in de Biblioteca Nazionale bevinden. (Afmet. respectievelijk 75 × 124 cm en 124 × 216 cm. Het laatstgenoemde doek is het grootste dat van Van Wittel bekend is.) De voortekening voor een der gezichten op de Isole Borromee bezit Ing. P. Fatio te Rome en vele van dergelijke bladen bewijzen, hoe de meester zijn schilderstukken met groote nauwgezetheid voorbereidde.

In 1700 noodigde de hertog Medina Celi den meester uit naar Napels te komen, en talrijke gezichten op de stad en op de omgeving getuigen van zijn herhaalde aanwezigheid aldaar. Van 1706 dateert een mooie, nog onbekende „veduta” op koper, weder van het Canal Grande in een particuliere verzameling (76 × 46 cm). Mogelijk was de kunstenaar toen wederom in de Dogenstad en met Luca Carlevaris in contact.

De laatste dertig jaren van zijn leven schijnt Van Wittel weder te Rome woonachtig te zijn geweest. In 1711 genoot hij de eer als lid der „Accademia di San Luca” te worden aangenomen. In de jaren 1712, 1713 en 1715 treedt hij met den Franschen beeldhouwer Pierre Legros voor het illuster genootschap op als „curatore degli artisti forestieri”. In 1726 behartigt hij de belangen dezer

vreemdelingen nog een laatste maal. Hij ligt begraven in Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova), waar zijn zoons Luigi, de beroemde architect, en Urbano hem een grafmonument hebben gesticht, bestaande in een prachtige zerk met inlegwerk van veelkleurig marmer. De zerk ligt op een cereplaats, voor het hoogaltaar waarboven de drie kapitale doeken van Rubens prijken, rechts van het koor. Men leest daar:

GASPARI VANVITELLIO ULTRAIECTENSI
VIRO INTEGERRIMO AC PICTORI EXIMIO
LUDOVICUS ET URBANUS FILII MOESTISSIMI
PATRI OPTIMO SIBI SUISQUE FECERUNT
VIXIT ANNOS LXXXIII. OBIIT D. XIII SEPTEMBRIS
ANNO DOMINI MDCCXXXVI.

Daaronder te midden van krulwerk het blazoen: in een veld van lazuur een gouden keper.

Aan den catalogus der werken, door Dr. Costanza Lorenzetti samengesteld, kunnen nog verscheidene schilderstukken worden toegevoegd. Enkele der meest belangrijke bevinden zich in Engelsche verzamelingen.

Een groote „veduta” van het Quirinaal met op den voorgrond paus Innocentius XII, die in draagstoel en met groot gevolg het pauselijk paleis verlaat. Een troepenafdeeling staat opgesteld en de toeloop van het publiek is op geestige wijze weergegeven. Op het basement van een der Dioscuren leest men onder de signatuur het jaartal 1696.

Een kleine „veduta” van Tivoli met den waterval van den Aniene.

Een gezicht op een Umbrisch stadje, wellicht Narni, met een waterval.

Een kijkje op de omgeving van San Giovanni in Laterano met de kerk van SS. Pietro en Marcellino (vóór de radicale verbouwing, waartoe Paus Benedictus



Afb. 6. Gaspar van Wittel. Een bergstadje in Latium. 1726.
Particuliere verzameling in Engeland.

XIV in 1752 aan Girolamo Theodoli opdracht gaf) en geheel op den voorgrond een hoekje van de Villa d'Aste, reeds lang verdwenen, waar enkele figuren en twee witte pauwen drentelen om een fontein.

Een gezicht op den Tiber met het Castel Sant'Angelo, bij wijze van uitzondering niet stroomafwaarts, doch stroomopwaarts gezien, met het hospitaal van Santo Spirito links.

Een gezicht op Castel Sant'Angelo van de achterzijde, dus van de Prati af genomen, van zeer bijzondere luministische qualiteiten.

Twee kleine „vedute”, waarvan een gedateerd op 1726, kleine bergstadjes uit de omgeving van Rome voorstellende. (Afb. 6.)

Al deze acht schilderstukken van Vanvitelli vindt men afgebeeld en nader besproken in de bijdrage, die schrijver dezes twee jaar geleden aan den meester heeft gewijd in „La Critica d'Arte” XXIV (April—Juni 1940). In deel XXXVII van Thieme—Becker's „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler” zal men nog een lijst van dertien openbare verzamelingen aantreffen, over heel Europa verspreid, welke tot dusver onbekend gebleven werken van Gaspar van Wittel bezitten. Voor deze aanvullende lijst verstrekte de redactie van het „Lexikon” de gegevens.

GASPARE VANVITELLI
PITTORE DI AMERSFOORT

(Riassunto in lingua Italiana)

Il presente studio è una fusione di due testi, citati a pag. 135 e tradotti in olandese a cura del dott. G. J. Hoogewerff. L'articolo uscito sulla rivista „La Critica d'Arte” XXIV (1940) concerne il carattere ed anche il significato dell'arte di Vanvitelli situandola fra quella degli altri artisti affini e contemporanei, tanto in Olanda quanto in Italia. Il brano nell' „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler”, vol. XXXVII, è — superfluo dirlo — di carattere prevalentemente biografico. Anche in questo secondo testo però si parla della posizione del maestro fra gli artisti della sua epoca e dell'influsso che ebbe in Italia come primo fra i pittori vedutisti. E da rilevarsi che il Canaletto a Venezia sia stato suo seguace.

A pag. 125—127 si tenta una cronologia delle prime serie delle vedute romane di Vanvitelli, dipinti da lui fra gli anni 1675 e 1685. Questo saggio cronologico non si trova nei due testi sopracitati.

Vanvitelli, nato ad Amersfoort nel 1653, venne a Roma nel 1673 e vi prese moglie nel 1688. Fu creato accademico di San Luca nel 1711 e, dopo vari soggiorni a Napoli, morì a Roma il 13 Settembre 1731. La sua lapide, fino ad ora passata inosservata, sussiste ancora nella Chiesa Nuova a destra davanti all'Altare Maggiore.

G. B.