

Rembrandt in Italië

Receptie en verzamelgeschiedenis

Rembrandt in Italy
Reception and history of collecting
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof.dr. J.C. Stoof, ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op donderdag 17 januari 2008 des ochtends te 10.30 uur.

door

Jaco Rutgers
geboren op 5 november 1972
te Veenendaal

Promotor: Prof. dr. B.W. Meijer

Co-promotor: Drs. G. Luijten

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met financiële steun van de stichting I Cinquecento, de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek, het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Florence en het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome.

Woord vooraf	v
Inleiding	1
Rembrandts naam en faam in Italië in de zeventiende eeuw	11
Stefano della Bella en Rembrandt: de Franse connectie	37
Filippo Baldinucci's <i>Vita di Reimbrond Vanrein</i>	47
Rembrandts <i>Bewening onder het kruis</i> in achttiende-eeuws Venetië: Joseph Smith, John Baptist Jackson, Giovanni Battista Tiepolo en Francesco Algarotti	69
Rembrandt en de geschiedenis van het verzamelen van prenten in Italië	99
Conclusie	127
Summary	129
Appendix 1: Baldinucci's <i>Leven van Rembrandt</i>	133
Appendix 2: Baldinucci's <i>Vita di Reimbrond Vanrein</i> (geannoteerd)	137
Bibliografie	147
Afbeeldingen	177
Curriculum vitae	187

Woord vooraf

Toen ik in de zomer van 2000 door Bert W. Meijer werd gevraagd, of ik er voor voelde om in Florence onderzoek te gaan doen naar de receptie van Rembrandt in Italië in de zeventiende en de achttiende eeuw, hoefde ik niet lang na te denken en accepteerde deze uitdaging zonder aarzelen. Om thuis te raken in het Rembrandt materiaal bood Ger Luijten mij de gelegenheid om enige maanden in het Rijksprentenkabinet stage te lopen alvorens naar Italië af te reizen. Met enthousiasme begon ik in januari 2001 mijn onderzoek aldaar: ik zou iedereen eens gaan laten zien hoe belangrijk Rembrandt wel niet was voor de Italiaanse kunst in de vroeg moderne tijd. Na vele maanden materiaal vergaard te hebben en de oeuvres van tientallen Italiaanse kunstenaars bestudeerd te hebben, begon ik me echter te realiseren, dat er naast het reeds gepubliceerde materiaal eigenlijk niet veel meer te vinden was. En daarnaast bedacht ik me, dat, als ik met slechts het schaarse reeds voorhanden zijnde materiaal aan de slag zou moeten gaan, het gevaar van cirkelredeneringen en *'Hineininterpretierungen'* op de loer zou liggen. Relativering en voorzichtigheid bij het trekken van conclusies zou vanaf dat moment het devies zijn en het resultaat daarvan is te lezen in deze studie.

Dit proefschrift was er nooit gekomen zonder de bezielde begeleiding van Bert W. Meijer en Ger Luijten, waarvoor ik hen veel dank verschuldigd ben. Daarnaast waren er velen die mij in de afgelopen jaren met raad en daad bijstonden. Onder hen verdient Harry van Hugten speciale vermelding. Hij reisde in Italië stad en land met mij af op zoek naar watermerken in het papier van Rembrandts prenten in de belangrijkste collecties. Erik Hinterding en Martin Royalton-Kisch waren immer bereid hun enorme expertise op het gebied van Rembrandt prenten en tekeningen met mij te delen. Lucy Davis, Edward Grasman en Erica Plantega lazen en becommentarieerden mijn tekst in een eerder stadium en Barbara Jatta, Ketty Gottardo en Sir Brian Tovey stelden mij in de gelegenheid kennis te nemen van op dat moment ongepubliceerd materiaal, dat relevant was voor mijn onderzoek.

Het grootste deel van mijn tijd in Florence bracht ik door in de bibliotheek van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut, alwaar menig bezoeker met afgrijzen moet hebben gekeken naar de puinhoop die ik van mijn werkplek maakte. Die boeken had ik echter echt allemaal nodig! Aan mijn tijd daar heb ik zeer goede herinneringen en hiervoor wil ik alle medewerkers bedanken, in het bijzonder Gert Jan van der Sman en Tjarda Vermeijen.

Daarnaast bracht ik veel tijd door in het Kunsthistorisches Institut in Florence, het Gabinetto disegni e stampe van de Uffizi en het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, waar ik immer met plezier kon werken. En in de bibliotheek van het

Rijksmuseum werd mij tijdens mijn regelmatige bezoeken aan Nederland het gevoel gegeven dat ik thuis kwam, waarvoor Marja Stijkel en haar staf verantwoordelijk waren. De medewerkers van de fotodienst van het Rijksmuseum ben ik dankbaar voor het ter beschikking stellen van een flinke hoeveelheid fotomateriaal.

Als kunsthistoricus was ik nooit gekomen waar ik nu ben zonder de kritische bagage die ik mee kreeg tijdens mijn studie Kunstgeschiedenis & Archeologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen (tegenwoordig Radboud Universiteit). Het enthousiasme van de docenten daar deed mij besluiten me geheel te richten op dit vak en hiervan heb ik nooit enig moment spijt gehad.

De steun die ik immer van mijn ouders en mijn broer heb gekregen, mogen hier ook zeker niet onvermeld blijven. Paul en Sjaan hebben immer pal achter me gestaan in alle keuzes die ik heb gemaakt en Evert stond immer klaar om mij een Amsterdams dak boven mijn hoofd te geven of om teksten met een kritisch oog te bekijken.

Geertje kwam pas in mijn leven toen het manuscript al nagenoeg klaar was, maar zonder haar was het manuscript ook nu waarschijnlijk nog nagenoeg klaar geweest... Onder lichte en heel lieve dwang wist zij mij er toe te brengen ook die spreekwoordelijke laatste lootjes te voltooien, hoewel dat hondje er uiteindelijk toch wel een keer zal komen. Zij is de afgelopen twee jaar mijn steun en toeverlaat geweest en ik hoop dat ze dat nog heel lang moge blijven.

Andere personen, zonder wie mijn proefschrift er waarschijnlijk nooit in deze vorm was gekomen, zijn Bernard Aikema, Stijn Alsteens, Rosa Ansuini, Davide Banzato, Alessandra Baroni Vanucci, Riccardo Battocchio, Jochen Becker, Mária van Berge Gerbaud, Alessandro Bettagno, Sible de Blaauw, Rhea Block, Bob van den Boogert, Marijke Booth, Anton Boschloo, Lex Bosman, Barbara Brejon de Lavergnée, Emilia Bricchi Piccioni, Julian Brooks, Hans Buijs, Miles Chappell, Martin Clayton, Peter van der Coelen, Raffaella Collace, Zeno Davoli, Rosanna De Benedictis, Rudi Ekkart, Albert Elen, Marzia Faietti, Peter Fuhring, Herman Geertman, Dennis Geronimus, Mario Gori Sassoli, Peter Hecht, Ed de Heer, Hilary Hunt, Matthijs Ilsink, Arjen de Koomen, Zoran Kwak, Michael Kwakkelstein, Helen Langdon, Huigen Leeftang, Saverio Lomartire, Piero Lucchi, Volker Manuth, Walter Melion, Alessandra Mercantini, Norbert Middelkoop, Alfonso Mirto, Lucia Monaci, Maurizio Mondini, Giovanna Mori, Rosana Muzii, Marco Navoni, Serenita Papaldo, Anamaria Petrioli Tofani, Nadine Orenstein, Tom Rassieur, Pieter Roelofs, Michiel Roscam Abbing, Francesca Rossi, Marijn Schapelhouman, Peter Schatborn, Gianni Carlo Sciolla, Eric-Jan Sluijter, Guus Sluijter, Paula Squelati Brizio, Loek Tilanus, Rossella Todros, Giuseppe Trassari, Bert Treffers, Carel van Tuyl van Serooskerken, Jaap van der Veen, Christiaan Vogelaar, Caroline Wittop Koning.

Inleiding

De vraag of en in welke mate Rembrandts werk werd gewaardeerd in Italië in de zeventiende en achttiende eeuw staat centraal in deze studie. Er is reeds vele malen op gewezen dat schilderijen, tekeningen en prenten van de meester vanaf het midden van de zeventiende eeuw in verschillende Italiaanse inventarissen genoemd worden. Daarnaast werd zijn *vita* al in 1686 opgenomen door de Florentijnse kunstenaarsbiograaf Filippo Baldinucci en vinden we zijn naam ook in andere geschreven bronnen, waaronder een aantal kunstenaarsbrieven. Bovendien hebben diverse Italiaanse kunstenaars gebruik gemaakt van het werk van de Hollandse meester. Door al deze vermeldingen en het andere bewaarde bewijsmateriaal bij elkaar op te tellen kan, op het eerste gezicht, overtuigend worden beargumenteerd dat Rembrandt in Italië een kunstenaar was met wie op zijn minst rekening werd gehouden en de voornoemde centrale vraag zou zo positief beantwoord kunnen worden. Het gevaar bestaat echter dat, aldus redenerend, de context uit het oog wordt verloren en dat de moderne preoccupatie met de grootheid van Rembrandt een aanzienlijke rol speelt bij de bestudering van de receptie van zijn werk in Italië.¹

Hoewel Corrado Ricci en Horst Gerson er in de eerste helft van de twintigste eeuw al op hadden gewezen, dat de rol die Rembrandt en zijn werk in Italië speelden niet overschat dient te worden, kwamen verschillende kunsthistorici later tot de conclusie dat Rembrandt er zeer werd gewaardeerd en zelfs een factor van betekenis was voor de ontwikkeling van de Italiaanse kunst.² Er is bijvoorbeeld beargumenteerd, dat respectievelijk de voorkeur voor Rembrandt van de Siciliaanse verzamelaar Antonio Ruffo en het gebruik dat Giovanni Benedetto Castiglione maakte van de etsen van de Hollandse meester kenmerkend waren voor de situatie in Italië in de zeventiende eeuw.³ En Rembrandt is als een '*significant influence*' op de Venetiaanse kunst in de achttiende eeuw gezien en er is zelfs de indruk gewekt dat er sprake was van een

¹ Dit geldt ook voor verschillende studies gewijd aan de Rembrandt receptie in bijvoorbeeld Engeland en Duitsland. Een onfortuinlijke, en mogelijk onbedoelde, consequentie van tentoonstellingen als *Rembrandt in 18th century England*, *In Rembrandts Manier* en *Rembrandt and his Influence on Eighteenth-century German and Austrian Printmakers* is dat, door de focus op zo'n specifiek aspect, een indruk van exclusiviteit ontstaat die niet in overeenstemming is met de historische situatie. Automatisch wordt de indruk gewekt dat Rembrandt erg belangrijk was en er dus sprake geweest moet zijn van een algemene waardering. In de meeste gevallen is dit op zijn minst een sterk vervormd beeld. Terecht wijst Seymour Slive er bijvoorbeeld op dat, hoewel in achttiende-eeuws Frankrijk Rembrandts werk bediscussieerd, bestudeerd, gekopieerd en verzameld werd, de status van de meester niet overschat dient te worden. Zie White, Alexander en D'Oench 1983, Röver en Gerkens 1986, Heenk 1998 en Slive 1953, 157.

² Corrado Ricci zei letterlijk: '*Durante i secoli XVII e XVIII l'ammirazione in Italia per le opere di Rembrandt fu scarsa...*' Horst Gerson sprak over de receptie van de Hollandse kunst in het algemeen: '*Niemand werd erwarten, in der italienischen Kunst ein starkes holländisches Element anzutreffen. Italien ist das Beispiel für ein kunstreiches Gebiet, das die Holländer nicht nötig hat.*' Zie Ricci 1918, 77 en Gerson 1983, 5.

³ Door respectievelijk Jeroen Giltaij en Ewald Jeutter. Zie Giltaij 1999 en Jeutter 2004.

heuse Rembrandt cultus in dezelfde periode aldaar.⁴ De conclusies die in al deze studies worden getrokken staan echter lijnrecht tegenover het beeld van de geschiedenis van de internationale receptie van de Hollandse schilderkunst in het algemeen, zoals dat wel gereconstrueerd is.⁵ Internationaal was er sprake van een langzaam groeiende waardering voor de Hollandse schilderschool gedurende de achttiende eeuw, waaraan de internationale Rembrandt receptie in grote lijnen parallel lijkt te lopen.⁶ Pas in de loop van de negentiende eeuw zou deze groeiende waardering uitmonden in de ‘cultus voor Rembrandt’ die ook heden ten dagen nog levend is. In de hier besproken periode was Rembrandt nog zeker niet de alom gewaardeerde meester die hij tegenwoordig is. De vraag die zich aldus opdringt is of men in Italië inderdaad de tijd ver vooruit was, zoals voornoemde auteurs ons willen doen geloven. Of is het overgeleverde materiaal, dat ons iets vertelt over de Rembrandt receptie in Italië in de zeventiende en achttiende eeuw, wel degelijk met de internationale situatie in overeenstemming?

Aan de basis van een reconstructie van de receptie van Rembrandt in Italië in de zeventiende en de achttiende eeuw dient een kritisch gebruik van het overgeleverde bronnenmateriaal te staan. We moeten ons realiseren dat dit materiaal weliswaar veelledig is, maar ook uiterst incompleet tot ons is gekomen. De analyse van verschillende van deze bronnen zijn bovendien zeer gevoelig voor interpretatie. Dit geldt zowel voor weerslag van het werk van Rembrandt in dat van Italiaanse kunstenaars en de vernoemingen in kunstliteratuur en inventarissen van verzamelingen. En dit zijn de belangrijkste bronnen. Om een zo volledig en realistisch mogelijk beeld te krijgen is het steeds belangrijk de individuele gevallen binnen hun context te bezien en daarbij tevens te bekijken hoe representatief een bepaald voorbeeld is. Alvorens over te gaan tot de vijf *case studies*, waarin getracht zal worden te komen tot een reconstructie van de receptie van Rembrandt in Italië in de zeventiende en achttiende eeuw, worden hier eerst enkele problemen besproken die zich daarbij voordoen en worden voorbeelden gegeven van voorbarige conclusies die in het verleden zijn getrokken.

Representativiteit

Het is verleidelijk om een bepaalde blik van waardering voor Rembrandt als representatief te zien voor een periode, een plaats of een groep mensen. In een plafondfresco door Giuseppe Zocchi uit omstreeks 1760 in Palazzo Gerini te Florence is bijvoorbeeld een scène weergegeven waarin aan een allegorische figuur, die de schilderkunst verbeeldt, een prentalbum wordt aangeboden dat is opengeslagen bij een vermeend zelfportret van Rembrandt (afb. 1). Deze scène is wel gezien als exemplarisch voor de *più alta stima* die Florentijnse verzamelaars in die tijd hadden

⁴ Door respectievelijk Franklin Robinson en Boszena Kowalczyk. Zie F. Robinson 1967 en Kowalczyk 2002.

⁵ Ondermeer Horst Gerson en Frans Grijzenhout deden dit. Zie Gerson 1983 en Grijzenhout 1992.

⁶ Krzysztof Pomian besteedt ondermeer aandacht aan de groeiende belangstelling voor de kabinetschilderijen van Hollandse en Vlaamse meesters in de achttiende eeuw in Frankrijk en Everhard Korthals Altes doet dit voor de Duitse landen. Een overzicht van de geschiedenis van de receptie van Rembrandt wordt ondermeer gegeven door Jeroen Boomgaard en Rob Scheller. Zie Pomian 1990, 162-168, Korthals Altes 2003 en Boomgaard en Scheller 1991, 106-123.

voor de Hollandse meester.⁷ Het origineel van het afgebeelde, zogenaamde Gerini-zelfportret van Rembrandt (*Corpus* B 11/Bredius 20) was op dat moment ook in de collectie van de Gerini te vinden.⁸ Johann Gottfried Seutter bracht het werk in prent (afb. 2), welke later werd opgenomen in de *Raccolta di stampe rappresentanti i quadri più scelti de' Sig.ri March. si Gerini di Firenze* uit 1759. Dit is een lijvig werk met daarin tachtig prenten naar schilderijen uit de Gerini collectie. Het album dat in het fresco te zien is, moet ongetwijfeld deze publicatie voorstellen.⁹

Het is echter maar de vraag of de keuze om precies het schilderij van Rembrandt uit de rijke Gerini verzameling in het fresco te tonen was ingegeven door de grote waardering voor de meester in Florence in die tijd.¹⁰ Er was een bescheiden aantal andere werken van de meester in die stad in de achttiende eeuw, maar een bijzondere waardering voor Rembrandt, die een dergelijke eervolle verkiezing rechtvaardigt, is niet gedocumenteerd. Vooralsnog moeten we het houden op een waardering van de opdrachtgevers voor het betreffende schilderij van Rembrandt in hun eigen collectie die bepalend is geweest voor de onderwerpkeuze en zelfs met deze conclusie moeten we voorzichtig zijn. Een belangrijke rol zou ook kunnen hebben gespeeld, dat het werk een geschenk was aan markies Carlo Gerini en zijn broers, Giovanni en Andrea, van de keurvorst Johann Wilhelm van de Palts. Het is waarschijnlijk niet voor niets,

⁷ Gerhard Ewald was de eerste die aandacht aan het fresco besteedde. Bert W. Meijer gebruikte het vervolgens om de bijzondere positie van Rembrandt in Toscane te benadrukken. Zie Ewald 1976, 355 en Meijer 1983, 36.

⁸ Het werk wordt niet meer gezien als zelfportret en aan de eigenhandigheid van Rembrandt is ook wel getwijfeld. Twijfel aan het onderwerp was er ook al in de achttiende eeuw. Francesco Maria Niccolò Gabburri noemt het werk in zijn onuitgegeven *Vite di Pittori* uit de eerste helft van de achttiende eeuw 'un Giovane armato'. Het is mij niet helemaal duidelijk of het schilderij in 1724 in Florence werd tentoongesteld als *ritratto* of als *autoritratto*. Fabia Borroni Salvadori, die de documenten over de betreffende tentoonstelling publiceerde, voegde mogelijk het 'auto', dat zij tussen haakjes weergeeft, zelf toe. Door het Rembrandt Research Project is voorgesteld dat het een onvoltooid werk betreft dat later door een andere kunstenaar is afgemaakt. De originele delen zouden goed door Rembrandt zelf kunnen zijn geschilderd. Zie Ms. Gabburri *Vite*, IV, 2210, Borroni Salvadori, 1974b, 115, *Corpus*, III, 506-513, cat. B 11 en White en Buvelot 1999, 169, cat. nr. 52.

⁹ De conclusie van Bert W. Meijer dat het jaar van publicatie van de *Raccolta* een *terminus post quem* vormt voor het fresco is voorbarig. De afgebeelde prent van Seutter kwam mogelijk al tot stand in de jaren dat hij in Italië was tussen 1743 en 1750 (hij werkte in 1744 samen met Zocchi aan een serie met gezichten op Florence in opdracht van dezelfde familie Gerini). Het project van de *Raccolta* moet in ieder geval al jaren voor de publicatie van start zijn gegaan en het is zeer goed denkbaar dat het fresco eerder klaar was dan het afgebeelde eindresultaat. De prent wordt ook afgebeeld in *A Corpus of Rembrandt Paintings*, III, 512-513. Zie ook Thieme/Becker, XXX, 541-542.

¹⁰ Voor circa 1760 werd een aantal schilderijen van Rembrandt in Florence tentoongesteld in het *chiosstro* van de Santissima Annunziata tijdens tentoonstellingen die daar door de Academici del Disegno werden georganiseerd op de dag van hun schutspatroon op 18 oktober. De tentoongestelde werken waren afkomstig uit verschillende Florentijnse verzamelingen. Het Gerini-zelfportret was in 1724 te zien en een schilderij uit de collectie van markies Vincenzo Riccardi, *Een oude vrouw die een kip plukt*, werd getoond in 1737. In dat jaar was er ook een landschapstekening van de meester uit de collectie van Francesco Maria Niccolò Gabburri te zien. Buiten de schilderijen in de Medici collectie, waarover meer in hoofdstuk 1, en de genoemde werken, was er nog een schilderij op naam van Rembrandt in de collectie van markies Riccardi, een portret. Martina Ingendaay besteedt uitgebreid aandacht aan de Gerini collectie en gaat ook in op de *Raccolta*. Ook Fabia Borroni Salvadori behandelt de *Raccolta* en op een andere plaats gaat ze in op tentoonstellingen in Florence in de zeventiende en achttiende eeuw, waarop schilderijen te zien waren. Giuseppe De Juliis publiceerde de inventaris van de Riccardi collectie uit 1752, waarin de beide werken van Rembrandt worden genoemd. Zie Ingendaay 2002, 81-93, Borroni Salvadori 1974, 115, Borroni Salvadori 1982, 42-45 en De Juliis 1981, 69-70.

dat deze herkomst zo wordt benadrukt in de tekst van Pierre-Jean Mariette die de afbeeldingen in de bovengenoemde *Raccolta* begeleidt.¹¹ Ook zouden de buitenlandse contacten van de Gerini een rol gespeeld kunnen hebben bij de keuze van het onderwerp. In tegenstelling tot Florence is in bijvoorbeeld Duitsland en Frankrijk, zoals we later zullen zien, wel een groeiende belangstelling voor Rembrandt gedocumenteerd in de periode dat het fresco van Zocchi ontstond.

Invloed

Verschillende kunsthistorici hebben gewezen op de invloed die Rembrandt gehad zou hebben op Italiaanse kunstenaars. Daarbij is de term ‘invloed’ te pas en te onpas gebruikt voor zowel het gebruik maken van het werk van Rembrandt door zijn collegae voor motieven en composities, als het werken in diens trant.¹² Problematisch hierbij is, dat de toenmalige Italiaanse schrijvers geen woord gebruiken dat ook beide implicaties heeft. Daarnaast is de term bijzonder gevoelig voor persoonlijke interpretatie. Omschrijvingen zoals ‘in de trant van’ of ‘op de manier van’, die we veelvuldig aantreffen in de Italiaanse kunstliteratuur, waren ook destijds al aan discussie onderhevig.¹³ Dit blijkt ondermeer uit de opmerkingen in een exemplaar van Carlo Cesare Malvasia’s *Felsina Pittrice* uit 1678 door Gian Pietro Zanotti een generatie later. Zanotti vraagt zich hier af hoe men bij een werk van Alessandro Tiarini aan Guido Reni kan denken, zoals Malvasia deed.¹⁴ Zanotti’s tijdgenoot de Venetiaan Anton Maria Zanetti de Jonge wijst er in zijn *Della pittura veneziana* uit 1771 ook op, dat er wel beweerd werd dat Johann Carl Loth een navolger van Pietro Liberi was, maar dat het werk van deze zeventiende-eeuwse meesters toch echt niets met elkaar te maken had.¹⁵ Het gaat vaak om bijzonder subjectieve observaties; men ziet het of men ziet het niet. In het geval van Rembrandt bestaat hierbij het gevaar dat de reeds genoemde moderne preoccupatie met de grootheid van de meester een rol speelt bij de beoordeling van een bepaalde situatie. We mogen niet vergeten dat de manier waarop de moderne beschouwer naar kunst kijkt mede bepaald is door meer dan een eeuw Rembrandt-verering, waarvan voor 1800 geen sprake was. De zeventiende- en achttiende-eeuwse beschouwer had het sinds die tijd eindeloos gereproduceerde werk van Rembrandt niet op het netvlies, zoals wij dat hebben.

Bovendien moeten we er rekening mee houden dat men mogelijk een ‘andere Rembrandt’ voor ogen had. Horst Gerson spreekt terecht over ‘Rembrandt à la Schalcken’, die hooggeprezen werd in Europa in de achttiende eeuw. Rembrandt werd

¹¹ Genevieve Warwick gaat in op het belang in de zeventiende en de achttiende eeuw van het geven en ontvangen van geschenken en de etiquette daar omheen. Bert W. Meijer noemt de tekst bij de *Raccolta* door Pierre-Jean Mariette. Zie Warwick 2000, 55-75 en Meijer 1983, 36 en 48 (noot 130).

¹² Ondermeer Michael Baxandall wees er ook al op dat de term ‘invloed’ taalkundig problematisch is. Zie Baxandall 1985, 58-62.

¹³ Filippo Baldinucci geeft in zijn in 1681 verschenen *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno* ondermeer een definitie van ‘*sul gusto di...*’ Zie Baldinucci 1681, 72.

¹⁴ Als Malvasia over de fresco’s van Tiarini in de Tempio della Madonna te Reggio schrijft, zegt hij dat ze ‘*sul gusto di Guido*’ vervaardigd waren. Gian Pietro Zanotti reageert hierop met de opmerking, dat Malvasia zo ingenomen was met Guido, dat hij zich niet kon indenken, dat iets wonderlijks geschapen kon worden dat niet op hem leek. Edward Grasman wijst op deze passage. Zie Grasman 2000, 84.

¹⁵ Jonathan Bikker wijst ook op deze passage bij Anton Maria Zanetti de Jonge. Zie Zanetti 1771, 522 en Bikker 2001, 55.

niet geprezen om zijn grove, rake penseelstreken die nu bewondering oogsten.¹⁶ En het waren ook vooral de zeer uitgewerkte prenten van de meester die we terugvinden in de kunstliteratuur uit die tijd. Nog Giuseppe Longhi, die in zijn in 1830 postuum verschenen *Calcografia* een overzicht geeft van de prenten die in een ideale prentverzameling niet mochten ontbreken, somt als meest gezochte Rembrandt etsen op: *De opwekking van Lazarus* (B. 73), *De grote Kruisafneming* (B. 81), *Christus voor Pilatus: grote plaat* (B. 77), *Jan Six* (B. 285), de twee portretten van *Coppenol* (B. 282 en 283), *Tolinx* (B. 284), *De Goudweger* (B. 281), *Lutma* (B. 276), *De barmhartige Samaritaan* (B. 90) en *De Honderdguldenprent* (B. 74).¹⁷ De meesterwerken in droge naald, zoals de *Ecce Homo: liggende plaat* (B. 76) en *De drie Kruisen* (B. 78), en de verschillende los geëtsde prenten worden in vroege bronnen zelden of nooit genoemd.

Wanneer geconcludeerd wordt dat een bepaalde kunstenaar beïnvloed is door Rembrandt wordt al te vaak voorbij gegaan aan het bestaan van globale overeenkomsten tussen het werk van de betreffende meesters. Rembrandt wordt tegenwoordig geassocieerd met het gebruik van een sterk chiaroscuro, het weergeven van oriëntaalse koppen of 'tronies' en het werken in een grove toets dan wel een losse etstechniek. Hoewel men ook in de zeventiende en de achttiende eeuw zijn meesterschap op de genoemde vlakken zag, zijn het geen van alle unieke kenmerken van het werk van Rembrandt. Chiaroscuro was natuurlijk vooral het domein van Caravaggio en zijn vele navolgers, maar Anton Maria Zanetti de Jonge spreekt bijvoorbeeld ook over de '*grande padronanza*' van de Venetiaanse schilders op dit gebied en die van Tintoretto in het bijzonder en er was ook een Bolognese traditie die van Ludovico Carracci in de loop van de zeventiende eeuw overging op Guercino en Giuseppe Maria Crespi.¹⁸ De karakterkop was een terrein van studie waarop iedere historieschilder zich toelegde. Pier Francesco Mola kocht bijvoorbeeld in 1665 speciaal de tekeningen met *teste* uit de nalatenschap van Domenichino en de geschilderde *teste al orientale* van de achttiende-eeuwse Venetiaanse meester Giovanni Battista Tiepolo werden in zijn tijd geassocieerd met die van zijn zestiende-eeuwse voorbeeld Paolo Veronese.¹⁹ Een pasteuze manier van schilderen herkende

¹⁶ Elders wijst Horst Gerson er nog op dat we tegenwoordig makkelijk geneigd zijn de 'schilderachtige' Rembrandt en de fijnschilder Frans van Mieris als tegenpolen te zien, maar dat dit voor de vroege receptie zeker niet gold. Zie Gerson 1983, 210 en Gerson 1973, 209-210.

¹⁷ Longhi 1830, 264.

¹⁸ Deze opmerking van Anton Maria Zanetti de Jonge wordt geciteerd door Edward Grasman. Matthias Weniger zag bijvoorbeeld het sterke chiaroscuro in een tekening van Guercino als een reactie van die meester op Rembrandts etsen. De Bolognese meester maakte echter al dergelijke tekeningen op het moment dat Rembrandt nog een knaap was. Zie Grasman 2000, 115 en Matthias Weniger in: Dückers 1999, 74, cat. 30.

¹⁹ Bożena Kowalczyk probeerde Pier Francesco Mola's *Oriëntaalse krijger*, die zich nu in het Louvre bevindt in verband te brengen met Rembrandt, hoewel deze eerder op een overtuigender manier door Laura Laureati in verband was gebracht met een levendige interesse voor de Orient in Italië in de zeventiende eeuw, waarbij zij terecht wijst op de prenten die Stefano della Bella maakte naar aanleiding van de intocht van de Poolse ambassadeur in de jaren dertig van de zeventiende eeuw. De '*teste diseguate*' die Mola uit de nalatenschap van Domenichino kocht waren '*i pezzi più pregiati*'. Een voorbeeld van een getekende 'tronie' van Domenichino, die sterk lijkt op de koppen die in verschillende schilderijen van Mola te vinden zijn is ondermeer te vinden in de Uffizi (inv. 14622 F). Giovanni Battista Passeri meldt overigens dat de *studio di disegni* van Domenichino na diens dood in het bezit van Carlo Maratta kwam. Zie Kowalczyk 2002, 352-353, Laura Laureati in: Kahn-Rossi 1989, 162, cat. I.12, Filetti Mazza 1998, 98, Fischer Pace 1997, 97-98, cat. 57 en Passeri/Hess, 65.

Giorgio Vasari als typisch voor het late werk van Titiaan en enkele van zijn navolgers en het hanteren van een losse etsstechniek zag dezelfde Vasari als specialiteit van Parmigianino.²⁰ Vele Italiaanse meesters zouden de beide kunstenaars hierin navolgen. Vaak dreigt men bovendien uit het oog te verliezen dat Rembrandts werk op zijn beurt binnen een traditie past en dat latere kunstenaars, buiten de Hollandse meester om, terug konden grijpen op diezelfde traditie.

Onduidelijk is bovendien vaak welke consequenties we mogen verbinden aan de constatering dat een bepaalde kunstenaar gebruik heeft gemaakt van het werk van Rembrandt. In een schilderij uit het atelier van Giovanni Benedetto Castiglione, *De Reis van Jacob* (afb. 4), zijn in de achtergrond verschillende koppen te zien die overgenomen zijn uit een ets van Rembrandt (afb. 5), maar wat mogen we daaruit meer concluderen dan dat de desbetreffende prent waarschijnlijk in de werkplaats te vinden was?²¹ Het gebruik van prenten was standaard praktijk in kunstenaars ateliers, dus wat vertellen ons deze ontleningen over de Rembrandt waardering? Koos de desbetreffende kunstenaar juist Rembrandts prent omdat hij de Hollandse meester zo hoog achtte en meende hij hem op deze manier eer te bewijzen? Of ging het om een toevallig voorhanden zijnd voorbeeld?

Kunstliteratuur en classicistische kritiek

In de kunstliteratuur en andere geschreven bronnen uit de zeventiende en achttiende eeuw komt Rembrandt er over het algemeen niet zo best vanaf. Het is echter opvallend dat kunsthistorici vaak geneigd zijn geweest de negatieve opmerkingen die we er tegenkomen te relativiseren door ze als typisch classicistische kritiek af te doen.²² Men lijkt hierbij te impliceren dat de betreffende criticus niet oprecht was en dat er sprake was van een uiting van officiële smaak, die in het geval van Rembrandt diametraal stond op een meer gangbare waardering. De schaarse positieve opmerkingen daarentegen worden immer zondermeer voor oprecht aangenomen en krijgen hierdoor erg veel nadruk. Opvallend is bijvoorbeeld hoe brieven over Rembrandt die door twee kunstenaars aan de Siciliaanse prins Antonio Ruffo werden geschreven totaal verschillend zijn beoordeeld, zonder dat daar een directe aanleiding voor is. Een beroemde brief van de Bolognese meester Guercino uit 1660, waarin hij beweert de etsen van Rembrandt te kennen en ze prijst en zegt dat hij aan de hand van de prenten ook kon zien dat hij een groot schilder moest zijn, wordt algemeen aanvaard als oprecht en kritiekloos geciteerd. Twee brieven van de in Rome woonachtige Vlaming Abraham Brueghel, respectievelijk uit 1665 en 1670, waarin deze kritiek heeft op de Hollandse meester en zegt dat er in Rome weinig waarde aan zijn werk werd gehecht, zijn daarentegen zelfs afgedaan als laster.²³

²⁰ Vasari/Milanesi, V, 423 en VII, 452.

²¹ De traditionele toeschrijving van het schilderij aan Giovanni Benedetto Castiglione wordt niet geaccepteerd door Ewald Jutter en, naar diens zeggen, Timothy Standring. Beiden zien het als een atelierstuk, waarschijnlijk van de hand van Salvatore Castiglione. Zie Frederica Lamera in: Dillon 1990, 105, cat. 5 en Jutter 2004, 314.

²² Emmens 1968, 94-95.

²³ Jeroen Giltaij zegt bijvoorbeeld zelfs expliciet, dat er geen enkele aanleiding is om aan de oprechtheid van Guercino's woorden te twijfelen. De betreffende brief wijst, volgens hem, op de grote faam die Rembrandt omstreeks 1660 in Italië genoot. Giltaij gaat er voor wat betreft Brueghels brief vanuit dat deze waarschijnlijk de in Rome levende kritiek op Rembrandt verwoordt. In dit geval wijst hij er op dat we op moeten passen aan de oprechtheid van de door kunsthistorici gewraakte woorden van Brueghel te twijfelen en geeft een overzicht van het commentaar op de Brueghel- brief.

In principe moeten de brieven van beide kunstenaars, waarin ze ongetwijfeld reageerden op een bijzonder positieve brief van Ruffo over Rembrandt, brieven die echter in beide gevallen niet meer bewaard zijn, met reserve worden gebruikt. Beide auteurs schrijven aan een opdrachtgever, een prins, en in de gelaagde maatschappij van de tijd mag men er niet vanuit gaan dat een kunstenaar vrijuit kon schrijven aan een belangrijke prelaat. Vlijerij en naar de mond praten is wat je misschien wel eerder mag verwachten van een dergelijke brief. Dat Brueghel de Siciliaanse prins waarschijnlijk heel wat beter kende dan Guercino en daarom mogelijk vrijelijker kon schrijven, vinden we nergens in de kunsthistorische literatuur. De Vlaamse meester had aan het begin van de jaren 1660 enige tijd bij Ruffo in huis gewoond toen hij in Messina aan een opdracht voor hem werkte. Bovendien hoefde hij op het moment dat hij de brief schreef geen opdracht van de prins in de wacht te slepen. Natuurlijk sluiten deze overwegingen nog steeds niet uit dat Guercino Rembrandt oprecht bewonderde of dat Brueghel de Siciliaanse prins werk van zijn Romeinse collegae probeerde aan te praten, zoals wel gesuggereerd is. We weten het gewoonweg niet.

Smaak en inventarissen

Met het gebruik van inventarissen als bewijs voor de populariteit van een kunstenaar moeten we bijzonder voorzichtig zijn.²⁴ Men is snel geneigd om de weinige verzamelingen waarin Rembrandt genoemd wordt te benadrukken en niet verder te kijken. Dat werk van Rembrandt in vele gerenommeerde Italiaanse collecties uit de zeventiende en de achttiende eeuw ontbrak wordt over het algemeen niet gesignaleerd. Seymour Slive wees er wel al op dat er dan wel schilderijen van Rembrandt voorkomen in Franse inventarissen uit de achttiende eeuw, maar voor elk schilderij van hem dat genoemd wordt in een Franse collectie waren er duizenden '*dans le grand goût*' (het academisch classicisme).²⁵ Voor Italië in de genoemde periode waren voor Rembrandt de verhoudingen mogelijk nog ongunstiger dan in Frankrijk.²⁶ Daarbij kan men zich bovendien afvragen of een enkel schilderij in een inventaris wel iets zegt over de smaak van een verzamelaar. Was de aankoop van elk schilderij in een collectie een weloverwogen keuze? En kon een verzamelaar kopen wat hij wilde? Een reconstructie maken van de motieven van een aankoop door een verzamelaar is meestal onmogelijk. De aankoop van een kunstwerk was onderhevig aan bijzonder uitéénlopende variabelen, waarbij de persoonlijke smaak van de verzamelaar er slechts één was. De prijs van een werk en de financiële mogelijkheden van de verzamelaar speelden een rol, maar ook de beschikbaarheid van kunstwerken op de markt. Daarnaast werden voor vooral grotere verzamelingen collecties *en bloc*

Hoogewerff noemde de brief 'ergerlijk van onbeschaamdheid'. Rosenberg spreekt van 'kwaadwillendheid en laster', wat door Jan Emmens werd herhaald. Beide brieven werden voor het eerst gepubliceerd door Vincenzo Ruffo en werden daarna verschillende malen becommentarieerd. Hij was ook de eerste die er op wees dat Abraham Brueghel er mogelijk zelf belang bij had om Rembrandts werk op een negatieve manier af te schilderen. Zie Ruffo 1916, 100-101 en 173-175, Giltaij 1999, 85 en 94-96.

²⁴ Krzysztof Pomian wees er op dat het niet ongebruikelijk is, dat historici collecties bestuderen '*according to their own preferences*' zonder zich een beeld te vormen van de bredere context. Zie Pomian 1990, 4.

²⁵ Slive 1953, 157.

²⁶ Er wordt gefocust op die paar verzamelingen waarin Rembrandt te vinden was, maar dat is slechts een heel klein percentage van de gedocumenteerde collecties. In slechts twee van de honderden door Cesare-Augusto Levi gepubliceerde Venetiaanse inventarissen wordt bijvoorbeeld werk van of naar Rembrandt genoemd. Zie Levi 1900.

aangekocht of werd werk zonder het gezien te hebben via tussenpersonen en op advies van derden verworven. Ook moeten we niet vergeten, dat er tot ver in de achttiende eeuw sterk gedacht werd in een hiërarchie in de schilderkunst, waarbij de historieschilderkunst superieur werd geacht aan alle andere genres. Van Rembrandts hand waren voornamelijk portretten en 'tronies' in Italiaanse collecties te vinden.

In de loop van de zeventiende en de achttiende eeuw groeide het streven onder verzamelaars om een algemeen historisch overzicht van de kunst bijéén te brengen. We zien in de grotere Italiaanse collecties een tendens waarbij veruit het grootste deel van de schilderijen van lokale meesters was en dat er daarnaast getracht werd een representatief beeld te geven van wat andere scholen te bieden hadden. Een vroeg voorbeeld van een dergelijke verzameling is die van de Spaanse ambassadeur in Rome in de tweede helft van de zeventiende eeuw, Don Gaspar de Haro y Guzman. In zijn collectie van meer dan 1000 schilderijen waren ook twee werken toegeschreven aan Rembrandt als onderdeel van de *fiamminghi*.²⁷ Albrecht Dürer vertegenwoordigde de *oltramontani* van de zestiende eeuw en naast Rembrandt vinden we andere zeventiende-eeuwse Noordelijke meesters, zoals Antonie van Dyck en Peter Paul Rubens.²⁸ Dat een geografische, maar ook een historische ordening zeker een rol speelde in de collectie van de Spaanse edelman, die in Rome omgang had met Giovanni Pietro Bellori, Giuseppe Pinacci, padre Sebastiano Resta en Christina van Zweden, blijkt ondermeer uit de aanwezigheid van schilderijen van de laat dertiende- en vroeg veertiende-eeuwse meesters Giotto en Cimabue.²⁹ In zijn inventaris wordt daarover gezegd, dat ze slechts werden gewaardeerd omdat ze herinnerden aan de begindagen van de schilderkunst '*e non per altro*'.³⁰ In dergelijke ordeningen lijken vanaf het einde van de zeventiende eeuw voor wat betreft de Noordelijke meesters Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Antonie van Dyck en Peter Paul Rubens een *must* geweest te zijn. Andere noordelijke meesters komen we eveneens met regelmaat tegen, zoals, voor de zeventiende eeuw, Van Ostade, David Teniers, Adriaen Brouwer, Philips Wouwerman, Frans of Willem van Mieris, Gerard Dou en, niet te vergeten, Rembrandt.³¹

²⁷ Zie voor de schilderijen van Rembrandt in de collectie van Gaspar de Haro y Guzman uitvoeriger hoofdstuk één, pagina 20.

²⁸ Opvallend in de collectie zijn bovendien twee schilderijen die werden toegeschreven aan Hendrick Goltzius. Van Antonie van Dyck waren niet, zoals vaak het geval is, slechts portretten in de verzameling te vinden. Naast de reeds genoemde Noordelijke meesters was er in de collectie ook werk te vinden van in Italië actieve Noordelingen, zoals Nicolò Renieri, Abraham Brueghel, Paul Bril, Pieter van Laer, Jan Miel, Adriaen van der Cabel en Ferdinand Voet. Zie Burke en Cherry 1997, 731-779.

²⁹ Resta en Pinacci maakten deel uit van de informele neo-platoonse academie van de Spanjaard. Don Gaspar de Haro y Guzmán had bovendien een collectie papierkunst. Deze werd onder leiding van padre Sebastiano Resta opgebouwd, die, zoals we in hoofdstuk één nog zullen zien, vooral bekend is vanwege de albums met tekeningen die hij samenstelde om de geschiedenis van de schilderkunst te visualiseren. Voor de ordening van de tekeningencollectie van de markies verbleef Resta zelfs enige tijd in Napels toen De Haro y Guzmán daar onderkoning was geworden. Zie Fusconi en Prosperi Valenti Rodinò 1983, 237-238 en Montanari 1995, 68.

³⁰ De inventaris waarin de schilderijen van Rembrandt worden genoemd is van de hand van Pinacci en hieruit spreekt al een connoisseurs interesse, zoals Marcus Burke en Peter Cherry terecht opmerken. Zie Burke en Cherry 1997, I, 726-727 en 758, nr. 514.

³¹ Giovanni Previtali besteedt in zijn standaardwerk over de receptie van de *primitivi* uitvoerig aandacht aan dergelijke historisch geordende collecties. Zie Previtali 1964, 218-248 en ook Pomian 1990, 208-212.

Aangezien prenten over het algemeen niet als opzichzelfstaande kunstwerken werden beschouwd, is het nog moeilijker om conclusies over waardering te trekken aan de hand van prentcollecties. Ze waren ‘transparant’, dat wil zeggen dat een prent over het algemeen werd gekocht om het onderwerp of omdat het een reproductie van een bepaald kunstwerk was. In veel gevallen was een collectie papierkunst in de eerste plaats een verzameling afbeeldingen. De maker van de prent was over het algemeen van ondergeschikt belang. Daarnaast werd er ook wel volledigheid verzameld. Sommige verzamelaars streefden ernaar om alles wat er maar gedrukt was in bezit te hebben.

Vaak is als bewijs voor de vroege waardering van Rembrandt de catalogus uit 1666 aangehaald van de eerste collectie die de *abbé* de Marolles in Frankrijk bijeen wist te brengen. Hierin worden 224 prenten van Rembrandt genoemd.³² Deze encyclopedisch geörienteerde Fransman was er echter op uit om de hand te leggen op een exemplaar van elke prent van elke meester. Significanter is misschien dat Rembrandt in de ordening van de collectie geen eigen album kreeg, maar wordt genoemd in een album met Adriaen van Ostade, Hendrick Goudt en verschillende andere *Maitres de Flandre*.³³ Maar ook uit dit feit kunnen moeilijk conclusies worden getrokken over waardering. Daarnaast is het van belang ons te realiseren dat de status van de prent in de zeventiende en de achttiende eeuw in Italië niet vergelijkbaar was met die van het schilderij. In de hiërarchie van de kunsten werd de prentkunst ook tegen het einde van de periode nog als één van de minst belangrijke gezien, zoals dit ook al bij Vasari het geval was.³⁴ Dit moeten we ons realiseren als we bij Rembrandts eerste Italiaanse biograaf Filippo Baldinucci lezen, dat hij weliswaar zijn etsen prees, maar diens schilderijen niet wist te waarderen.³⁵

Het staat buiten kijf dat er in de zeventiende en achttiende eeuw schilderijen, tekeningen en prenten in een aantal collecties in Italië te vinden waren, dat de meester en zijn werk er onderwerp van kritiek zijn geweest en dat verschillende kunstenaars en auteurs zijn etsen kenden. Aan de hand van de hierboven aangeduide relativerende overwegingen zal in de navolgende vijf hoofdstukken een poging worden ondernomen te komen tot een reconstructie van de receptie van Rembrandt in Italië in de zeventiende en de achttiende eeuw. Veel van het bekende bronnenmateriaal zal, aangevuld met nieuwe informatie, opnieuw onder de loep genomen worden om te komen tot beantwoording van de vraag of en in hoeverre Rembrandts werk ten zuiden van de Alpen werd gewaardeerd.

³² Slive 1953, 56-58.

³³ Rembrandts werk is te vinden in album LXIV. Het album volgt direct op een album met de titel *Nuits diverses* (album LXIII). Ook in Florent le Comtes imaginaire ideale collectie, de *Idée d'une belle Bibliothèque d'Estampes*, die hij geeft in zijn *Cabinet des Singularitez*, zou Rembrandt een album moeten delen, nu met Moyses van Uytenbroeck, Jan van Vliet en Jan van de Velde, ook in een album dat gewijd is aan nachstukjes. Stefan Brakensiek vond het ook al opvallend dat Rembrandt in beide collecties geen ‘eigen album’ kreeg. Zie Marolles 1666, 54-55, Le Comte *Cabinet*, I, 21 en Brakensiek 2004, 291.

³⁴ Giorgio Vasari behandelt in zijn inleiding op de *Vite de' Pittori* de prentkunst het allerlaatste van de verschillende kunsten die als moeder het *disegno* hebben. David Landau besteedde al aandacht aan de ondergeschikte rol die Vasari de prentkunst toebedeelde. Zie Vasari/Milanesi, I, 212-213 en Landau 1983, 3-10.

³⁵ Zie voor de biografie van Rembrandt door Filippo Baldinucci hoofdstuk 3.

Rembrandts naam en faam in Italië in de zeventiende eeuw

Jeremias de Decker schreef in een gedicht over Rembrandt uit 1667, dat zijn ‘beroemden naem’ wijd verbreid was en dat ‘sijn kunst-faem over ’t spits der alpen heen gevlogen’ was. In Rome konden, volgens dezelfde, zijn ‘streken’ met die van Rafaël en Michelangelo worden vergeleken en er kon zelfs geconcludeerd worden dat hij ze ‘bei verby’ streefde. In zijn immer nog als standaardwerk te beschouwen studie over de vroege receptie van Rembrandt nam Seymour Slive de poetische regels van De Decker erg letterlijk.³⁶ Als goede bekende van Rembrandt was de dichter wellicht op de hoogte van de drie halffiguren, die de meester in opdracht van de Siciliaanse prins Antonio Ruffo had gemaakt. En naast deze drie schilderijen bereikte nog een aantal werken Italië al in de zeventiende eeuw. Hiermee kwamen diverse Italiaanse kunstenaars, verzamelaars en auteurs in aanraking. Zoals we uit verschillende bronnen kunnen opmaken. Of men Rembrandt er daadwerkelijk in positieve zin waagde te vergelijken met de genoemde Italiaanse giganten uit de zestiende eeuw valt echter te bezien.

De verspreiding van Rembrandts prenten

Zoals dit ook in de rest van Europa het geval was, waren het vermoedelijk vooral de etsen en prenten naar zijn inventies die bijdroegen aan de ‘kunst-faem’ van Rembrandt in Italië in de zeventiende eeuw, waarover De Decker spreekt. Het aantal schilderijen van zijn hand was buiten Holland beperkt.³⁷ In de door Matthäus Merian uitgegeven Duitse editie van Tomaso Garzoni’s *Piazza Universale* uit 1641, waarin alle beroepen ter wereld worden behandeld, wordt Rembrandt al opgenomen in een lijst met prentkunstenaars. Met Abraham Bosse is hij de enige levende meester, en

³⁶ Seymour Slive besteedt uitgebreid aandacht aan Jeremias de Decker en Rembrandt. De volledige tekst van het gedicht, dat voor het eerst werd gepubliceerd in 1667, is ook bij hem te vinden. Volgens Slive was de genoemde passage in het gedicht van Jeremias de Decker de vervulling van een voorspelling van Constantijn Huygens. Voor zover ik weet zegt Huygens echter nergens dat Rembrandt groter dan Michelangelo en Rafaël zou worden. Wel voorspelde hij dat Lievens en Rembrandt hun tijdgenoten voorbij zouden streven. Ook wenste hij dat Lievens en Rembrandt in de gelegenheid zouden komen om Michelangelo en Rafaël te leren kennen. Dan zouden ze deze binnen korte tijd overtreffen. Ook noemde Slive de door Jeremias de Decker bezongen Italiaanse reputatie van Rembrandt ‘*not idle versification*’. Zie Slive 1953, 46-49 en 205-206.

³⁷ Seymour Slive wijst er in de hoofdstukken *International acclaim: the first phase* en *International acclaim: the second phase* op dat de prenten belangrijk waren voor het verspreiden van Rembrandts faam over de grenzen. We moeten echter wel voorzichtig zijn met elke aanname over de vroege verspreiding van Rembrandts etsen in het buitenland. Het is bijvoorbeeld moeilijk deze te vergelijken met de verspreiding van bijvoorbeeld de grafiek van Dürer of Rubens. Van de etsen van Rembrandt werden, in verhouding tot de prenten van de genoemde meesters, maar beperkte oplages gedrukt. We weten bovendien maar weinig van het netwerk dat Rembrandt gebruikte voor de verspreiding van zijn etsen. Mogelijk verdween een groot deel van de afdrucken al snel in Hollandse verzamelingen, zoals ook met zijn schilderijen het geval was. Zie Slive 1953, 27-40 en 55-66 en Gerson 1973, 207.

dat, terwijl hij nog een groot deel van zijn oeuvre moest scheppen.³⁸ Andere, nog vroegere buitenlandse getuigenissen van zijn bekendheid vormen de kopieën naar Rembrandts etsen, waaronder die door de Boheemse prentmaker Wenceslas Hollar.³⁹ De Parijse prentuitgever en handelaar François Langlois, genaamd Ciartres, die in de eerste helft van de zeventiende eeuw actief was, gaf in dezelfde periode verschillende gravures uit naar inventies van Rembrandt. Het waren vooral kopieën in spiegelbeeld naar de oriëntaalse koppen die door Jan van Vliet in prent waren gebracht, in nauwe samenwerking met Rembrandt zelf.⁴⁰ De Franse uitgever gaf de koppen namen van antieke filosofen en beroemde vorsten, zoals Aristoteles en Democritus. Van dezelfde prentserie werden, waarschijnlijk niet lang daarna, weer kopieën vervaardigd die opschriften kregen in het Italiaans (afb. 6 en 7).⁴¹ Helaas is op deze prenten geen maker of uitgever vermeld.⁴² Opvallend aan de prenten is dat, terwijl de relevante prenten van Ciartres Rembrandt als inventor vermelden, zijn naam op de Italiaanse

³⁸ In het boek worden ‘*aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln und Handwercken, &c...*’ behandeld, waaronder ook de prentkunst. In chronologische volgorde noemt de auteur verschillende belangrijke meesters beginnend bij Martin Schongauer. Via ondermeer Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Hendrick Goltzius en Antonio Tempesta belandt hij in de zeventiende eeuw. Hierover zegt hij, en de passage vinden we bij Walter Strauss en Marjon van der Meulen: ‘*Insonderheit das gradiren odor Etzen, welche Kunst von vielen Liebhabern und verstandigen dem Stich gleich gehalten, auch offters wol gar vorgezogen, wie zuersehen an des Jacobi Callot, Abrahami Bosse, Rembrands und anderer Stucken, so jetzo mit Verwundering herfur kommen*’. Peter van der Coelen geeft een beknopt overzicht van de receptie van Rembrandt in het Duitstalige gebied in de zeventiende eeuw, waarin ook Merian een plaats krijgt. Zie Strauss en van der Meulen 1979, 220 en Van der Coelen 2004, 3-12.

³⁹ Pennington 1982, cat. nrs. 603 en 1650.

⁴⁰ Deze prenten werden al in de achttiende eeuw genoemd door Pierre-Jean Mariette in zijn *Notes Manuscripts*, geciteerd door Pacht Bassani. Twee schilderijen die zich nu in de Galleria Doria Pamphilj te Rome bevinden laten zien dat deze inventies van Rembrandt in Italië bekend waren. De twee koppen van filosofen komen uit een uitgebreide serie portretten, waarvan de maker onbekend is, maar die in Rome lijken te zijn ontstaan in de tweede helft van de zeventiende eeuw. De namen van de afgebeelde figuren, die op de schilderijen zijn te vinden, geven aan dat het om portretten van antieke beroemdheden gaat. De twee werken zijn geschilderde kopieën naar de gravures die Ciartres uitgaaf naar de prenten van Jan van Vliet naar Rembrandt, respectievelijk de *Buste van een oude man met baard en baret* (Collectie Alfred Bader, Milwaukee, Bredius 633) en de *Buste van een oude man met een bontmuts* (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Bredius 76). De naam *Philon*, die de Ciartres-prent met de *Buste van een oude man met een bontmuts* krijgt, komen we ook tegen op één van de schilderijen in Rome. De kopie naar de gebaarde, oude man draagt geen naam, maar was reeds herkend als filosoof. Een andere geschilderde kopie naar Ciartres prent met Aristoteles, en mogelijk van dezelfde hand, is te vinden in het Museum van San Sebastian in bruikleen van het Prado te Madrid (zie ook verderop pagina 18, noot 64). Zie Pacht Bassani 1992, 284-285, Safarik en Torselli 1982, 152-153, cat. nrs. 254 en 258, Ferrari en Scavizzi 1966, 383 en Museo del Prado *Inventario General*, 307, inv. nr. 1.111.

⁴¹ Van de Italiaanse kopieën naar de Ciartres prenten kwamen mij twee exemplaren onder ogen uit een particuliere collectie in Assen, een Democritus en een Aristoteles. De onderschriften luiden voor Democritus: ‘*Questi sprezzo cosi le humane cose, / E le pompe terrene a scherno prese, / Che venne col suo riso a far palese, / Che sono vanita ridicolose*.’ En voor Aristoteles: ‘*Al gran Re vincitor vinto dall Ira / Quesdto gran saggio i documenti diedi / Mori, ma nel morir di fama herede / Che non morira lascio flargira*.’ De prenten zijn in spiegelbeeld ten opzichte van de bovengenoemde Ciartres prenten en daarmee in dezelfde richting als de ‘originelen’ van Jan van Vliet.

⁴² Mogelijk gaat het hier om de prenten waarvan de koperplaten in het bezit waren van François Collignon, die een prenthandel in Rome had. Ze worden genoemd als ‘*Ritratti in 4.o grandi homini illustri del Padoanino*’. Veel van de andere koppen in de Ciartres serie waren naar voorbeeld van il Padovanino (Alessandro Varotari) gegraveerd. Voor François Collignon en zijn relatie met de Parijse uitgevers, zie het volgende hoofdstuk. Zie Kuhn Münch 1978, 98.

prenten niet te vinden is. Rembrandts inventies werden dus gekopieerd voor de Italiaanse markt, maar diens naam lijkt er geen meerwaarde te hebben gehad.

Uit de jaren veertig van de zeventiende eeuw stamt de eerste getuigenis in Italië van bekendheid met Rembrandts prenten. De etsen die rond 1645 de werkplaats van de Genuese kunstenaar Giovanni Benedetto Castiglione verlieten, zijn moeilijk denkbaar zonder Rembrandts voorbeelden. De vroegste gedateerde prent is *De opwekking van Lazarus* (B. 1) uit 1645 door Giovanni Benedetto's jongere broer Salvatore Castiglione. Zowel in stijl als in de keuze van onderwerpen vertonen de etsen van Castiglione sterke verwantschap met die van Rembrandt. Vooral Giovanni Benedetto Castigliones etsen uit de twee prentseries met oriëntaalse koppen (respectievelijk B. 32-47 en B. 48-52) lijken sterk geïnspireerd werk van Rembrandt.⁴³ Ook maakte Castiglione, net als zijn Nederlandse collega, om de dramatische inhoud in zijn historieprenten te verhogen gebruik van intense licht-donker contrasten, die werden bereikt door een losse, krasserige arceertechniek en een goed gebruik van het wit van het papier. Dit vinden we in de Italiaanse prentkunst voor Castiglione niet op deze manier terug. De Fransman Florent Le Comte was de eerste die aan het papier toevertrouwde, dat Giovanni Benedetto Castiglione vele verschillende onderwerpen en portretten had ontworpen en gegraveerd in de trant van Rembrandt. Hij deed deze observatie in 1700.⁴⁴ Behalve op de etsen van Rembrandt greep Castiglione overigens ook terug op prenten van Jan Lievens en die van Jan van Vliet naar Rembrandt.⁴⁵

In enkele bewaard gebleven tekeningen uit het atelier van Giovanni Benedetto Castiglione vinden we bovendien directe studies naar Rembrandts prenten. Dergelijke kopieën komen we ondermeer tegen op de achterkant van een proefdruk van *De Engel wekt Jozef* (B. 10, afb. 8 en 9). De twee tekeningen op het verso zijn kopieën naar respectievelijk de zogenaamde *Tweede oriëntaalse kop* (B. 287) en *Oriëntaalse man met bontmuts* (B. 263).⁴⁶ Oriëntaalse koppen, zoals deze, werden vervolgens weer gebruikt in een schilderij, dat ook uit het atelier van de Genuese meester afkomstig is (afb. 4).⁴⁷ Het lijkt er op dat Giovanni Benedetto Castiglione zelf steeds op een creatieve manier met Rembrandts prenten omging, wat vooral in zijn etsen tot uiting komt, en dat het de medewerkers in zijn atelier waren die gebruik maakten van letterlijke citaten.

⁴³ In de inventaris van de zeventiende eeuwse Romeinse prenthandelaren en uitgevers De' Rossi wordt gesproken over '3 libri di teste negre di Castiglione grandi'. Ewald Jeutter wijdde een hele dissertatie aan Castigliones gebruik van het werk van Rembrandt. Zie Consagra 1992, 519, Rutgers 2002b, 329-332 en Jeutter 2004.

⁴⁴ 'Gio Batista Benedette, Castiglione Genovese, a beaucoup inventé & gravé differens sujets & Portraits dans le goût de Rembrans.' Zie Le Comte *Cabinet*, III, 179.

⁴⁵ Ook Ewald Jeutter wijst er op dat Castiglione gebruik maakte van de prenten van Jan Lievens en die van Jan van Vliet naar Rembrandt. Zie Jeutter 2004, ondermeer 71.

⁴⁶ Met Ewald Jeutter ben ik van mening dat de betreffende tekeningen waarschijnlijk niet van de hand van de meester zelf zijn, maar eerder aan een medewerker in het atelier moeten worden toegeschreven. De maker van de prent en de tekenaar hoeven echter niet, zoals Jeutter wil, die de prent en de tekeningen aan Salvatore Castiglione toeschrijft, van dezelfde hand te zijn. Ook de toeschrijving aan Giovanni Benedetto Castiglione van andere kopieën naar Rembrandt in een blad nu in Dijon is allerm minst zeker. In een eerder artikel nam ik nog wel de traditionele toeschrijving van de verschillende tekeningen aan Giovanni Benedetto Castiglione over, maar de twijfel van Ewald Jeutter vind ik gegrond. Zie Jeutter 2004, 308-309 en Rutgers 2002b, 330 en 332-333.

⁴⁷ Zie de inleiding, pagina 9.

Iets eerder nog dan Giovanni Benedetto Castiglione lijkt de Florentijnse meester Stefano della Bella met de prenten van Rembrandt in aanraking te zijn gekomen. Op het moment echter dat hij in 1642 ‘vier kleine stukken van Rembrandt’ van de prenthandelaar François Langlois kreeg woonde hij al enige jaren in Parijs.⁴⁸ In de ruim tien jaar die hij in Frankrijk doorbracht maakte Stefano della Bella vele prenten in de stijl van Rembrandt en kopieerde hij zelfs enkele etsen. Nagenoeg al deze prenten zijn te vinden in de vele modelboekjes die werden uitgegeven door Parijse prentuitgevers, zoals *Principi del Disegno* (DV. 364-388) en *Livre pour apprendre a dessiner* (DV. 292-307). Het waren slechts de studies die Rembrandt maakte van zijn eigen gezicht en zijn koppen van oude mannen en vrouwen die door Stefano della Bella als studiemateriaal doorgegeven werden.⁴⁹

Een derde Italiaanse kunstenaar van wie we mogen aannemen dat hij de prenten van Rembrandt kende is de Bolognese schilder Giovanni Francesco Barbieri, genaamd il Guercino. Don Antonio Ruffo vroeg hem een halffiguur te schilderen als pendant voor Rembrandts *Aristoteles*, die al enige jaren eerder op Sicilië was gearriveerd. In zijn brief uit 1660 reageerde Guercino enthousiast op Ruffo’s verzoek. Hij verklaarde vereerd te zijn, omdat hij de prenten van Rembrandt kende en meende daaruit te kunnen opmaken dat deze een zeer goed schilder was. De etsen waren, volgens Guercino, ‘zeer mooi uitgevoerd, met smaak gegraveerd en in een goede manier gemaakt’ (*riuscite molto belle, intagliate di buon gusto e fatte di buona maniera*). Hij voegde er nog aan toe dat hij Rembrandt waardeerde als een groot virtuoos.⁵⁰ *De kosmograaf* die hij uiteindelijk voor Ruffo voltooid is helaas verloren gegaan.⁵¹

Dat het juist collegae waren bij wie bekendheid met het werk van Rembrandt, en vooral met diens etsen, al vroeg is gedocumenteerd moge weinig verbazing wekken, gezien het feit dat van oudsher prenten een belangrijke rol speelden in de werkplaatsen van kunstenaars. Rembrandt zelf maakte, zoals bekend, ook gretig gebruik van grafiek van anderen voor zijn eigen werk en ook buiten Italië vinden we zijn etsen veelvuldig terug in het bezit van andere kunstenaars.⁵² Een vierde in Italië woonachtige kunstenaar bij wie werk van Rembrandt is gedocumenteerd, de in Genua en Rome werkzame Vlaming Cornelis de Wael, had diens prenten echter

⁴⁸ Weigert 1953, 180.

⁴⁹ Een verdergaande analyse van Stefano della Bella’s relatie tot Rembrandts werk wordt gemaakt in het volgende hoofdstuk, waarin ook verdere literatuur verwijzingen.

⁵⁰ De brief werd voor het eerst gepubliceerd door Vincenzo Ruffo. Ook Jakob Rosenberg en Dennis Mahon besteden aandacht aan Rembrandt, Guercino en Ruffo. Zie Ruffo 1916, 100, Rosenberg 1944, 129-134 en Mahon 1947, 105-106.

⁵¹ Een tekening, die nu in Princeton wordt bewaard, geeft mogelijk een indruk van hoe het werk er ooit uit heeft gezien. De overeenkomsten die wel benadrukt zijn tussen werk van Guercino en Rembrandt zijn, mijns inziens, niet meer dan generieke parallellen. Voor bijvoorbeeld de tekening van de meester in het British Museum in Londen die door Ewald Jeutter wordt aangehaald is kennis van Rembrandts landschapsetsen geenszins vereist. Zie voor het probleem van de overéénkomsten in het licht-donker gebruik van beide kunstenaars de inleiding op deze dissertatie (pagina 4). Zie Rosenberg 1944, 131 en Jeutter 2004, 141-143.

⁵² Al in respectievelijk 1636 en 1637 worden etsen van Rembrandtesignaleerd in het bezit van Jacob de Wet en Jan Basse. Wenceslas Hollar en Ciartrés werden hierboven al genoemd en ook de voornoemde Matthäus Merian genoot faam als prentkunstenaar. Zie voor prenten in de verzamelingen van kunstenaars ook het laatste hoofdstuk. Zie Strauss en Van der Meulen 1979, 138 en 140-143 en Van der Coelen 2004, 8-12.

waarschijnlijk niet in de eerste plaats als ateliermateriaal. De manier waarop 134 prenten van Rembrandt in zijn nalatenschap worden genoemd lijkt er veeleer op te wijzen dat ze voor hem handelswaar vormden. Een deel van de aangetroffen prenten was samengebracht in albums, maar ook worden vele stapels losse prenten genoemd evenals talloze ‘*libretti*’ of prentboekjes, waarvan verschillende in meer exemplaren.⁵³ ‘Een boek met daarin 64 grote en kleine prenten van Rembrandt’, ‘een map (‘*carta*’) met daarin 24 prenten van Rembrandt en 12 apostelen van Lucas van Holland’, ‘een andere map (‘*carta*’) met daarin dertig verschillende prenten van Rembrandt’ en ‘zestien [losse] prenten van Rembrandt, groot en klein’ worden genoemd in de inventaris opgemaakt bij zijn dood in Rome in 1667.⁵⁴

Er moet al in de zeventiende eeuw in Italië gehandeld zijn in Rembrandts prenten. Naast Cornelis de Wael zouden ook bij andere Italiaanse handelaren, zoals de vanaf 1647 in Rome gevestigde Franse kunstenaar en handelaar François Collignon en de belangrijkste prentuitgevers in Rome, de De’Rossi familie, werk van Rembrandt door de handen gegaan kunnen zijn. Beiden hadden een belangrijk internationaal netwerk.⁵⁵ De reeds genoemde don Antonio Ruffo ontving in 1669 zijn 189 prenten van Rembrandt direct uit Amsterdam, zoals we nog zullen zien, hoewel de etsen van de Nederlander ook in Italië verkrijgbaar waren. Doordat prentverzamelingen in deze periode over het algemeen slecht gedocumenteerd zijn is niet te zeggen of Rembrandts etsen in veel collecties aanwezig waren.⁵⁶ Dat Rembrandts prenten echter tegen het einde van de zeventiende eeuw bekend waren bij de *professori d’arte*, de kunstenaars, blijkt, naast bovengenoemde, ook uit de eerste Italiaanse biografie van Rembrandt, die Filippo Baldinucci opnam in zijn *Cominciamento e progresso dell’arte dell’intagliare in rame* uit 1686.⁵⁷ In de niet erg positieve biografie meldt de Florentijn, dat Rembrandts faam als schilder groter was dan hij verdiende en dat zijn ware verdienste, volgens de *professori d’arte*, op het vlak van de prentkunst lag. Hoewel Baldinucci Rembrandts stijl treffend karakteriseert, noemt hij maar één ets van de hand van de meester, een *Opwekking van Lazarus* (B. 72 of, meer waarschijnlijk, B. 73).⁵⁸

⁵³ Ondermeer ‘*18 libretti grottesche della Belle, 13 libretti tondini con la morte del medesimo, etc.*’ De inventaris van Cornelis de Wael, die in twee afschriften in Rome wordt bewaard, werd al gepubliceerd door Maurice Vaes. De prenten die in deze inventaris worden genoemd waren allen waarschijnlijk al in 1662 in het bezit van Cornelis de Wael. In januari van dat jaar tekende de kunstenaar/handelaar een schuldbekentenis van 400 scudi ter faveure van Antonio Verpene of Verpeene, waarbij ondermeer de prenten werden verpand. Dit werd pas door Ewald Jeutter voor het eerst opgemerkt. Antonio Verpene, een in Rome woonachtige handelaar uit Kassel, was tevens executeur testamentair van De Wael. Zie Vaes 1925, 71 en 90-102, Ms. de Wael, 30v-31v en Jeutter 2004, 129-130.

⁵⁴ Dat Cornelis de Wael de prenten van Rembrandt in de eerste plaats bezat als handelswaar sluit niet uit dat hij er als kunstenaar gebruik van kon maken. Zie Vaes 1925, 100 en Ms. de Wael, 30v-31v.

⁵⁵ In de overgeleverde inventarissen van deze prenthandelaren wordt geen werk van Rembrandt genoemd, maar hierbij gaat het vanzelfsprekend om een moment opname. Zie Kuhn Münch 1978, 79-100 en Consagra 1995.

⁵⁶ Rembrandt en de geschiedenis van het verzamelen van prenten in Italië is het onderwerp van het laatste hoofdstuk.

⁵⁷ Baldinucci 1686, 78-80.

⁵⁸ Het derde hoofdstuk van deze dissertatie is geheel gewijd aan Baldinucci’s *Vita* van Rembrandt.

Schilderijen van Rembrandt in Italië

Het aantal schilderijen van Rembrandt, dat in de zeventiende eeuw in Italië te vinden was, is niet groot. Er lijken überhaupt weinig schilderijen van Nederlandse makelij te zijn geëxporteerd naar Italië in die tijd, zoals Jeroen Giltaij al concludeerde in het summiere overzicht van een aantal belangrijke collecties, dat hij geeft in zijn boek over Rembrandt en Ruffo.⁵⁹ De meeste Nederlanders die worden genoemd in Italiaanse collecties zijn kunstenaars die actief waren of waren geweest in Italië zelf. Het gaat hierbij, zoals Horst Gerson reeds constateerde, voornamelijk om landschappen en genretaferelen, specialismen die als typisch Noordelijk beschouwd moeten zijn.⁶⁰ Daarnaast vinden we schilderijen van de Vlamingen Rubens en Van Dyck regelmatig terug, maar ook zij hadden beiden enige tijd in Italië gewerkt. Bovengenoemde Baldinucci kende slechts twee schilderijen van Rembrandt, hoewel er wel een aantal meer te vinden was, zoals we zullen zien.

De twee schilderijen van Rembrandt die Filippo Baldinucci noemt waren een *Zelfportret* in de zaal met de zelfportretten, die door kardinaal Leopoldo de' Medici was ingericht in zijn appartement in het Palazzo Pitti te Florence, en een *Kop van een gebaarde man met een tulband* in de 'Galerij van Prins Panfilio' te Rome.⁶¹ Het Florentijnse schilderij is ongetwijfeld het *Zelfportret* (Bredius 60) dat zich nu in de Uffizi bevindt. Het door Baldinucci genoemde werk in Rome is nooit overtuigend geïdentificeerd. Jonathan Richardson Jr zag nog in 1722 een portret van de Nederlandse meester in dezelfde collectie. Hij sloeg het hoger aan dan Velázquez' beroemde *Portret van paus Innocentius X*, dat er praktisch naast hing. Hij verwoordde het als volgt: '*There is by it (i.e. het portret van paus Innocentius X door Velázquez) a Ritratto of Rembrandt, much of the same character as to the distinct manner of colouring, and bold pencil; but excels it even in force, and incomparably in harmony, and the beauty of the several tincts.*'⁶² Voor Richardson naar Rome reisde kwam hij door Nederland, waar hij ook verschillende werken van Rembrandt had gezien. Bovendien hadden hij en zijn vader, Jonathan Richardson Sr, collecties tekeningen en prenten waarin Rembrandt present was en hij was dus bekend met het werk van de meester.⁶³ Het overgrote deel van de collectie van 'Prins Pamfilo' is nu in de collectie Doria Pamphilj, maar daarin is geen werk van Rembrandt te vinden.⁶⁴

⁵⁹ Giltaij 1999, 33-41.

⁶⁰ Gerson 1983, 140.

⁶¹ Baldinucci 1686, 78.

⁶² Richardson 1722, 300.

⁶³ Al op de eerste pagina van het voornoemde boek noemt Jonathan Richardson Jr werk van Rembrandt in de collectie van *Monsieur Flinck* in Rotterdam. Jonathan Richardson Sr noemt Rembrandt bovendien ook menig maal in zijn *An essay on the Theory of Painting* uit 1715. Voor Richardson en Rembrandt, zie Slive 1953, 148-153 en Richardson 1722, 1.

⁶⁴ Dat Filippo Baldinucci één van de geschilderde kopieën naar de Jan van Vliet prenten, die eerder reeds werden genoemd (pagina 20), voor ogen had, zoals J.O. Kronig wilde, is erg onwaarschijnlijk. Hoogewerff wees er al op dat deze werken behoorden tot een serie ideaalportretten. De identificatie door Hoogewerff van de maker met Bernardo Strozzi is echter ook niet correct, evenmin als de toeschrijving aan Luca Giordano, onder wiens naam ze in de catalogus van de Doria Pamphilj collectie van Eduard Safarik en Giorgio Torselli te vinden zijn. Ik houd het op een anonieme Romeinse meester uit de zeventiende eeuw. Michiel Roscam Abbing vraagt zich af of het werk in de Pamphilj collectie misschien te identificeren is met een werk dat in 1660 of 1661 door kardinaal Mazarin in Rome werd aangeschaft, maar dit is zeer onwaarschijnlijk. Baldinucci trad pas rond 1665 in dienst van Leopoldo de' Medici en begon waarschijnlijk pas vanaf die tijd met het schrijven van zijn kunstenaarsbiografieën.

In een inventaris van prins Camillo Pamphilj uit ongeveer 1652 wordt nog een heel ander werk van Rembrandt genoemd, namelijk een *Heilige Antonius* van maar liefst elf en een halve palmo hoog (2,86 m), het formaat van een altaarstuk. Dit schilderij is al even mysterieus als het door Baldinucci genoemde portret.⁶⁵ Ook deze is niet met een bestaand schilderij te identificeren, noch in de huidige Doria Pamphilj collectie, noch in het oeuvre van de meester of één van zijn leerlingen. Het schilderij was waarschijnlijk niet gesigneerd, want de *Heilige Antonius* wordt mogelijk nog, echter zonder toeschrijving, genoemd in een aantal latere inventarissen.⁶⁶ Ook Filippo Baldinucci, die op de hoogte was van de collectie, lijkt het schilderij niet als Rembrandt gekend te hebben.⁶⁷ Hoewel de machtige Pamphilj, de familie van paus Innocentius X, zeker de contacten hebben gehad om een dergelijk stuk in Holland te verwerven lijkt het toch twijfelachtig dat het hier werkelijk om een altaarstuk van Rembrandt gaat.⁶⁸ De toeschrijving aan de meester dankt de *Heilige Antonius* mogelijk aan één van de *fiamminghi* uit de entourage rondom Camillo Pamphilj. De naam van Rembrandt is namelijk correct gespeld in genoemde inventaris, iets wat in Italië in de zeventiende en achttiende eeuw zelden voorkomt.

Dat Rembrandts naam in de Pamphilj inventaris genoemd wordt, lijkt er in ieder geval op te duiden dat de meester rond 1650 in Rome een zekere naamsbekendheid genoot. Het is niet omogelijk dat zijn werk al in de jaren vijftig van de zeventiende eeuw dusdanig in verband werd gebracht met een sterk clairobscuur, dat een werk van één

Toen was het schilderij dus al in handen van Mazarin gekomen. Bovendien zullen we zien dat Roscam Abbing het werk dat Mazarin kocht identificeert met *Halffiguur van oude man met baard en tulband* (Bredius 179), nu in Chatsworth (zie hieronder noot 71), waarvan zeker niet gezegd kan worden dat het een tronie is met '*poco barba*'. Zie Kronig 1921, 145-148, Hoogewerff 1922, 17, Safarik en Torselli 1982, 152-153, cat. nrs. 254 en 258 en Roscam Abbing 2006, 77.

⁶⁵ De inventaris, een *Nota di Guardarobba*, werd gepubliceerd door Giovanna Capitelli, die echter verder niet ingaat op het werk. Ook Enzo Borsellino noemt het werk. Zie Capitelli 1996, 75, Borsellino 1996, 104 en Ms. Pamphilj 1652, 216.

⁶⁶ In Pamphilj inventarissen uit respectievelijk 1666 en 1684 lijkt beide keren maar één werk in aanmerking te komen voor het schilderij van Rembrandt. Het wordt achteréénvolgens genoemd als '*Un quadro in tela alto palmi dodici con San Antonio di Padova col Bambino in braccio cornice d'ebano negro profilata d'oro*' (inv. Camillo Pamphilj 1666) en '*Uno Sant'Antonio di Padua con cornice nera profilata d'oro di p. 10 in circa*' (inv. Giovanni Battista Pamphilj 1684). In een inventaris uit 1709 wordt een lijst met schilderijen gegeven die vanuit de *Guardarobba Pamphilio* zijn overgedragen aan Girolamo Pamphilj, '*per suo uso*', waaronder een schilderij met een '*S. Antonio da Padova con cornice nera profilata d'oro di p.mi dieci inc.a.*' In latere inventarissen heb ik geen werk meer gevonden, dat op de voornoemde omschrijvingen lijkt. Schilderijen met dit onderwerp zijn bijzonder dun gezaaid in de enorme Pamphilj collectie en een schilderij met de heilige Antonius met dergelijke afmetingen ben ik verder niet tegengekomen. Bovendien hebben de genoemde werken steeds een zwarte lijst met een gouden randje. Het lijkt er op dat het schilderij met de overdracht aan Girolamo Pamphilj voor 1709 uit de kernverzameling van de familie verdween. De eerste twee genoemde inventarissen werden gepubliceerd door Jörg Garms. Michiel Roscam Abbing suggereert dat de *Sant'Antonio* hetzelfde schilderij was als het portret dat door Jonathan Richardson werd gezien (zie eerder pagina 18), maar dit is mede door bovenstaande onwaarschijnlijk. Ook lijkt het niet zeer waarschijnlijk dat een afbeelding van een heilige op het formaat van een altaarstuk een 'portret' genoemd werd. Zie Garms 1972, 324 en 417, Ms. Pamphilj 1709, s.p. (volgens mijn telling pagina 1072v) en Roscam Abbing 2006, 47.

⁶⁷ Het lijkt erg onwaarschijnlijk dat het portret dat Baldinucci zag één en dezelfde zijn als de Heilige Antonius. Alleen het formaat lijkt dit al uit te sluiten.

⁶⁸ Genoemde Camillo Pamphilj, het neefje van de paus, had in zijn huis bijvoorbeeld een kleine academie, waarin ook verschillende Noordelijke kunstenaars, zoals Michael Sweerts, actief waren. Zie Cappelletti 1996, 21-31 en Bikker 2002, 28-31.

van de Caravaggisten kon worden aangezien voor een Rembrandt. Dit was zeer waarschijnlijk ook het geval toen de jonge hertog van Braunschweig-Bevern Ferdinand Albrecht I op zijn *grand tour* door Italië in 1662-1663 in de beroemde Giustiniani collectie een werk van Rembrandt gezien meende te hebben. In het reisverslag dat ruim tien jaar na het bezoek aan Rome werd gepubliceerd maakt de hertog melding van '*die Geschicht Christi mit Nicodemo ein überaus schönes Nachtstück von Rembrandt*', een werk dat hij bij de Giustiniani zag.⁶⁹ Het is onwaarschijnlijk dat in de collectie, die uitstekend is gedocumenteerd, ooit een werk van de Hollandse meester te vinden is geweest. Wel waren de Caravaggisten er zeer goed vertegenwoordigd.⁷⁰

Prins Pamphilj was niet de enige in Rome die geschilderd werk van Rembrandt meende te bezitten. Mogelijkerwijs wist abt Elpidio Benedetti ook een schilderij van zijn hand te verwerven voor kardinaal Jules Mazarin vlak voor deze in 1661 in Parijs overleed. In brieven uit 1660 en 1661 wordt gesproken over een portret van een *Bassà*. Dit werk is wel geïdentificeerd met een schilderij van een pacha door Rembrandt dat in een inventaris van het paleis van Mazarin uit 1670 wordt genoemd.⁷¹ Nog een andere verzamelaar had voor het einde van de zeventiende eeuw aan hem toegeschreven schilderijen bemachtigd, namelijk de in de inleiding reeds ter sprake gebrachte don Gaspar de Haro y Guzman. Deze Spaanse edelman was vanaf 1677 ambassadeur bij de Paus en vanaf 1682 onderkoning van Napels. Een inventaris van zijn bezittingen uit 1682 of 1683, die opgemaakt werd door de Sienese schilder Giuseppe Pinacci in Rome noemt twee stukken die aan Rembrandt waren toegeschreven, maar die opnieuw niet te identificeren zijn. De ene is een *Heilige Petrus die zich warmt* en de ander *Een portret van een satyr met een krans van klimop*

⁶⁹ Ludwig Schudt wees reeds op deze passage. Zie Schudt 1959, 387 en Ferdinand Albrecht I, *Wunderliche Begebnissen*, 103.

⁷⁰ Een schilderij met het onderwerp *Christus en Nicodemus* is ook niet bekend uit de Giustiniani collectie. Een werk dat, als voorzichtige suggestie, in aanmerking zou kunnen komen voor het scheppen van de verwarring is Gerrit van Honthorsts *Christus voor Kaiafas* welke zich nu in de National Gallery in Londen bevindt. Zie Salerno 1960, Christopher Brown in: Danesi Squarzina 2001, 314-315 en Danesi Squarzina 2003.

⁷¹ Om verschillende redenen is deze identificatie niet geheel zeker. De naam van Rembrandt valt in geen van de drie brieven waarin over het schilderij met de pacha wordt gesproken. Bovendien heeft eerder genoemde Benedetti het over een schilderij op doek en het werk dat in 1670 wordt genoemd is op paneel geschilderd. In één van de genoemde brieven, de laatste te dateren van de drie, is zelfs de naam van de kunstenaar wit gelaten door Benedetti: '*...il ritratto d'un Bassà di mano di quel famoso che era la tela reliquia...*' In 1670 is wel in het Palais Mazarin te Parijs een werk van Rembrandt gedocumenteerd met een pacha als onderwerp, zeer waarschijnlijk het schilderij *Halffiguur van oude man met baard en tulband* (Bredius 179) dat zich nu in Chatsworth bevindt. Een kopie hiernaar is in 1659 in de verzameling van Sir Ralph Bankes gedocumenteerd als '*A Copy of A Turks head from Rainebrand / The Orriginall is Cardinall Mazarins.....*'. Het laatste woord van de regel zou '*sister*' kunnen lezen, wat zou betekenen dat het origineel rond 1659 inderdaad in Rome was, in het paleis van de zus van kardinaal Mazarin. Dit zou bovendien waarschijnlijk maken dat de laatste genoemde het werk iets daarna van zijn zus kocht. Echter, het betreffende woord in het document is erg moeilijk leesbaar en voor verschillende interpretatie vatbaar, zoals Alistair Laing mij schriftelijk bevestigde. De kopie naar de zogenaamde pacha bevindt zich nu in Kingston Lacy (The National Trust). Het betreffende document over de Bankes collectie werd door Alastair Lang gepubliceerd en er werd naar verwezen door Friso Lammertse. Michiel Roscam Abbing en Patrick Michel legden de verbanden tussen de verschillende documenten. Zie P. Michel 1999, 250, 256 (noot 113), 333, 343 (noot 179) en 390, Laing 1993, 122, Lammertse 2006, 270 en Roscam Abbing 2006, 47 en 77.

op het hoofd.⁷² De werken waren echter onbekend aan Baldinucci, die wel degelijk op de hoogte was van het bezit van don Gaspar de Haro y Guzman.⁷³ Of Rembrandt ook in zijn verzameling grafiek vertegenwoordigd was is niet bekend.⁷⁴

Ook in Venetië was al in de zeventiende eeuw werk van Rembrandt te bewonderen. In de jaren negentig bevond zich tenminste één schilderij van Rembrandt in de collectie van doge Nicolò Sagredo. Dit werk, dat wordt genoemd in een inventaris van de hand van Agostino Lama uit die jaren, kan zeer waarschijnlijk worden geïdentificeerd met de olieverfschets *De Eendracht van het land* (Bredius 476), dat in 1656 in Rembrandts boedelinventaris wordt genoemd.⁷⁵ Nicolò Sagredo was voor hij doge werd verschillende keren lange tijd in Rome als Venetiaans gezant en was er goed ingeburgerd in het culturele leven. Uit verschillende bronnen zijn belangrijke aankopen en commissies bekend.⁷⁶ In de Lagune Stad werden aan het eind van de zeventiende eeuw ook twee portretten ‘al naturale’ op naam van Rembrandt te koop aangeboden, waarvan verder alleen de maten worden gegeven.⁷⁷

Rembrandt en de Medici

In de jaren 1667 tot 1669 reisde de Florentijnse kroonprins Cosimo de' Medici, de latere groothertog Cosimo III, door Europa waarbij hij tot twee keer toe de Nederlanden aandeed. Deze reis is wel gezien als het beginpunt van de bijzondere belangstelling van verschillende leden van de machtige Florentijnse Medici familie voor het werk van Rembrandt.⁷⁸ Zijn eerste bezoek aan Holland bracht hem, samen

⁷² In de inventaris worden ze respectievelijk beschreven als *S. Pietro che si scalda* en *Un Ritratto di un satiro con Ghirlanda di hellera in testa*. De eerste is mogelijk een *Verloochening van Petrus*, een onderwerp dat we regelmatig terug vinden bij de Caravaggistische schilders, maar ook in Rembrandts directe omgeving, bijvoorbeeld het werk in het Rijksmuseum te Amsterdam (Bredius 594). Ook de *Ongeïdentificeerde historische scène bij nacht* in Tokyo (Bredius 533/*Corpus* C10) zou een afbeelding van dit onderwerp kunnen zijn. Een schilderij met een onderwerp zoals het tweede schilderij is mij van Rembrandt en zijn school onbekend. Zie Burke en Cherry 1997, I, 760 en 763.

⁷³ Baldinucci maakt in 1681 een lijst van de zelfportretten die hij in Rome zag, waarin ook de werken van de Spaanse ambassadeur zijn opgenomen. Zie Goldberg 1988, 109.

⁷⁴ De precieze samenstelling van zijn collectie tekeningen, die in de inleiding al even werd genoemd, is niet bekend. Bellori maakt melding van 30 albums. Slechts enkele albums daarvan zijn bewaard, waaronder één met voornamelijk tekeningen uit de Napolitaanse school in de Biblioteca Nacional in Madrid. Verschillende ingelijste tekeningen zijn te vinden in de eerder genoemde inventaris (ondermeer van Taddeo en Frederico Zuccari, Daniele da Volterra, Guido Reni en Paolo Farinati). Padre Sebastiano Resta, die mede verantwoordelijk was voor de ordening van de verzameling, noemt in bewaard gebleven correspondentie een aantal keer Don Gaspar de Haro y Guzmans activiteiten op dit vlak, ondermeer in een brief aan Francesco Maria Nicolò Gabburri uit 1704. Zie Bellori/Borea, 629, Pérez Sanchez 1978, 9-12, Fusconi en Prosperi Valenti Rodinò 1983, 237-238 en 253-254 (vooral de zeer uitgebreide noot 12), Burke en Cherry 1997, I, 726-729, 761, 762, 780 en 782, Warwick 2000, 8 en Bottari/Ticozzi, II, 111-112.

⁷⁵ De zeventiende-eeuwse inventaris waarin het werk wordt genoemd werd gepubliceerd door Cristina Mazza, maar zij identificeerde het werk nog niet met het Boijmans schilderij. Het schilderij lijkt in de collectie een vreemde eend en werd mogelijk tegelijk met andere olieschetsen aangekocht, zoals die van Rubens. De inventaris is echter zeer waarschijnlijk incompleet, zoals Cristina Mazza ook al concludeert. Zie Mazza 1997, 89 en 98-99, Rutgers 2002a, 315-316 en Mazza 2004, 93-94.

⁷⁶ Mazza 2004, 50-59.

⁷⁷ In een niet gedateerde zeventiende-eeuwse verkoopcatalogus, of lijst van schilderijen die ter verkoop werden aangeboden, worden ‘*Due Ritratti del Rembra genoemd, alti qte 3. 1/2 e larghi qte 3., figura al naturale*’. Zie Campori 1870, 432.

⁷⁸ Meijer 1983, 7.

met de Medici agenten Francesco Feroni en Pieter Blaeu, in het atelier van Rembrandt in Amsterdam.⁷⁹ Van de hand van Filippo Corsini stamt het reisdagboek dat bijgehouden werd en waarin het bezoek staat opgetekend.⁸⁰ Op donderdag 29 december 1667 ging Zijne Hoogheid na het bijwonen van de mis met de beide heren schilderijen bekijken van diverse meesters, ondermeer van de tekenaar Van de Velde (Willem van de Velde de Oude), de fameuze schilder Rembrandt, 'Scamus' de zeeschilder en anderen. Omdat ze geen van allen voltooid werken hadden ging het gezelschap naar enkele privé huizen om ze te kunnen bewonderen.⁸¹

Er is vaak aangenomen dat Cosimo tijdens zijn bezoek aan Rembrandt het door Baldinucci in de Medici collectie gesignaleerde *Zelfportret* uit de jaren 1660 kocht.⁸² Dit lijkt echter zeer onwaarschijnlijk.⁸³ Hij had immers geen voltooid werk in de aanbieding. Bovendien wordt in het dagboek over het algemeen expliciet vermeld als Cosimo aankopen deed.⁸⁴ Op 5 januari 1668 bijvoorbeeld kocht hij een werk dat hem door Van de Velde, waarschijnlijk Adriaen, werd aangeboden, *Een gezicht op het paleis en het plein* [de Dam].⁸⁵ Hoewel de maker niet wordt genoemd, gaat het

⁷⁹ Francesco Feroni legde ook zelf in Holland een collectie aan die hij vervolgens mee naar Florence nam. Hierin was echter geen werk van Rembrandt te vinden. Zie Caneva 1998.

⁸⁰ Naast het dagboek van Filippo Corsini, waarvan meerdere afschriften zijn overgeleverd, zijn nog andere dagboeken van dezelfde reis bewaard. Henk van Veen en Andrew McCormick geven hiervan een overzicht. De hier geciteerde tekst van het dagboek is met annotaties te vinden bij G.J. Hoogewerff. Meer recent besteedden Henk van Veen en Serenella Rolfi aandacht aan Cosimo's reis door de Nederlanden. Zie Hoogewerff 1919, 67, Van Veen en McCormick 1984, 18, Van Veen 1987, 44-52 en Rolfi 1994, 53-68.

⁸¹ Wat de status is van de toevoeging bij de naam Rembrandt van de woorden 'pittore famoso' is niet duidelijk. Er zij op gewezen dat in de inventarissen van de achttiende-eeuwse Venetiaanse collectie van maarschalk von der Schulenburg de schilders Karel de Moor en Ruschi (waarschijnlijk de zeventiende-eeuwse Venetiaanse meester Francesco Ruschi) ook een dergelijke eer te beurt valt. Bovendien noemt Baldinucci Willem Isaacs Swanenburgh in zijn *Cominciamento 'celebre'*, zoals we in hoofdstuk drie zullen zien. Zie Binion 1990, 215, 216, 238 en 293.

⁸² Ondermeer nog in de tentoonstellingscatalogus *Rembrandt by himself*. Ernst van de Wetering stelt in zijn *Rembrandt. The Painter at Work* voor, dat Cosimo het werk kocht tijdens zijn tweede bezoek aan de Nederlanden ongeveer anderhalf jaar later. Dezelfde veronderstelling herhaalt hij in zijn bijdrage in deel 4 van het *Corpus of Rembrandt Paintings*, maar hij benadrukt hier dat het niet zeker is. Zie White en Buvelot 1999, 226, cat. 85, van de Wetering 1997, 281, van de Wetering 2005, 92 en *Corpus*, IV, 580-587.

⁸³ Marco Chiarini beargumenteerde dit reeds. Hij wijst er tevens op dat Cosimo's voorkeur voor de fijnschilders moeilijk in overeenstemming is te brengen met een aankoop in het atelier van Rembrandt. Zie Chiarini 1983, 326.

⁸⁴ Een ontmoeting met Caspar Netscher, toen Cosimo in de Den Haag was in januari 1668 of juni 1669, wordt echter niet genoemd door Corsini. Gezien het opschrift op een tekening (Staatlichen Graphische Sammlungen, München, inv. nr. 1951.48) van de kunstenaar lijkt een ontmoeting te hebben plaats gevonden en waarschijnlijk heeft hij toen ook daadwerkelijk een schilderij gekocht. Het opschrift op de tekening, ongetwijfeld een *ricordo* naar het schilderij, luidt: 'Caspar Netscher: geschijldert ['peint' doorgekrast] en voleyndet: int Jaer 1668. vercoght aen den hertogh van florensen zijn soon. prijns van Toscannen. daenmaels in den haege. was. voor [140?] guldens'. Het desbetreffende schilderij is het *Zelfportret met vrouw en kinderen* dat nu in de Uffizi wordt bewaard. Marco Chiarini besteedt ruimschoots aandacht aan de aankopen van Cosimo in de Nederlanden en hij wijst er nog op dat de vorst in Den Haag portretten van '*bellezze della nobiltà olandese*' kocht of bestelde. Zie Wieseman 2002, 188-189, cat. nr. 33, Hoogewerff 1919, 107-110 en 237-239 en Chiarini 1983, 319-329.

⁸⁵ De aanbieder van het schilderij zou ook Willem van de Velde de Oude of Willem van de Velde de Jonge kunnen zijn (respectievelijk de vader en de broer van Adriaen), zoals respectievelijk Arjan de

vrijwel zeker om het schilderij van Jan van der Heyden, dat zich nu in de Uffizi in Florence bevindt, waarin Adriaen van de Velde waarschijnlijk de staffage schilderde.⁸⁶ Ook tekende Corsini op, dat Pieter Blaeu op dezelfde dag als het bezoek aan Rembrandt prentboeken (*'libri d'imagini'*) aan de toekomstige groothertog probeerde te slijten.⁸⁷ Er is tevens vaak beweerd dat Cosimo schilderijen van Willem van de Velde de Oude kocht tijdens zijn reizen, maar ook dit lijkt niet te stroken met de feiten.⁸⁸ Daarnaast lijkt het bezoek van Cosimo en zijn gezelschap aan de werkplaats van Rembrandt niet direct het bewijs te vormen voor de bekendheid van Rembrandt buiten de landsgrenzen. Het is erg waarschijnlijk dat zijn Amsterdamse agenten de vorst meenamen, wat eerder zou wijzen op de faam die Rembrandt in zijn woonplaats genoot.⁸⁹

Het *Zelfportret* van Rembrandt dat Filippo Baldinucci kende en dat zich ook nu nog in Florence bevindt maakte bovendien deel uit van de collectie van kardinaal Leopoldo de' Medici en niet van die van Cosimo. Baldinucci had het gezien in de *Stanza de' Pittori*, de Zaal der Schilders, die deel uitmaakte van diens privé vertrekken in het Palazzo Pitti.⁹⁰ De collecties van beide Medici waren strikt gescheiden en als er werken van één collectie werden overgebracht naar een andere is dit over het algemeen goed gedocumenteerd.⁹¹ Het *Zelfportret* was waarschijnlijk in 1671 of 1672 in de collectie van de kardinaal gekomen. In een oude inventaris, die in de jaren zestig van de zeventiende eeuw was begonnen, is het later toegevoegd, tezamen met zelfportretten van Orazio Borgianni, Albrecht Dürer, Jan Fyt, Jacopo Tintoretto en Alessandro Tiarini, waarvan er tenminste drie in deze jaren lijken te zijn

Koomen en Jan Peeters willen. Zie Hoogewerff 1919, 81-82, De Koomen 1991, 29-40 en Jan Peeters in: Aikema en Bakker 1990, 96-98.

⁸⁶ Chiarini 1989, 184-186.

⁸⁷ Hoogewerff 1919, 67.

⁸⁸ Het in 1665 gedateerde werk dat zich nu in het Palazzo Pitti bevindt was voor Leopoldo bestemd en reeds in juli 1667 gereed blijkens een brief van Pieter Blaeu van die datum aan de kardinaal. Het werk was mogelijk reeds in 1665, of daarvoor, besteld, maar door de Engelse Oorlog had de schilder geen haast. Tussen maart 1665 en augustus 1667 vertrokken geen handelsschepen richting de Middellandse Zee, zoals ook blijkt uit de correspondentie van Pieter Blaeu met zijn Florentijnse afnemers. De interesse voor Willem van de Velde de Oude dateert dus van voor Cosimo's reis. Zie Filetti Mazza 2000, 124 en Mirto en Van Veen 1993, 75-76.

⁸⁹ Duidt het bezoek aan het atelier van de nog immer ongeïdentificeerde 'Scamus' ook op diens internationale faam? Zie Strauss en Van der Meulen 1979, 570.

⁹⁰ Bert W. Meijer wees er echter al op dat, tegen de tijd dat Baldinucci's *Cominciamento* in 1686 verscheen, groothertog Cosimo III, aan wie de collectie was vervallen na de dood in 1675 van zijn oom Leopoldo, reeds vijf jaar bezig was een nieuwe zelfportretten galerij in te richten in een daarvoor geschikt gemaakte ruimte nabij de *Tribuna* op de bovenste verdieping van de Uffizi. In 1680 werd definitief besloten de zelfportretten als triomf der Medici en ter ere van Leopoldo te verplaatsen naar de Uffizi, waarmee Baldinucci zelf in 1681 aan de slag ging. In 1687 lijkt het zelfportret van Rembrandt op zijn laatst overgebracht te zijn naar de nieuwe locatie. Zie voor de geschiedenis van de zelfportretten in de Medici collectie, Prinz 1971, 40-41, Meijer 1983, 54 en Langedijk 1992, 149-152.

⁹¹ Ook de voornoemde werken van Willem van de Velde worden voor het eerst in de collectie van Leopoldo genoemd. Het eerder genoemde zelfportret van Netscher met zijn familie (noot 84), dat door Cosimo III werd aangeschaft op zijn reis naar het Noorden, bleef bij thuiskomst in de collectie van de latere groothertog en maakte geen deel uit van de zelfportrettengalerij van Leopoldo. Door middel van een mondelinge mededeling bevestigde Paola Squellati Brizio mij, dat niet zomaar werd geschoven met kunstwerken tussen de verschillende Medici verzamelingen. De collectie was persoonlijk bezit, geen familiebezit. De verzamelingen van bijvoorbeeld Mattias en Francesco Maria de' Medici werden na hun dood verkocht.

aangekocht.⁹² Bij Leopoldo's dood in 1675 hing het portret van Rembrandt waarschijnlijk tussen dat van Bartolomeus Spranger en dat van Pietro Bellotti.⁹³ In de collectie van Cosimo III, naar wie het zelfportret zou overgaan na Leopoldo's dood in 1675, waren verschillende andere zelfportretten van landgenoten te vinden, zoals die van Frans van Mieris, Caspar Netscher en Gerard Dou.⁹⁴

Naast het zelfportret was ook Rembrandts *Oude man met gevouwen handen* (Bredius 285) al voor het einde van de zeventiende eeuw in Florence. Ook dit werk bevindt zich nog steeds in de Uffizi te Florence. Het wordt voor het eerst beschreven in een inventaris uit 1698 in de vertrekken van prins Ferdinando van Toscane in het Palazzo Pitti.⁹⁵ Wanneer het precies in de collectie is opgenomen, is niet duidelijk, maar Marco Chiarini oppert dat het mogelijk vanuit Düsseldorf in Florence terecht is gekomen.⁹⁶ Baldinucci kende het in ieder geval niet. Het lijkt gehangen te hebben tussen een portret, dat destijds aan Van Dyck maar nu aan Jan van Ravesteyn wordt toegeschreven, en een Heilige Sebastiaan van Guercino. Enkele decennia later zou Jonathan Richardson het opmerken als 'een excellente halffiguur van een man met zijn handen gevouwen'. Het bevond zich nog steeds in het '*Palazzo de Pitti*', maar had inmiddels een prominenter plaats gekregen, naast Antonie van Dycks portret van kardinaal Bentivoglio en Rafaels portret van paus Leo X.⁹⁷

Het derde schilderij uit de Medici collectie, dat aan Rembrandt toegeschreven werd, een *Zelfportret* (Bredius 45), lijkt ook al voor 1698 in Florence te zijn geweest.⁹⁸ Het is één van de weinige schilderijen die zich al voor die datum in de collectie van

⁹² Zelfportretten van Fyt, Tintoretto en Tiarini worden genoemd in brieven aan Leopoldo de' Medici van respectievelijk 11 juli 1671, 13 juni 1671 en 27 augustus 1672. Net als van het zelfportret van Rembrandt is de correspondentie over de werken van Borgia en Dürer nog niet boven water gekomen, maar beiden worden evenals de Rembrandt wel in een inventaris van januari 1676 genoemd. Enige voorzichtigheid dient te worden betracht. Van verschillende kunstenaars worden meerdere zelfportretten genoemd in de Medici collectie. Van Tintoretto wordt al een zelfportret genoemd in 1635. Zie Ms. Leopoldo de' Medici, fol. 141, Fileti Mazza 1987, I, 186-187 en 318-319, Filetti Mazza 1993, II, 803-804, Fileti Mazza 1997, 135, 136 en 139 en Prinz 1971, 29.

⁹³ Fileti Mazza 1997, 138-139.

⁹⁴ Achtereéenvolgens kwamen zelfportretten van Caspar Netscher (januari of februari 1669), Frans van Mieris (twee stuks: juni 1676, juni 1677) en Gerard Dou (november 1676) in het bezit van Cosimo III de' Medici. Zie Langedijk 1992, cat. nrs. 4, 15, 16 en 24.

⁹⁵ Voor de bewering van Slive, dat het werk uit de collectie van groothertog Ferdinando II komt, had Bert W. Meijer geen enkel bewijs kunnen vinden en ik ook niet. Zie Chiarini 1975, 68, Slive 1953, 65 en Meijer 1983, 45, noot 91.

⁹⁶ Als gevolg van het huwelijk in 1691 tussen Cosimo's dochter Anna Maria Luisa de' Medici met Johann Wilhelm II, keurvorst van de Palts, werd de Medici collectie verder verrijkt met Noordelijke schilderijen, zowel de verzameling van Cosimo III als die van Ferdinando. Naast mogelijk het werk van Rembrandt, zond de keurvorst werk van Van der Werff, Van der Neer, Ruysch, Steenwijck en Rubens naar Florence. Met de terugkeer naar Toscane van Anna Maria Luisa de' Medici, na de dood van haar man, kwam in 1717 nog een kopie naar Rembrandt terecht in de Groothertogelijke collectie, een kopie naar 'de Heilige Familie in een interieur' (Bredius 563) in het Louvre. Zie Chiarini 1983, 326-328 en Chiarini 1989, 486, cat. nr. 69.235.

⁹⁷ Richardson 1722, 73 en Chiarini 1975.

⁹⁸ Door ondermeer Horst Gerson en Christian Tümpel werd het werk niet als eigenhandig geaccepteerd. Volgens de bevindingen van het RRP, die in de tentoonstellingscatalogus *Rembrandt by himself* worden weergegeven, is het werk wel eigenhandig maar in zeer slechte staat. In het *Corpus* deel vier is het echter als werkplaats schilderij opgenomen. Zie Bredius/Gerson, 550, Tümpel 1986, 386, White en Buvelot 1999, 194, cat. nr. 68 en *Corpus*, IV, 447-453.

dezelfde prins Ferdinando van Toscane bevonden en daarna overgebracht werden naar het cabinet van de ‘kleine werken’ van het buitenverblijf, de Villa Poggio a Caiano.⁹⁹ Waarschijnlijk kwam ook dit portret te laat in de verzameling om door Baldinucci opgemerkt te kunnen worden. Wanneer en hoe het werk bij de Medici terecht kwam is ook voor dit schilderij nog steeds de vraag. Vanaf 1699 was er sprake van dat Ferdinando in de genoemde villa een kabinet ging vormen, waarin alle beroemde kunstenaars met een werk op klein formaat vertegenwoordigd dienden te zijn.¹⁰⁰ Elisabeth Epe wees er echter al op, dat Ferdinando’s definitie van ‘beroemde kunstenaars’ niet al te eng opgevat dient te worden.¹⁰¹ Opvallend in de collectie is de ruime vertegenwoordiging van Hollandse en Vlaamse kunstenaars uit de zestiende en zeventiende eeuw. Een groot deel daarvan maakte deel uit van schenkingen van de keurvorst Johann Wilhelm van de Palts, de schoonzoon van Cosimo III.¹⁰² De keurvorst stuurde deze werken in verschillende zendingen naar Florence vanaf 1705.¹⁰³ In de opstelling die bij Ferdinando’s dood in 1713 was bereikt, hing Rembrandt’s zogenaamde zelfportret tussen die van Gian Lorenzo Bernini en Baldassare Franceschini, genaamd il Volterrano.¹⁰⁴

In de zeventiende eeuw meende men ook dat Rembrandt in de beroemde tekeningencollectie van de Medici vertegenwoordigd was. Vooral kardinaal Leopoldo de’ Medici hield zich met dit deel van de verzameling bezig en Filippo Baldinucci was verantwoordelijk voor de ordening ervan. In een lijst uit 1675 met namen van kunstenaars van wier hand tekeningen present waren in de collectie, door Baldinucci samengesteld, worden twee bladen aan Rembrandt toegeschreven, maar tenminste één van de bladen lijkt al aanwezig geweest te zijn voor de komst van Baldinucci, die rond 1665 voor kardinaal Leopoldo is gaan werken.¹⁰⁵ Geen van de tekeningen is echter werkelijk van diens hand, zoals Bert W. Meijer al aantoonde, maar het gaat om een tekening van Titiaan en een kopie naar Van Dyck.¹⁰⁶ Een derde blad, dat lange tijd op naam van Rembrandt stond, werd in dezelfde lijst aan ‘Ioannes Backer’ toegeschreven, maar lijkt van de hand van Jan Lievens (Sumowski 1629x).¹⁰⁷

⁹⁹ Elisabeth Epe geeft een lijstje van werken die binnen de Medici collectie van de ene plaats naar de andere werden gebracht, maar geeft helaas geen bron. Zie Epe 1990, 42 en 204-205, noot 58.

¹⁰⁰ Ferdinando spreekt zelf over ‘...mio Gabinetto d’Opere in piccolo di tutti i più celebri Pittori’. Ook Jonathan Richardson zag deze kamer, maar noemt geen kunstenaars bij naam. De schilderijen waren allemaal ‘excellently good’, maar er viel niets speciaals over te zeggen. Zie Strocchi 1975, 116 en Richardson 1722, 81-82.

¹⁰¹ Epe 1990, 40-43 en Strocchi 1976, 86, nr. 12.

¹⁰² Naast Rembrandt gaat het hier om ondermeer Jacob van Dorsten, Thomas Wyck, Roelant Saverij en Elias van der Broeck. Zie Epe 1990, 41.

¹⁰³ Strocchi 1975, 116.

¹⁰⁴ Epe 1990, 40-43.

¹⁰⁵ De gedrukte lijst met tekeningen uit 1673 is gepubliceerd in de appendix van Paola Barocchi’s editie van Baldinucci’s *Notizie*. Gloria Chiarini de Anna en Bert W. Meijer wijzen beiden op het bestaan van een manuscript lijst uit circa 1663, waarin slechts de namen van kunstenaars genoemd worden van wie werk aanwezig was, zonder dat de aantallen worden vermeld. De lijst werd door Chiarini de Anna ook gepubliceerd. Zie Baldinucci/Ranalli, VI, 181-203, Chiarini de Anna 1982, 210-214 en Meijer 1983, 44, noot 70.

¹⁰⁶ Meijer 1983, 54.

¹⁰⁷ Op de tekening is een oude inscriptie te vinden met deze toeschrijving en in 1766 werd de tekening als werk van A. Backer in prent gebracht door de Florentijn Andrea Scacciati. Wouter Kloek noemt ook nog een kopie naar Rembrandt in de collectie met een oude toeschrijving aan Pieter van

Gezien de voorkeur van Leopoldo de' Medici voor zeer uitgewerkte tekeningen zouden waarschijnlijk maar weinig Rembrandts zijn goedkeuring kunnen hebben wegdragen.¹⁰⁸ In de uitvoerige correspondentie met zijn agenten over aankopen voor de tekeningencollectie komt Rembrandt ook niet voor. In 1673 verzocht hij via Baldinucci wel zijn agent in Brussel, Ottavio Falconieri, tekeningen aan te kopen van Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Antonie van Dyck en Peter Paul Rubens. Hij was speciaal op zoek naar 'of historiën of figuren of andere, als ze maar mooi en uitgewerkt waren.'¹⁰⁹ Al in 1659 had Leopoldo navraag gedaan naar tekeningen van dezelfde kunstenaars bij zijn toenmalige agent in Antwerpen, Giovan Battista Bolognetti.¹¹⁰ Rembrandts naam ontbreekt ook in de lijst van *desiderata*, een lijst uit dezelfde periode met namen van kunstenaars naar wier tekeningen actief werd gezocht.¹¹¹ De speciale voorkeur voor uitgewerkte bladen is begrijpelijk als we bedenken dat de tekeningencollectie van Leopoldo de' Medici samengesteld werd om een indruk te geven van de geschiedenis van de kunsten en met name van de geschiedenis der schilderkunst.¹¹² Uit de afwezigheid van Rembrandts naam in de bovengenoemde lijsten mogen we voorzichtig afleiden, dat Rembrandt voor een dergelijk overzicht niet bijzonder belangrijk werd geacht, in ieder geval niet belangrijk genoeg om meer dan de reeds aanwezige bladen aan te schaffen.

De redelijk gedetailleerde beschrijving van Rembrandts manier van etsen die Filippo Baldinucci geeft, wijst er mogelijk op, dat hij vertrouwd was met diens prenten.¹¹³ Of hij ze uit de collectie van Leopoldo de' Medici kende is niet duidelijk. Hij was zelf

Laer. Zie Baldinucci/Ranalli, VI, 193, Kloek 1975, cat. nrs. 759 en 760 en Sumowski *Drawings*, VII, nr. 1629x.

¹⁰⁸ De voorkeur voor meer uitgewerkte tekeningen was voor verzamelaars de standaard in de zeventiende en de achttiende eeuw. We vinden deze voorkeur ook bij bijvoorbeeld Everhard Jabach. Hij liet tekeningen die hij als 'on-af' beschouwde zelfs retoucheren door andere kunstenaars. Als Rembrandts tekenstijl door Baldinucci in zijn *Cominciamento* wordt aangehaald, laat hij Bernard Keil aan het woord. Deze spreekt zijn verbazing uit over het feit dat Rembrandt zó geprezen werd, dat zelfs voor een tekening waarop bijna niets te zien was een bedrag van 30 scudi werd betaald. Zie Monbeig-Goguel 1988, Bailey 1999, 73, Schnapper 1994, 247 en Baldinucci 1686, 79.

¹⁰⁹ Opvallend is dat ook Everhard Jabach zijn Dürer tekeningen in Vlaanderen had gekocht, volgens Pierre-Jean Mariette. Zie Miriam Filetti Mazza 1998, 103 en Mariette 1741, 88.

¹¹⁰ Ook Gloria Chiarini de Anna gaat al in op Leopoldo's tekeningen aankopen in Vlaanderen en haalt de correspondentie met kanunik Johannes Philippus Happaert en Giovanni Battista Bolognetti aan. Interessant is de opmerking van Bolognetti, geciteerd door Filetti Mazza, dat tekeningen van Rubens in Antwerpen ruimschoots te vinden waren, maar dat Dürer en Lucas daar niet zo hoog werden aangeslagen en dat deze allen naar Engeland en Holland verdwenen. Bolognetti wist uiteindelijk '*fogli rubensiani*' uit de collectie van kanunnik Happaert uit Brussel te verwerven. Happaert, die actief was als handelaar in tekeningen en prenten, had in 1657 flink ingekocht op de veiling van Rubens' tekeningen. Zie Chiarini de Anna 1976, 32, Filetti Mazza 2000, 128 en 318-319 en Plomp 2005, 38-39.

¹¹¹ De lijst met meer dan 150 kunstenaars is opgedeeld in zes klassen van afnemend belang. Noordelijke kunstenaars komen we nauwelijks tegen. In de eerste klasse vinden we slechts de namen van Rubens en Dürer. Brueghel wordt genoemd in de zesde klasse. Zie Barocchi 1976, 18-20 en Barocchi 1983, 70-72.

¹¹² Zie voor de interesse van Leopoldo de' Medici en zijn assistent Filippo Baldinucci voor de geschiedenis van de kunsten ook hoofdstuk drie. Ook Philip Sohn suggereerde al dat Leopoldo waarschijnlijk Rembrandt tekeningen kocht voor zijn '*universal collection*' en niet uit waardering voor zijn stijl. Zie Sohn 1991, 159.

¹¹³ Ibidem, 80.

ook verzamelaar van grafiek.¹¹⁴ Hoewel prenten aanwezig waren in de collectie van Leopoldo, lijken ze hierin geen belangrijke rol te hebben gespeeld. Een inventaris van 1687 noemt, als aanvulling op de tekeningencollectie, zeven grote albums en twintig ‘boekjes’ met prenten, wat in vergelijking met de 105 albums met tekeningen een bescheiden aantal lijkt. Of Rembrandt vertegenwoordigd was in de albums is onzeker. Hij wordt niet apart genoemd in de lijst, maar misschien was hij te vinden onder de ‘diverse andere antieke en moderne kunstenaars’.¹¹⁵ In de eerste inventaris van de prenten uit de Medici collectie die rond het midden van de achttiende eeuw gedateerd moet worden is Rembrandt in ieder geval niet present, maar deze is verre van volledig.¹¹⁶

De reis van de latere groothertog Cosimo III de’ Medici door de Nederlanden met het bezoek aan het atelier van Rembrandt lijkt niet geresulteerd te hebben in een bijzondere voorkeur voor deze schilder bij de leden van de Medici familie in Florence. Integendeel, juist in de laatste decennia van de zeventiende eeuw werden, naast drie kapitale penschilderijen van Willem van de Velde de Oude, vooral schilderijen van de Hollandse fijnschilders aangekocht, zoals Van Mieris, Dou, Metsu en Schalcken.¹¹⁷ Dit was geheel in overeenstemming met de heersende smaak elders in Europa.¹¹⁸ Veel meer geld werd betaald voor een klein werk van welke fijnschilder dan ook, dan voor een groot doek van Rembrandt. Frans van Mieris kreeg voor zijn *Zelfportret* dat door Cosimo III werd besteld en dat nu nog steeds in Florence is, 630

¹¹⁴ Zijn zoon Francesco Saverio Baldinucci meldt dat hij zijn collectie aan Leopoldo de’ Medici schonk, maar uit documenten blijkt dat hij deze (deels?) verkocht aan de kardinaal vlak voor diens dood. Een deel van Baldinucci’s tekeningencollectie, die hij mogelijk opnieuw opbouwde, bevindt zich momenteel in het Louvre. Zie Bacou en Bean 1958 en Francesco Saverio Baldinucci, “Vita di Baldinucci”, in: Baldinucci/Samek Ludovici 1948, 44.

¹¹⁵ ‘*Vi sono 7 libri grandi che accompagnano agli altri (i.e. de albums met tekeningen), di stampe, cioè d’Alberto, di Luca d’Olanda, di Tiziano, del Parmigianino, del Rubens e del Vandich, e di altri diversi autori antichi e moderni. Vi sono una mano di libelli diverse stampe in no 20 fra grandi e piccoli, coperti in cartone, carta pecora, et uno in velluto... un libro di stampe del Callotti, e due paesi di Pietro da Cortona... [un] libro di stampe di ritratti del Vandich.*’ In totaal 16.016 exemplaren. Al in 1671 waren vijf grote albums met prenten en één klein boekje met prenten van Lucas van Leyden in de collectie van Leopoldo gekomen, blijkens de *Guardaroba Medicea* uit dat jaar (respectievelijk ‘*cinque libri di stampe in foglio reale*’ en ‘*un librettino di stampe di Luca d’Olanda*’). Della Lena claimt rond 1800, dat Leopoldo’s agenten in Venetië hem, naast schilderijen en tekeningen, ook prenten stuurden. Zie Gaeta Bertelà 1982, 111, Ms. Mediceo, fol. 541 en Haskell 1980, 173-174.

¹¹⁶ Noch de lage inventaris nummers, noch de opschriften op de achterkanten van diverse prenten door verschillende leden van de Parijse familie van prenthandelaren Mariette kan mijns inziens worden aangevoerd als bewijs voor een vroege aanwezigheid van de prenten in de Medici collectie, zoals door Bert W. Meijer is gedaan. Ook achttiende-eeuwse afdrucken hebben dezelfde lage inventarisnummers en zeventiende-eeuwse Mariette opschriften vinden we bijvoorbeeld ook op vele prenten in de zogenaamde Spencer Albums, die in de vroege achttiende eeuw werden samengesteld. Bovendien verkocht Jean Mariette nog in 1733-1734 het grootste deel van zijn voorraad. De Rembrandt prenten zijn pas in de negentiende eeuw voor het eerst geïnventariseerd. De genoemde oudste inventaris van de prenten is vermoedelijk van de hand van Pelli Bencivenni. Zie Ms. Uffizi *Stampe*, Ms. Uffizi *Rembrandt*, Meijer 1983, 53 en Cohn 1992, 24-25 en 29.

¹¹⁷ Edward Goldberg wijst ook op de voorkeur van Cosimo III de’ Medici voor zeer uitgewerkte en gedetailleerde schilderijen, waarbij de fijnschilders aansloten. Hij haalt hierbij de correspondentie aan omtrent een altaarstuk dat de Florentijnse vorst door Frans van Mieris wil laten uitvoeren. Zie Hoogewerff 1919 en Chiarini 1983, 325-326 en Goldberg 1983, 194.

¹¹⁸ Ronni Baer wijst bijvoorbeeld op de internationale markt voor Gerard Dou. Zie Baer 2000, 31.

gulden en voor de zogenaamde *Verliefde oude man* maar liefst 750 gulden.¹¹⁹ Rembrandt kreeg, ter vergelijking, voor zijn *Aristoteles* van Ruffo 500 gulden.

Het is bovendien moeilijk hard te maken dat Rembrandt in het gezelschap van zo'n tachtig andere kunstenaars een bijzondere plaats innam in de zelfportretten verzameling van Leopoldo de' Medici.¹²⁰ Toegegeven, het was één van de eerste portretten van een Nederlandse kunstenaar die werden aangekocht voor de collectie, maar meer zouden later volgen. Vele kunstenaars die we tenminste tegenwoordig als mindere broeders zouden bestempelen waren ook aanwezig. Bovendien was Leopoldo de' Medici voor zijn aankoopbeleid sterk afhankelijk van de Medici agenten in Italië en daarbuiten, die adviseerden en aankochten. Had Leopoldo zelf gevraagd om een zelfportret van de meester wiens faam hem vooruit was gesnel naar Italië? Of was het één van zijn agenten of correspondenten in de Lage Landen geweest die hem ingefluisterd had dat Rembrandt toch zeker vertegenwoordigd moest zijn in de collectie? Al in 1659 was aan Leopoldo via zijn Romeinse agent kardinaal Volumnio Bandinelli een werk aangeboden dat toegeschreven werd aan Rembrandt, een portret van *Paracelsus*, een werk dat zich op dat moment nog in de collectie van Reinier van der Wolff in Rotterdam bevond. Hierop lijkt de kardinaal niet te zijn ingegaan.¹²¹

¹¹⁹ In de achttiende eeuw kregen de prijzen die voor werk van Van Mieris werden betaald zelfs mythische status. Francesco Maria Niccolò Gabburri schrijft in zijn manuscript kunstenaarslevens, dat Cosimo op zijn reis door de Nederlanden in het atelier van Frans van Mieris maar liefst 3000 *fiorini* bood voor een werk dat de schilder echter niet wenste te verkopen en dat hij in 1681 een werk van dezelfde meester verwierf voor 1000 *fiorini*. De al bij Sandrart beschreven aankoop van een schilderij van Van Mieris door aartshertog Leopold Wilhelm wordt door diezelfde Gabburri op 10.000 *fiorini* gezet, hoewel het er bij Sandrart nog maar 2000 waren. Chiarini 1989, 316 en 327, cat. nrs. 46.154 en 46.159, Sandrart/Peltzer, 196 en Ms. Gabburri *Vite*, II, 914.

¹²⁰ Zo'n tachtig zelfportretten zijn gedocumenteerd in de collectie bij de dood van Leopoldo in 1675. Daarnaast waren er nog ongeveer 500 portretminiaturen, waaronder een groot aantal (zelf-)portretten van kunstenaars. Bovendien dient opgemerkt te worden dat van geen enkele kunstenaar zoveel zelfportretten te vinden waren. Zie Prinz 1971, 33-34 en 232-236 en Meloni Trkulja 1976.

¹²¹ Een *Parecellus meso figura da R. van Rino* werd hem aangeboden, waarbij de herkomst niet genoemd wordt. De figuur in het schilderij *Halffiguur van oude man met baard en tulband* in Chatsworth (The Duke of Devonshire collection, Bredius 179) is ooit door Valentiner geïdentificeerd met de Duitse alchemist Paracelsus. Opvallend is dat de maten van de beide stukken vrijwel overéénkomen. Het paneel dat aangeboden werd aan Leopoldo mat 107 x 83 cm., terwijl het stuk in Chatsworth 103 x 79 cm. is. Verschillende oude kopieën naar het werk in Chatsworth met ongeveer dezelfde afmetingen zijn bekend. Het werk dat aan Leopoldo werd aangeboden is ongetwijfeld dezelfde als Rembrandts *Paracelsus* die in 1676 op de veiling van Reinier van der Wolff verscheen. De *Paracelsus* uit de Van der Wolff collectie is wel geïdentificeerd met een schilderij dat zich nu in Praag bevindt, *Een geleerde gezeten aan een tafel met een geopend boek* (*Corpus A 95/Bredius 432*), maar de afmetingen lijken dit uit te sluiten. Het werk in Praag meet 145 x 135 cm. Een groot aantal andere schilderijen die in dezelfde lijst met schilderijen zijn opgenomen en die ook aan de kardinaal werden aangeboden (*'quelle pitture che sono in Fiandra'*) komt ook overéén met werken op de Van der Wolff veiling, zoals Pieter Lastman's *Orestes en Pylades*, een schilderij dat zich nu in het Rijksmuseum te Amsterdam bevindt. De lijst met schilderijen waarbij ook de afmetingen worden genoemd hoort bij een brief uit hetzelfde *Carteggio* waarin ondermeer Lucas Holstenius wordt genoemd, die vanaf 1658 bibliothecaris was van Christina van Zweden in Rome. Was hij mogelijk een tussenpersoon? Van der Wolffs handelspartner David Beck was bovendien hofschilder van dezelfde Zweedse vorstin. Alfredo Serrai gaat in op de relatie tussen Holstenius en Christina van Zweden. Bert W. Meijer gaat uitgebreid in op de collectie van Reinier van der Wolff. Veel van zijn identificaties van de Italiaanse schilderijen zijn ook met het bekend worden van de afmetingen uit voornoemde lijst nog houdbaar. De volledige lijst is te vinden in het *Carteggio degli Artisti*, in het Staatsarchief van Florence (fol. 296 recto en verso) en hoort bij een brief die in hetzelfde *Carteggio* wordt bewaard (fol. 282 recto). Zie Ms.

Hoe dan ook, Rembrandts *Zelfportret* moet wel enige reputatie hebben genoten gezien het aanzienlijke aantal kopieën dat er naar bekend is. De vermelding door Baldinucci heeft hierbij zeer waarschijnlijk een doorslaggevende rol gespeeld. Eén kopie die zich in het Museo di Capodimonte in Napels bevindt lijkt zeventiende-eeuws en is ooit toegeschreven geweest aan Luca Giordano. Een andere kopie bevond zich al in 1742 in Dresden en is wel toegeschreven aan de Noorditaliaanse portretschilder Vittore Ghislandi, genaamd Fra Galgario.¹²² Ook moet vermeld worden dat Rembrandt behoorde tot de uitverkorenen wier werk in prent gebracht diende te worden toen tegen het einde van de zeventiende eeuw plannen werden gemaakt om schilderijen uit Medici collectie te laten graveren naar voorbeeld van andere collecties, waarbij ondermeer Theodoor Verkruijs en Giovanni Battista Foggini waren betrokken.¹²³ Omdat er pas in de loop van de achttiende eeuw goed schot in het project kwam is niet te zeggen hoe prominent het werk van Rembrandt vertegenwoordigd moest zijn en wat de selectiecriteria waren. Slechts een klein deel van de Medici collectie zou in prent worden gebracht. In ieder geval verzorgde Verkruijs een kopie naar het portret van de *Oude man met gevouwen handen* (afb. 3).¹²⁴

Rembrandt en Ruffo

Rembrandts Italiaanse biograaf Filippo Baldinucci was niet op de hoogte van de drie schilderijen met halffiguren die de reeds genoemde don Antonio Ruffo tussen 1654 en 1664 van de Nederlandse kunstenaar mocht ontvangen. In zijn studie over de relatie tussen Ruffo en Rembrandt reconstrueerde Jeroen Giltaij de bestellingen van de Siciliaanse prins.¹²⁵ Overtuigend beargumenteert hij dat Antonio Ruffo een serie schilderijen met halffiguren wilde laten maken van belangrijke internationale meesters, onderwie Rembrandt.¹²⁶ De vorst was blijkbaar zo tevreden over de in 1654 ontvangen *Aristoteles*, dat hij nog twee werken bij Rembrandt bestelde, waarvoor Rembrandt zelf de onderwerpen bepaalde. Het werden een *Alexander de Grote* en een *Homerus die twee leerlingen onderwijst*. Bovendien vroeg Ruffo, zoals we hierboven reeds zagen, de Bolognese schilder Guercino een pendant te maken voor de *Aristoteles*.¹²⁷ Volgens de correspondentie kwamen beide schilderijen in 1661 aan,

Bandinelli, Fileti Mazza 1998, 470, Valentiner 1948, 119-122, Serrai 2000, 34-35, Meijer 2000, 390, *Corpus*, II, 516-518.

¹²² Karla Langedijk noemt nog enige andere kopieën. De zogenaamde Fra Galgario is helaas verloren gegaan en de omstandigheden van het werk zijn onduidelijk. Het is zelfs niet zeker of het wel om een latere Italiaanse kopie gaat. Zie Meijer 1983, 55, Ebert 1963, 31, nr. 547, Langedijk 1992, 149-150 en Meijer 2003, 33-37.

¹²³ Monaci 1977, 16, Borroni Salvadori 1982, 14 en Löffler 2000, 196-197.

¹²⁴ Het exemplaar van de prent in het Rijksprentenkabinet (RP-P-OB 66.419) wordt afgebeeld in Löffler 2000, 197.

¹²⁵ Giltaij 1999.

¹²⁶ Zoals Jeroen Giltaij terecht opmerkt, ontstond dit idee bij Ruffo waarschijnlijk rond 1660. Het idee op zich was niet nieuw. Vincenzo Giustiniani liet al aan het begin van dezelfde eeuw een serie met de vier evangelisten door verschillende meesters vervaardigen. De werken werden door respectievelijk Reni, Domenichino, Albani en Renieri vervaardigd. Een andere serie schilderijen met halffiguren die door verschillende meesters als pendants werd vervaardigd wordt genoemd door Carlo Cesare Malvasia. In dit geval waren de kunstenaars Reni, Renieri, Guercino en Palma il Giovane. Zie Giltaij 1999, 85, Salerno 1960, 102, cat. 169-172 en Malvasia 1678, II, 75.

¹²⁷ Uit de analyse van de Ruffo documenten door Rosanna De Gennaro blijkt dat de Siciliaanse prins tussen 1650 en 1660 slechts twee schilderijen ontving, in 1651 een *Madonnina in piccolo* door Artemisia Gentilechi, die in 1650 was besteld, en Rembrandts *Aristoteles*. Dit zou er op kunnen wijzen

maar de Homerus was nog niet voltooid en werd daarop teruggezonden om vervolgens in 1664 ingeschreven te worden in Ruffo's inventaris. Gedurende diezelfde jaren zestig leverde nog een aantal Italiaanse schilders portretten van halffiguren die correspondeerden met de halffiguren van Rembrandt.¹²⁸ Uit zijn aanzienlijke collectie maakte Antonio Ruffo een keuze van ongeveer 100 werken, die steeds naar de eerste erfgenaam over dienden te gaan. Van deze lijst maakten ook de drie werken van Rembrandt deel uit.¹²⁹ Een groot deel van de collectie bleef tenminste bij één tot en met de grote aardbeving op Sicilië van 1783. De drie Rembrandts waren toen nog steeds in de verzameling en ook Guercino's pendant, *De kosmograaf*, wordt nog genoemd, maar de andere halffiguren waren ondertussen verdwenen.¹³⁰

De *Aristoteles*, of *Albertus Magnus* van Rembrandt, die als eerste werd bezorgd, is ongetwijfeld de *Aristoteles bij de buste van Homerus* (Bredius 478), die zich nu in het Metropolitan Museum in New York bevindt.¹³¹ Van de *Homerus*, één van de twee later verschepte werken, wordt zeer waarschijnlijk een fragment bewaard in het Mauritshuis in Den Haag (Bredius 483). Beide schilderijen komen nog samen voor op een veiling in 1810, als *Een portret van een beeldhouwer met een buste* en de pendant *Een schoolmeester met diens leerling*. Iets later, tenminste in 1824, waren ze samen in de collectie van Abraham Hume.¹³² Het derde schilderij, in de documenten een *Alexander de Grote* genoemd, kan echter niet met een bestaand schilderij worden geïdentificeerd, zoals Giltaij al constateerde. Noch de *Man in Wapenrusting* in de Glasgow Art Gallery and Museum (Bredius 480), noch het werk met hetzelfde onderwerp in het Museo Calouste Gulbenkian te Lissabon (Bredius 479) kan identiek zijn met het schilderij uit Messina. Het werk dat zich nu in Glasgow bevindt was in 1764 in de collectie van Sir Joshua Reynolds, getuige de mezzotint die Johann Gottfried Haid naar het schilderij maakte.¹³³ Het werk in Lissabon lijkt zich al in 1780 in de verzameling van Graaf Baudouin in Parijs te hebben bevonden.¹³⁴

dat ook het werk van Rembrandt al rond 1650 besteld werd. Zie eerder pagina's 6-7 en De Gennaro 2003, xxxii.

¹²⁸ Een van de schilderijen was een halffiguur van *De filosoof Archita Tarantino* door Salvator Rosa. Het schilderij werd al door Luigi Salerno geïdentificeerd met een schilderij dat zich nu in Spanje bevindt, maar werd door Jeroen Giltaij gemist. Zie Salerno 1975, cat. nr. 182.

¹²⁹ De lijst, de zogenaamde '*quadri vincolati in primogenitura*' (schilderijen die voor de eerstgeborene bestemd waren), telde nooit exact honderd werken. In de loop der tijd vielen werken af en kwamen er bij.

¹³⁰ De Gennaro 2001, 211-215.

¹³¹ Uit de verschillende inventarissen blijkt dat er steeds twijfel was over het onderwerp. Zie Giltaij 1999, 44 en 45, Rutgers 2003, 13 en De Gennaro 2003, 81 [nummer 371], 83 [nummer 375], 107 [nummer 482] en 129 [nummer 599].

¹³² De maat die voor de Beeldhouwer wordt gegeven, 79"16, komt dicht in de buurt van de oorspronkelijke hoogte van de *Aristoteles* van 8 *palmi*. De Schoolmeester zou al aardig ingekort zijn en bovendien één leerling verloren hebben. De maat die wordt gegeven, 32"11, komt in de buurt van de huidige breedte van de *Homerus* in Den Haag. Zie Giltaij 1995, 68, noot 16 en Giltaij 1999, 45-47 en 67.

¹³³ Brown en Roy pleitten vurig voor een identificatie van Ruffo's *Alexander* met het werk in Glasgow, maar Jeroen Giltaij had hun argumenten al op overtuigende wijze verworpen. De betreffende prent van Haid wordt door Giltaij afgebeeld. Zie Brown en Roy 1992, 286-297 en Giltaij 1999, 55-66.

¹³⁴ Voor de herkomst van het schilderij, zie het artikel van Hoogewerff over Ruffo en Rembrandt, waarnaar ook Giltaij verwijst. Zie Hoogewerff 1917, 134, noot 2 en Giltaij 1999, 62.

Zoals we zagen was de *Alexander de Grote* tenminste tot 1783 op Sicilië te bewonderen. Dat het zeer waarschijnlijk wel gaat om een weergave van Alexander de Grote als krijgsheer en niet Alexander als wijsgeer is op te maken uit een beschrijving van schilderijen uit de collectie Ruffo die in de staatsarchieven van Napels wordt bewaard. De vorst wordt beschreven als 'zittende met zijn slagzwaard en zijn lans naast zich'.¹³⁵ Uit hetzelfde document lijkt bovendien af te lezen dat de drie schilderijen hetzelfde formaat hadden. Ze worden genoemd als 'drie schilderijen met drie grote halffiguren *al naturale* van acht bij zes *palmi* [...] met hun lijst uniform gesneden en verguld'.¹³⁶

Dezelfde Ruffo had ook een collectie prenten en hij bezat bovendien een aantal tekeningen. Of tussen de tekeningen ook bladen van Rembrandt zaten is niet bekend, maar in ieder geval had hij een aanzienlijk aantal prenten van hem in zijn bezit. Op 8 december 1669 ontving hij uit Amsterdam 189 etsen van de meester voor een bedrag van 10 *oncie*.¹³⁷ Hoewel het theoretisch mogelijk is, lijkt het onwaarschijnlijk dat hij ze direct van Rembrandt zelf toegestuurd kreeg. In de documenten wordt hierover niets gezegd en bovendien was Rembrandt twee maanden voor de aankomst van de bladen op Sicilië overleden. Daarbij komt nog dat hij al sinds het midden van de jaren vijftig niet meer zelf de beschikking had over zijn koperplaten.¹³⁸ Mogelijk waren de etsen van Rembrandt het begin van een collectie, hoewel Ruffo al eerder had geïnformeerd naar prenten van diens tijdgenoot en collega *peintre-graveur* Salvator Rosa.¹³⁹ Uiteindelijk kreeg hij de etsen van deze Italiaan waarschijnlijk pas in handen samen met de enige andere gedocumenteerde aanschaf van grafiek, een grote zending prenten uit Rome in 1671 ter waarde van maar liefst 100 *oncie*.¹⁴⁰ Hierin worden naast de etsen van Rosa, ondermeer prenten genoemd naar andere zeventiende-eeuwse meesters, zoals Nicolas Poussin en Pietro da Cortona. Bovendien kreeg Ruffo de prentboeken ('*gallerie in libri*') in handen waarin gravures

¹³⁵ Een tekening uit de school van Rembrandt (verz. F. Lugt, Fondation Custodia, Parijs) en een prent van de Rembrandt leerling Johann Ulrich Mair met *Alexander de Grote als denker* werden nog door Jeroen Giltaij met het schilderij van Rembrandt in verband gebracht. Zie Giltaij 1999, 63-66 en De Gennaro 2003, 129 [nummer 599].

¹³⁶ Jeroen Giltaij nam mede op basis van een tekening in het museum van Stockholm aan dat de *Homerus* waarschijnlijk een liggend formaat had. Over het algemeen worden in de betreffende inventaris de lengte en breedte omgedraaid als het om een liggend formaat gaat of er worden bijvoegelijke naamwoorden toegevoegd, zoals *lungo* en *alto*. Duidelijk is dit bij de beschrijving van de verschillende schilderijen van Salvator Rosa. Twee schilderijen met de verhalen uit het leven van Pythagoras met een liggend formaat worden beschreven als '*...dui di palmi 7. lunghi palmi 5. alti* (7 palmen lang en 5 palmen hoog)' en het schilderij met twee saters en drie nymphen ook met een liggend formaat heet '*...altro quadro di palmi 4. e 5....*' De Siciliaanse *palmi* was ongeveer 25,8 cm. Zie Giltaij 1999, 66-76 en De Gennaro 2003, 140 [nummer 629].

¹³⁷ Vincenzo Ruffo noemde deze aankoop al in 1916 maar Jeroen Giltaij kon de verwijzing niet terug vinden in de Ruffo archieven. De prenten worden echter ook genoemd in de Ruffo documenten die in het Staatsarchief in Napels worden bewaard. De transcriptie van de documenten heb ik elders gegeven en ze zijn ook te vinden bij Rosanna De Gennaro. Zie Ruffo 1916, 313, Giltaij 1999, 107, Rutgers 2003, 13 en De Gennaro 2003, 98 [nummer 447].

¹³⁸ Hinterding 2006, 141-144.

¹³⁹ In een brief aan Ruffo doet diens correspondent in Rome, Giuseppe de Rosis, zijn beklag. De prenten van Rosa, waarom Ruffo had gevraagd, waren bij de kunstenaar een stuk duurder dan bij de handelaren. Hij schrijft verder dat hij nog niet was overgegaan tot koop, omdat hij op verdere instructies wachtte. Zie Scott 1995, 151.

¹⁴⁰ Rutgers 2003, 13 en De Gennaro 2003, 98 [nummer 448].

bijeengebracht waren naar de schilderijen in de Galleria Farnese, de Galleria Pamphilj en de Galleria Barberini.

Hoe don Antonio Ruffo op het idee kwam werk bij Rembrandt te bestellen is niet duidelijk. De Siciliaanse prins had een uitgebreid netwerk van correspondenten verspreid over heel Europa en onderhield belangrijke handelscontacten met Amsterdam.¹⁴¹ In de correspondentie die gaat over de schilderijen van Rembrandt wordt ook gesproken over ruwe zijde en suiker.¹⁴² Of hij zelf op het idee kwam om Rembrandt te vragen een halffiguur voor hem te schilderen of dat één van zijn Amsterdamse contacten deze meester adviseerde weten we niet. Ook zou de Hollandse consul op Sicilië, Abraham Casembroot, die zelf ook schilderde, een rol gespeeld kunnen hebben, zoals Jeroen Giltaij opmerkt.¹⁴³ De schilderijen van Rembrandt waren niet de enige kunstwerken die Ruffo uit Amsterdam kreeg. Ook een serie van acht tapijten met scènes uit het leven van Achilles naar ontwerp van Rubens kocht hij in die stad. Deze tapijten maakten overigens ook deel uit van de selectie die was bestemd voor de belangrijkste erfgenaam.¹⁴⁴ Tevens kwamen vele stukken zilverwerk en een groot aantal diamanten uit Amsterdam in zijn bezit.¹⁴⁵ In ieder geval moet Antonio Ruffo erg tevreden over de als eerste ontvangen *Aristoteles* zijn geweest, waarna hij meer werk van de meester wilde hebben. Hij lijkt bovendien vol lof over dit schilderij te hebben geschreven aan Italiaanse collegae van Rembrandt, getuige de verschillende bewaard gebleven brieven die zij in reactie schreven.¹⁴⁶

Over de twee later verworven schilderijen was Ruffo echter ronduit teleurgesteld. Hij beklagde zich bij de meester zelf, dat de Alexander geschilderd was op verschillende aan elkaar gemaakte doeken, waarvan de naden duidelijk zichtbaar waren en dat de Homerus onaf was bij aankomst op Sicilië in 1661.¹⁴⁷ Het zou een bijzonder vreemde gang van zaken zijn als Rembrandt inderdaad een nog niet voltooid schilderij zou hebben laten verschepen naar Messina, gezien de hoge kosten die dit met zich mee bracht. Mogelijk vond Rembrandt het 'af', maar werd diens late, brede schilderijstijl als onvoltooid geïnterpreteerd door de Siciliaanse prins. Hoe dan ook, Ruffo's beklag vond gehoor. Rembrandt bood zelfs aan de Alexander over te doen, wat uiteindelijk niet nodig bleek, en hij werkte de Homerus bij.¹⁴⁸ Er ging bovendien een aanzienlijk

¹⁴¹ Giltaij 1999, 13.

¹⁴² Over de ruwe zijde wordt gesproken in de eerste bewaarde brief over de *Aristoteles* en over de suiker in een briefje over de verzending van de Homerus. Zie Giltaij 1999, 160-161 en 166-167.

¹⁴³ Giltaij 1999, 113.

¹⁴⁴ '1664. Primo gennaro. Vincolati con il fidecommissso: E per onze 470.15 moneta di fiorini di fiandra n. 3150. Tratte in Cornelio Gisbert Jangast in Amsterdam pagabili a lui medesimo sono per compra d'otto panni di lana da questo Enrico Ernacns il giovane con figure, grande disegno di Pietro Paolo Rubens con l'istoria d'Achille.' Volgt een opsomming van de onderwerpen en de afmetingen van de acht tapijten. Zie Calabrese 2000, 74.

¹⁴⁵ Calabrese 2000, 63-65 en 77.

¹⁴⁶ Ondermeer de lovende woorden van Guercino. Zie Ruffo 1916, 100.

¹⁴⁷ Ruffo uitte zijn klacht in een brief die door de Nederlandse consul op Sicilië Van den Broeck in Amsterdam aan Isaack Just moest worden overhandigd, die daar voor Rembrandt optrad. Deze brief werd gepubliceerd door Vincenzo Ruffo en werd later ondermeer gebruikt door Giltaij voor zijn reconstructie van de gang van zaken. Zie Ruffo 1916, 165-166 en Giltaij 1999, 51-55.

¹⁴⁸ Giltaij 1999, 54-55.

deel van de prijs af. Ruffo blijkt voor de Homerus slechts 300 gulden betaald te hebben en geen 500 gulden, zoals voor de andere twee werken.¹⁴⁹

Dat Ruffo uiteindelijk meer te spreken was over de Aristoteles dan over de andere twee werken blijkt ook uit een verdere bestudering van de bronnen. In de hierboven reeds genoemde lijst van schilderijen die waren bestemd voor de eerste erfgenaam schrijft don Antonio letterlijk, dat er drie schilderijen van Rembrandt waren, waarvan de beste een Aristoteles of een Albertus Magnus was.¹⁵⁰ Ook uit een brief van Abraham Brueghel aan Antonio Ruffo uit 1670 blijkt, dat het juist dat ene schilderij geweest moet zijn dat bijzondere bewondering opriep bij de Siciliaanse prins, maar ook bij de stillevenschilder. Brueghel heeft het in zijn brief nadrukkelijk over die ene halffiguur van Rembrandt, die Ruffo beter vindt dan die van zijn Italiaanse collegae, waarmee Brueghel het eens lijkt te zijn geweest. Maar, voegt de Vlaamse schilder er aantoe, een geklede halffiguur was geen goede graadmeter voor vaardigheid, want grote schilders spanden zich immers niet in voor een bagatelle als een geklede halffiguur.¹⁵¹ Abraham Brueghel was gedurende ongeveer twee jaar te gast in het paleis van Ruffo, waarschijnlijk in de eerste helft van de jaren 60, toen de tweede zending Rembrandts arriveerde of reeds afgeleverd was, dus hij wist waar hij het over had, in tegenstelling tot wat vaak is beweerd.¹⁵² De teleurstelling bij Ruffo over de tweede zending Rembrandt schilderijen was kennelijk niet zo groot dat het hem weerhield van een bestelling van prenten van dezelfde meester.

Rembrandts ‘kunst-faem’ in Italië in de zeventiende eeuw

In kunstkringen was Rembrandts naam bekend in Italië in de zeventiende eeuw. Zoals we zagen, noemde de Florentijn Filippo Corsini Rembrandt in zijn reisdagboek van kroonprins Cosimo ‘de fameuze schilder’.¹⁵³ En in een inventaris uit 1655 van de Correggio collectie in Venetië wordt een schilderij genoemd van Willem Drost,

¹⁴⁹ De bedragen die Jeroen Giltaij in de inventaris van 1703 terugvond, respectievelijk 86.13.18 *oncie* voor de *Aristoteles*, 107.8.6 *oncie* voor de *Alexander*, en 66.18.18 *oncie* voor de *Homerus*, waren geen taxatiebedragen, maar de door Antonio Ruffo decaden eerder gemaakte kosten voor de schilderijen. Deze bedragen bewijzen dus niet dat de *Alexander* meer gewaardeerd werd dan de *Aristoteles*, zoals Giltaij suggereert. Zie Giltaij 1999, 106-107, Rutgers 2003, 13 en De Gennaro 2003, 94 [nummer 427]

¹⁵⁰ Rutgers 2003, 13 en De Gennaro 2003, 129 [nummer 599].

¹⁵¹ Hij schrijft dat, ‘geen enkele het haalt bij die [ene figuur] van Rembrandt (*‘neciuna arive a quella del Rymbrant’*). De desbetreffende brief van Brueghel werd gepubliceerd door Vincenzo Ruffo. De twijfel die is gerezen aan de oprechtheid in Brueghels oordeel van Rembrandt is mijns inziens onterecht. Hij zou Rembrandt in discrediet proberen te brengen om vervolgens schilderijen van zijn Romeinse vrienden aan te prijzen. Brueghel prijst echter wel de vroege schilderijen van Guercino, iemand met wie hij ook niets vandoen had en die ook onderwerp van zogenaamde classicistische kritiek was bij ondermeer Giovanni Battista Passeri. Ook het feit dat Brueghel een traditionele vorm kiest voor zijn kritiek, de kritiek op geklede figuur om gebrek aan *disegno* te verbergen vinden we al bij Lodovico Dolce, wil niet zeggen dat hij zelf aanhanger was van classicistische ideeën. Hij was tenslotte zelf schilder van naturalistische stillevens. Zie Ruffo 1916, 186, Mahon 1947, 105-106, Giltaij 1999, 95, Passeri/Hess, 344-358 en Roskill 1968, 40-41.

¹⁵² De decoratie van de kamer waar Abraham Brueghel bij betrokken was nam zeven en een half jaar in beslag vanaf 1 september 1661. Uit een brief van 1665 meent Rosanna De Gennaro op te kunnen maken dat Brueghel voor die tijd in Messina was. Zeer waarschijnlijk heeft hij dus alle drie de schilderijen van Rembrandt gezien. De *Homerus* zag hij misschien niet in voltooide staat. Documenten in het Staatsarchief te Napels, gepubliceerd door De Gennaro 1997, 169.

¹⁵³ Zie eerder pagina 20.

waarbij expliciet wordt gezegd dat hij een leerling van Rembrandt was.¹⁵⁴ Ondermeer hieruit blijkt dat Rembrandt ook in Venetië al tijdens zijn leven naamsbekendheid genoot. Ook uit de correspondentie die don Antonio Ruffo onderhield met Abraham Brueghel en Guercino kunnen we opmaken, dat ze Rembrandts kunst kenden.¹⁵⁵ Een derde kunstenaar met wie Ruffo in contact stond, Mattia Preti, maakte echter een treffende vergissing. In een brief aan Ruffo uit 1669 heeft hij het over diens ‘fameuze halffiguren van Spranger’ waar hij zeker Rembrandts schilderijen bedoelde, een vergissing die we ons hedentendage niet meer voor kunnen stellen.¹⁵⁶ Tevens lijkt het de moeite waard te signaleren, dat het gebruik dat Giovanni Benedetto Castiglione en Stefano della Bella maakten van Rembrandts prenten niet herkend werd door hun vroegste Italiaanse biografen, terwijl hun Franse biografen hiervan wel melding maken.¹⁵⁷

Opvallend is ook dat de bovengenoemde leerling van Rembrandt, Willem Drost, die na een tijd in Holland actief geweest te zijn in 1654 of 1655 de tocht naar Italië maakte om daar aan de slag te gaan, in zijn Italiaanse schilderijen nauwelijks nog een spoor laat zien van het werk van zijn leermeester.¹⁵⁸ Zou hij, als Rembrandts schilderijen in trek waren geweest in Italië, geen werk in diens trant gemaakt hebben? Hetzelfde geldt voor een tweede voormalige leerling van Rembrandt die zijn heil zocht in Italië, de Deense meester Bernard Keil. Van hem is zelfs helemaal geen Rembrandtiek werk bekend, terwijl hij toch zelf tegenover Filippo Baldinucci verklaarde maar liefst acht jaar in diens atelier gewerkt te hebben.¹⁵⁹ De stijl van Rembrandt is in het in Italië geschapen oeuvre van beide meesters niet meer herkenbaar.

We moeten ook erg voorzichtig zijn om de verschillende werken van Rembrandt in Italiaanse collecties in de zeventiende eeuw als bewijs aan te dragen voor de waardering van de Nederlandse kunstenaar in Italië op dat moment. Buiten de

¹⁵⁴ Borean 2000, 100 en 179.

¹⁵⁵ Ruffo 1916, 101 en 174.

¹⁵⁶ Ruffo had helemaal geen werk van Spranger, die op dat moment al ruim een halve eeuw dood was. Giltaij heeft deze brief niet opgemerkt, wat ook Pieter Roelofs was opgevallen. Zie Spike 1998, 183 en Roelofs 2003, 84.

¹⁵⁷ Filippo Baldinucci (niet in de *Cominciamento*, maar in de *Notizie*) en Raffaello Soprani beschreven beiden het leven van Castiglione terwijl Baldinucci (*Cominciamento*) dit ook voor Della Bella deed, maar geen van beide biografen noemden Rembrandt in deze context. Toegegeven, een dergelijke verwijzing mag misschien niet direkt verwacht worden, omdat beide kunstenaars als lokale helden worden bejubeld door hun vroegste Italiaanse biografen. Als Rembrandts status als etser echter in de loop van de achttiende eeuw danig is gegroeid kan men het ook in Italië, en ook in de lokaal gerichte kunstliteratuur, niet nalaten prentmakers met de Hollandse meester in verband te brengen, zelfs als de overeenkomsten niet erg evident zijn, zoals bij Giuseppe Maria Crespi en Giovanni Battista Piranesi (zie hierover meer in hoofdstuk 5). Le Comte was de eerste die Castiglione's prenten in verband bracht met Rembrandt en Félibien was de eerste die dat voor Della Bella deed. Zie respectievelijk Soprani 1674, 224-226, Baldinucci/Ranalli, V, 406-407, Baldinucci 1686, 65-77, Le Comte *Cabinet*, III, 179 en Félibien *Entretiens*, 300.

¹⁵⁸ 'Drost develops a neo-Caravaggesque style in Italy that hardly resembles his earlier work', aldus Jonathan Bikker. Zie Bikker 2001, 37.

¹⁵⁹ De invloed van Rembrandt en de Hollandse school die Minna Heimbürger ziet in het oeuvre van Bernard Keil is zeer generiek en zelfs bijzonder vaag. Van de hand van Keil is geen werk bekend uit zijn Hollandse en vroege Italiaanse periode. De voorstellen die Heimbürger doet zijn weinig overtuigend. Zie Heimbürger 1988, vooral 47-52 en Bikker 2005, 39.

Florentijnse Medici-collectie en de Romeinse Pamphilj-collectie treffen we het werk van Rembrandt niet aan in andere grote Italiaanse collecties in de zeventiende eeuw, zoals die van de familie Colonna en Massimi en de Pauselijke families Chigi, Rospigliosi, Altieri, Ottoboni en Odescalchi. En in de Medici collectie haalden de schilderijen van Rembrandt nooit het 'heilige der heiligen' van de verzameling, de *tribuna*, waar we al in de zeventiende eeuw bijvoorbeeld wel werk van Rubens tegenkomen en in ieder geval al in 1704 een schilderij van Godfried Schalcken, die op dat moment nog in leven was.¹⁶⁰ De Pamphilj collectie was een belangrijke verzameling, maar daar raakten de Rembrandts al snel 'kwijt' en de collectie van Antonio Ruffo lijkt te ver in de periferie gelegen te hebben om door een tijdgenoot als Filippo Baldinucci te worden opgemerkt.¹⁶¹

Ook lijkt Rembrandt een belangrijke afwezige in de 'universele' ordeningen van de grafiekcollections die Padre Sebastiano Resta en Nicola Pio rond 1700 samenbrachten. Beiden streefden er naar om in hun verzamelingen papierkunst een overzicht te geven van de geschiedenis van voornamelijk de schilderkunst.¹⁶² Padre Resta stelde voor verschillende afnemers zelfs meerdere malen dergelijke albums samen met voornamelijk tekeningen, waarbij de titels die hij er aan gaf, zoals *Galleria Portatile* en *Anfiteatro Pittorico* boekdelen spreken.¹⁶³ In geen van de ordeningen is werk van Rembrandt vertegenwoordigd, zoals eigenlijk de hele Noordelijke School er maar matig afkomt bij Resta. Naast een band die volledig is gewijd aan Rubens, vinden we maar mondjesmaat bladen van Vlaamse en Hollandse meesters.¹⁶⁴ De prenten- en tekeningencollectie, die Nicola Pio bijéén wist te brengen is helaas niet geheel

¹⁶⁰ Een zelfportret mogen we hier uiteraard niet verwachten. Deze hingen in de galerij met de zelfportretten, maar het *Portret van een man met gevouwen handen*, dat iets later door Jonathan Richardson werd geprezen, zoals we zagen, was wel een mogelijke kandidaat geweest. Zie Rudolph en Biancalani 1970.

¹⁶¹ Ruffo's naam was niet bekend aan Baldinucci, hoewel hij wel enige schilderijen noemt die in zijn collectie terecht kwamen. Baldinucci noemt de twee schilderijen van Salvator Rosa met Pythagoras (Salerno 164 en 165) als onderwerp en zegt zelfs dat ze naar Sicilië werden gestuurd. Ook Claude Lorrain, die tenminste één opdracht voor de Siciliaanse prins lijkt te hebben uitgevoerd, geeft er geen blijk van de naam van de verzamelaar herkend te hebben. Achterop de tekening naar het desbetreffende schilderij in het zogenaamde *Liber Veritatis* schreef hij slechts *per Palerma in Sicilia*, terwijl hij meestal ook de naam van de opdrachtgever vermeldde. Michael Kitson bracht tegen de identificatie van het desbetreffende schilderij met het werk in de Ruffo collectie in dat, naast de Messina/Palermo discrepantie, de datum die Claude geeft als 1667 niet overeenkomt met de datum van 1666 die door Vincenzo Ruffo wordt gegeven in zijn publicatie van de Ruffo inventarissen. De inventaris van de Ruffo collectie die in Napels wordt bewaard geeft echter wel 1667 als datum. Carlo Cesare Malvasia kende Ruffo wel bij naam. Hij noemt ondermeer Guercino's *Endimion*, die *al sig. Antonio Ruffi Messinese* werd gestuurd. Zie Salerno 1975, 98, cat. 164-165, Baldinucci/Ranalli, V, 444, Kitson 159-160, cat. 172, Ms. Ruffo, 35r en Malvasia 1678, I, 378.

¹⁶² Julius S. Held gaf al een kort overzicht van grafiekcollections die de ontwikkeling van de kunst door de eeuwen heen moesten illustreren. Zie Held 1963, 79-80.

¹⁶³ Genevieve Warwick stelt dat Resta tussen circa 1680 en zijn dood in 1714 meer dan 30 albums samenstelde met in totaal ongeveer 3500 tekeningen. Zie Warwick 2000, 6-14.

¹⁶⁴ Martin Royalton-Kisch kwam tot de conclusie dat er buiten de Nederlanden zelf er weinig belangstelling was voor Noordelijke tekeningen in de zeventiende en achttiende eeuw. Rembrandt was echter wel vaak present. De literatuur over padre Sebastiano Resta is zeer extensief en ik heb niet alles geraadpleegd. Giorgio Fubini en Julius S. Held beschreven het Rubens-album, dat zich nu in Milaan bevindt. Bert W. Meijer wijst er op dat Resta Rembrandt wel als leermeester van Keil noemt. Zie Royalton-Kisch 2002, 15-24, Popham 1936, 1-15, Paredi en Bora 1976, Fusconi en Prosperi Valenti Rodinò 1983, Warwick 2000, Fubini en Held 1964, 123-141 en Meijer 1983, 45, noot 92a.

bewaard. Er zijn echter geen aanwijzingen voor dat Rembrandts prenten aanwezig waren, hoewel het niet uitgesloten is. In ieder geval was voor Rembrandt geen plaats in de kunstenaars *Vite* die de verzamelaar ook schreef en waarvan het manuscript is overgeleverd dat 1724 is gedateerd. Hier vinden we bijvoorbeeld wel Abraham Bloemaert, Adriaen van der Cabel, Antonie van Dyck, Nicolaes Berchem, Maarten de Vos en Peter Paul Rubens.¹⁶⁵ Ook in de in Resta's *Vite* gegeven lijst van namen van '*Pittori famosi*' van wie prenten in zijn collectie waren te vinden ontbreekt de naam van Rembrandt.¹⁶⁶

Rembrandts naam was bekend in Italië, maar, buiten het enthousiasme van Ruffo voor Rembrandts *Aristoteles* en de prenten van Giovanni Benedetto Castiglione, zijn de meeste getuigenissen ofwel neutraal, of zelfs overwegend negatief, zoals die van Baldinucci en Abraham Brueghel.¹⁶⁷ Rembrandt werd voornamelijk als een belangrijk schilder uit de Hollandse school beschouwd en een willekeurig schilderij van een 'doorsnee' Italiaan werd snel belangrijker gevonden, wat ondermeer duidelijk wordt in de genoemde lijsten met kunstenaars van wie Leopoldo de' Medici tekeningen wenste en de hierboven besproken universele ordeningen van grafiekcollections. Nog in Baldinucci's leven van Bernard Keil wordt Rembrandt een schilder genoemd, die in die tijd grote faam had weten te verwerven '*per quella provincia*'.¹⁶⁸ De spaarzame vermeldingen kunnen bovendien niet duiden op een algemene belangstelling voor de Nederlandse kunstenaar in zeventiende-eeuws Italië. Op veel plaatsen waar je een belangrijke kunstenaar zou mogen verwachten ontbreekt Rembrandts naam juist. Met het gebrek aan bewijs voor een grote waardering voor de schilderijen en prenten van de meester week de situatie in Italië, mijns inziens, echter niet wezenlijk af van die in de rest van Europa. Wel is zijn werk in Italië iets later gedocumenteerd dan in bijvoorbeeld Frankrijk, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien. Rembrandts faam verspreidde zich snel buiten de grenzen van de Republiek, maar er is geen aanleiding voor te concluderen dat er internationaal sprake was van een groot enthousiasme voor zijn werk. Hoe het ook zij, Rembrandts 'kunst-faam' in Italië, zoals deze door Jeremias de Decker werd bezongen, kunnen we dan misschien niet helemaal als dichterlijke vrijheid afdoen, deze was door de dichter wel

¹⁶⁵ Nicola Pio noemt Nicolaes Berchem echter abussievelijk Cornelio. Zie Pio/Engass, 6 en 173 en verder hoofdstuk 5.

¹⁶⁶ Zoals hij zelf in de inleiding op de *Vite* verklaart, en Simonetta Prosperi Valenti Rodinò wees hier al op, had hij in meer dan 50 '*grossi e copiosi volumi*' een ongelooflijke hoeveelheid prenten samengebracht van '*tanti famosi Pittori*'. In de opsomming van kunstenaars namen die volgt vinden we de naam van Rembrandt niet terug, wel die van Dürer, Rubens en Van Dyck. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò wijddde een artikel specifiek aan de prentencollectie van Nicola Pio. Per Bjurström schreef over Pio als verzamelaar van tekeningen. Zie Pio/Engass, 2, Prosperi Valenti Rodinò 1976, 15, Prosperi Valenti Rodinò 1988, 67-80 en Bjurström 1995.

¹⁶⁷ Ook Pieter Roelofs kwam in zijn grondige recensie van het boek van Jeroen Giltaij over Rembrandt en Ruffo tot de conclusie, dat diens stelling dat Rembrandt reeds grote bekendheid genoot in Italië, niet houdbaar is aan de hand van het schaarse bewijs dat Giltaij naar voren brengt. Zie Roelofs 2003, 76-86.

¹⁶⁸ Baldinucci/Ranalli, V, 366.

zwaar aangezet.¹⁶⁹ Rembrandts penseelstreken zouden voor de Italianen nog zeker anderhalve eeuw bleekjes afsteken bij die van Rafael en Michelangelo.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Slive 1953, 48.

¹⁷⁰ Giuseppe Longhi is, bij mijn weten, de eerste Italiaan die serieus Rembrandt waagde te vergelijken met Rafael, maar hij deed dit op basis van zijn verworvenheden als prentkunstenaar. Over Giuseppe Longhi meer in hoofdstuk 5 (pagina 123). Zie Longhi 1830, 137.

Stefano della Bella en Rembrandt: de Franse connectie

André Félibien, één van de theoretici van de Franse academie, schreef al in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw, dat de Florentijnse kunstenaar Stefano della Bella vanuit Parijs een reis naar Holland maakte, waarop hij met Rembrandts werk in contact kwam en op slag zijn elegante manier van etsen veranderde om die van de Hollandse meester te imiteren. Dezelfde Félibien voegde hier echter aan toe, dat Della Bella deze al weer snel liet varen, om de stijl van Callot opnieuw op te pakken, die hij altijd al nagevolgd had.¹⁷¹ Inderdaad lijkt Stefano della Bella de reis naar Holland gemaakt te hebben en bovendien blijkt uit een aantal van zijn etsen dat hij het werk van Rembrandt kende. De Florentijnse kunstenaar maakte regelrechte kopieën naar de meester en etste in diens trant. En, zoals Félibien al opmerkt, dit gebruik van Rembrandts werk lijkt beperkt te zijn geweest tot een specifieke periode gedurende zijn carrière, namelijk de jaren veertig van de zeventiende eeuw, toen Stefano della Bella in Parijs was. Bij zijn terugkeer in Florence in 1650 lijkt hij alle interesse in de Nederlandse meester op slag verloren te hebben. In tegenstelling tot wat Félibien beweert was het echter niet zozeer de reis naar Holland die verantwoordelijk was voor zijn plotselinge interesse in Rembrandt; hiervoor waren eerder zijn contacten in Parijs bepalend en in het bijzonder die met zijn uitgevers en zijn collegae kunstenaars. Bovendien was het voor een beperkt aantal prenten met een specifieke functie, waarvoor Stefano della Bella de etsen van zijn Hollandse collega gebruikte.

Stefano della Bella's leven en werk

Na zijn leertijd in Florence, waar hij een beschermeling van de Medici was geworden, werkte Stefano della Bella vanaf 1633 enige tijd in Rome. Hij keerde na een zeer productieve periode voor een korte tijd terug naar Florence en reisde vervolgens in 1639 naar Parijs. In 1650 was Della Bella weer terug in Florence, waar hij voornamelijk voor de Medici werkte, maar hij bleef ook nog contacten met zijn Franse uitgevers onderhouden. Volgens zijn biograaf Filippo Baldinucci ging de Florentijn naar Frankrijk in het gevolg van Alessandro del Nero, die waarschijnlijk door groothertog Ferdinand II als speciaal gezant naar Lodewijk XIII werd gestuurd om hem te feliciteren met de geboorte van de *dauphin*, de toekomstige koning Lodewijk XIV. Volgens dezelfde Baldinucci, verliet de tamelijk succesvolle kunstenaar Italië, ofwel omdat de faam en het fortuin die hij in Rome zou kunnen vergaren niet in overeenstemming waren met zijn talent, ofwel door het enorme applaus dat Jacques Callot had geoogst.¹⁷² Deze Franse etser was in 1635 overleden en een groot deel van zijn faam was te danken aan zijn Parijse uitgever Israël Henriet.

¹⁷¹ Florent le Comte, schrijvend in 1700, dacht te weten waarom Stefano della Bella 'de apparte manier van Rembrandt' liet varen. Hij vond namelijk uit, 'dat deze trant niet in overéénstemming was met zijn eigen genie.' Zie Félibien *Entretiens*, III, 300 en Le Comte *Cabinet*, III, 174 (382).

¹⁷² Baldinucci 1686, 68.

De enorme reputatie die Callot in heel Europa genoot zou inderdaad van invloed geweest kunnen zijn op Stefano della Bella's beslissing naar Parijs te gaan.¹⁷³ Het is goed denkbaar dat hij werd uitgenodigd door één van de beroemde prentuitgevers, die de Franse hoofdstad rijk was. Hij had zich een meer dan waardig opvolger van Callot getoond en moet met open armen ontvangen zijn. Ongetwijfeld stond hij al in contact met verschillende Franse kunstenaars en uitgevers toen hij nog in Rome actief was. François Collignon heeft mogelijk een belangrijke rol gespeeld. Hij is de enige gedocumenteerde leerling van Jacques Callot en onderhield connecties met uitgevers en handelaren in Parijs, speciaal met Israël Henriet, die Jacques Callots uitgever was en die ook Italië goed kende. Della Bella's vriendschap met Collignon is vanaf de jaren veertig van de zeventiende eeuw goed gedocumenteerd, maar ze moeten elkaar al in Rome gekend hebben.¹⁷⁴ Collignon was daar tenminste al in 1634 en tot nu toe is nog onopgemerkt gebleven, dat ze daar zelfs huisgenoten waren. De Fransman woonde in 1635 en 1636 in het paleis van de groothertog van Toscane en dit is precies dezelfde plaats waar ook Stefano della Bella zijn onderkomen had.¹⁷⁵ Tijdens zijn verblijf in Rome ontmoette Della Bella mogelijk ook de prentuitgever en handelaar Pierre I Mariette. Deze maakte een rondreis in Italië vanaf 1634. Zijn achterkleinzoon Pierre-Jean Mariette, die in de achttiende eeuw zijn beroemde *Notes Manuscrites* schreef, was, naar eigen zeggen, in het bezit van verschillende brieven van de Florentijnse kunstenaar aan zijn overgrootvader die uit de periode van voor diens komst naar Parijs dateerden.¹⁷⁶ In ieder geval waren de twee goed bevriend, volgens diezelfde Pierre-Jean Mariette. Stefano della Bella stuurde Pierre I Mariette ook na zijn terugkeer naar Italië nog immer alle prenten die van zijn hand het licht zagen, omdat hij wist dat deze er erg van gecharmeerd was.¹⁷⁷

Voor zijn komst naar Parijs moet Stefano della Bella al enige naam hebben gehad als etser en hij kon ook meteen aan de slag voor de grootste uitgevers in de stad, de voornoemde Pierre I Mariette en Israël Henriet, en ook voor François Langlois, genaamd Ciartres.¹⁷⁸ Nog in 1639, waarschijnlijk vlak voor Della Bella's aankomst in Parijs, had François Collignon zich verplicht voor Ciartres een serie kopieën naar de serie *Suite de huit Marines* van de Florentijn te vervaardigen, welke oorspronkelijk aan prins Lorenzo de' Medici was opgedragen en was gepubliceerd in 1634 (DV).

¹⁷³ Baldinucci spreekt ook over de enorme bijval die Jacques Callot in heel Europa kreeg in diens *vita* van de Franse meester. Zie Baldinucci 1686, 50 en 68.

¹⁷⁴ Dat ze inderdaad een goede band gehad moeten hebben blijkt ook uit het feit dat Stefano della Bella in 1643 peetvader was van één van Collignons kinderen, genaamd Étienne. Zie Kuhn Münch 1978, 88.

¹⁷⁵ Baldinucci zegt over Stefano della Bella, dat hij een kamer had in het Palazzo Madama. En Collignon verbleef volgens een document '*nel Palazzo del Gran Duca di Toscana*', in de parochie van San Luigi dei Francesi. André Félibien weet te melden dat Israel Sylvestre en Stefano della Bella in Rome vrienden werden en samen woonden. Zie Baldinucci 1686, 68, Kuhn Münch 1978, 88 en Félibien *Entretiens*, III, 300.

¹⁷⁶ Het is echter onwaarschijnlijk dat hij François Langlois, die verschillende keren in Italië rond reisde, al had ontmoet, hoewel Langlois naast Rome ook Florence aandeed. De gedocumenteerde reizen zijn te vroeg en voor de reis in de dertiger jaren, die door Pierre-Jean Mariette wordt genoemd, is geen enkel bewijs. Zie Mariette *Abécédario*, II, 74-5 en Weigert 1953, 171.

¹⁷⁷ '*...egli era amico di casa nostra...*' Zie Bottari/Ticozzi, II, 271.

¹⁷⁸ Pierre-Jean Mariette zegt in zijn *Abecedario*, dat Stefano della Bella bij aankomst in Parijs verschillende koperplaten voor Ciartres vervaardigde en hem tevens in Italië gemaakte platen verkocht. Zie Mariette *Abécédario*, II, 74-75, Weigert 1950, 73-84 en Félibien *Entretiens*, III, 300.

810-817). Collignon was mogelijk al sinds 1637 weer terug in Parijs.¹⁷⁹ En waarschijnlijk in dezelfde periode, de late jaren dertig van de zeventiende eeuw, bracht Pierre I Mariette twee prentseries met landschappen uit naar tekeningen van Stefano della Bella, die ook door Collignon werden geëst.¹⁸⁰ Deze landschappen zijn zeer sterk in de trant van Jacques Callot.

Stefano della Bella zou ruim tien jaar in Parijs blijven en, zoals Anthony Blunt al benadrukte, gedurende deze periode is een duidelijke verandering in zijn manier van etsen te herkennen.¹⁸¹ Zijn karakteristieke stijl, die op zijn losse manier van tekenen lijkt, blijft echter wel altijd herkenbaar. Voor zijn vroege Italiaanse werk greep hij duidelijk terug op ondermeer de etsen van Antonio Tempesta en speciaal die van Jacques Callot.¹⁸² Vlak na zijn aankomst in Frankrijk etste Stefano della Bella eerst nog een aantal prentseries op de wijze van dezelfde Callot, mogelijk op verzoek van zijn uitgevers, maar langzaam aan verliet hij diens gebruik van zware contourlijnen en diep uitgebeten arcering, een manier van etsen die de burijn van de graveur lijkt te imiteren. Ook hield hij op met het produceren van de relatief lege, witte prenten. Hij begon zijn composities te vullen door donkere luchten of dicht gebladerte als achtergrond toe te voegen en hij ging, om zijn figuren volume te geven, gebruik maken van korte, gekrulde haaltjes die de contourlijnen doorbreken. Het weergeven van de textuur van bijvoorbeeld bladeren van planten en bomen en dierenvacht werd eveneens belangrijk, evenals de sterke decoratieve kwaliteit die hij zijn prenten ging geven door gebruikmaking van patronen van korte, gevarieerde krasjes van de etsnaald.

Zoals Blunt al beargumenteerde, deze verandering in stijl in de jaren veertig kan slechts verklaard worden door een grondige studie van het werk van een aantal contemporaine prentmakers en met name dat van de Hollandse meesters. Rembrandt werd al als bron aangevoerd door zijn vroege biografen, maar iemand als Herman van Swanevelt, die Stefano della Bella in zowel Rome als Parijs gekend kan hebben, was waarschijnlijk nog belangrijker. De Florentijn moet goed gekeken hebben naar diens zeer decoratieve landschappen en vooral naar diens behandeling van bomen, gebladerte en luchten. Ook andere zeventiende-eeuwse prentmakers zouden daarnaast als bron genoemd kunnen worden, zoals Claude Lorrain en verschillende andere Franse en Hollandse collegae.¹⁸³ Stefano della Bella heeft in ieder geval zelf

¹⁷⁹ Ook Pierre-Jean Mariette zegt dat Collignon voor Della Bella terug was in Parijs. Zie Grivel 1986, 105 en Thuillier, 1982, 340 en Mariette *Abécédario*, 75.

¹⁸⁰ Dit zijn de zogenaamde *Quatre paysages* en de *Seconde suite de Quatre paysages*. Zie Weigert 1954, 118, nrs. 107-110 en 111-114.

¹⁸¹ Blunt 1954, 89-90.

¹⁸² Stefano's stijl was echter nooit zo 'netjes' als die van Callot. Als Baldinucci beide kunstenaars met elkaar vergelijkt, op de manier zoals Vasari dat bijvoorbeeld met Dürer en Lucas van Leyden had gedaan, noemt hij de Florentijn meer pitoresk. Zie Baldinucci 1686, 73-74.

¹⁸³ Stefano della Bella heeft in Parijs waarschijnlijk ook verschillende andere Nederlandse kunstenaars ontmoet, zoals Jan Both en Jan Asselijn. Nicolaes de Helt Stockade schilderde zelfs Della Bella's portret toen hij in Parijs was. Dit schilderij werd later weer geëst door Wenzel Hollar, die ook enkele kopieën naar Rembrandt prenten maakte. Hollars portret van Della Bella werd al door Florent le Comte genoemd en volgens Jombert was het originele schilderij in het paleis van de Groothertog van Toskane. Zie Blunt 1954, 89-90 en Jombert 1772, 52, Steland 1989, 12 en Pennington 1982, 233, nr. 1360.

verschillende malen hoeveelheden prenten aangeschaft, zoals al in 1642 toen hij voor maar liefst 11 livres ‘verschillende etsen uit Holland’ kocht.¹⁸⁴

Rembrandt in Parijs

Hoewel het niet geheel uitgesloten is dat Stefano della Bella Rembrandts werk al kende toen hij nog in Italië werkzaam was, is er geen bewijs dat hij op de hoogte was van diens prenten. Het vroegste bewijs dat we kennen van de aanwezigheid van Rembrandts etsen in Italië biedt het geëtste en getekende werk van Giovanni Benedetto Castiglione en zijn broer Salvatore uit de jaren veertig van de zeventiende eeuw.¹⁸⁵ Rembrandts werk is in Frankrijk al ruim voor de komst van Della Bella aanwijsbaar. Al in de jaren dertig publiceerde de reeds genoemde Langlois kopieën naar werk van de meester in een serie met koppen van bekende personen, waarvoor hij Jan van Vliets prenten naar Rembrandts schilderijen gebruikte. Deze kopieën werden gegraveerd door Jérôme David.¹⁸⁶ Bovendien nam de Elzasser kunstenaar Sebastien Stoskopff, die in dezelfde tijd in Parijs werkzaam was, in verschillende van zijn stilleven prenten van Rembrandt op.¹⁸⁷ Het eerste gedocumenteerde contact van Stefano della Bella met het werk van zijn Hollandse collega is zijn betaling aan dezelfde Ciartres in 1642 voor ‘4 kleine prentjes van Rembrandt’ voor 16 *sols*.¹⁸⁸ Waarschijnlijk was Langlois echter niet de enige prenthandelaar in Parijs die Rembrandts werk verkocht.

Meer bewijs voor het feit dat Stefano della Bella in Parijs aankwam in een ambiance waar het werk van Rembrandt al enige bekendheid genoot biedt een brief die door de Franse kunstenaar Claude Vignon werd geschreven in 1641. De kunstenaar vraagt in zijn bericht aan de prenthandelaar Ciartres, die op dat moment, waarschijnlijk voor zijn werk, een reis naar Engeland en Holland maakte, in Amsterdam Rembrandt te groeten en wat werk van hem mee terug te brengen. In diezelfde brief vertelt Claude Vignon dat hij recentelijk een schilderij van de hand van Rembrandt had getaxeerd, *Bileam en de ezel* (*Corpus A2/Bredius 487*), dat zich op dat moment in de collectie van Alphonso Lopez bevond en inmiddels in het Musée Cognac-Jay in Parijs te vinden is.¹⁸⁹ Hij moet het werk van Rembrandt al in de jaren dertig hebben leren kennen, want verschillende prenten naar ontwerp van Vignon maakten deel uit van dezelfde prentserie met beroemde koppen, die in die jaren door Ciartres werd uitgegeven.¹⁹⁰ Hij bezat echter ook zelf werk van Rembrandt. In de inventaris van Vignons bezittingen, die werd opgemaakt bij de dood van zijn vrouw Charlotte in 1643, wordt een grote hoeveelheid prenten genoemd. Naast ‘een opwekking van

¹⁸⁴ Faucheux 1857, 325.

¹⁸⁵ Zie voor Rembrandt en Castiglione met verdere literatuurverwijzingen hoofdstuk één, pagina 13.

¹⁸⁶ Slive 1953, 32, Weigert 1954, 361-362 en eerder hoofdstuk 1, pagina 12.

¹⁸⁷ Rembrandts etsen zijn afgebeeld in schilderijen in Detroit en Straatsburg. Zie Heck 1997, nrs. 3 en 15.

¹⁸⁸ Ook in de inventaris van de bezittingen van Langlois, die acht jaar na diens dood werd gemaakt worden een ‘album van Rembrandt en kopieën van Rembrandt’ genoemd. Weigert 1953, 180 en Froté 1983, 113.

¹⁸⁹ De brief is uit November 1641 en werd in de achttiende eeuw door Bottari in het Italiaans gepubliceerd en is ook te vinden in Strauss en Van der Meulen. Patrick Michel besteedt aandacht aan de activiteiten van Alfonso Lopez en geeft verdere literatuur verwijzingen. Zie Strauss en van der Meulen 1979, 212 en P. Michel 1999, vooral 35-36.

¹⁹⁰ Zie eerder noot 186.

Lazarus door Bellange' en een 'hoeveelheid etsen van Callot' vinden we ook 'een pakket met werken van Rembrandt'. Of het hierbij gaat om werkplaats materiaal of handelswaar is niet duidelijk. Claude Vignon werkte namelijk ook als kunsthandelaar en zelfs als prentuitgever.¹⁹¹

Het is ondenkbaar dat Vignon en Della Bella elkaar in Parijs niet erg goed gekend hebben. Ze waren, volgens de bronnen, beiden goede vrienden van Ciartres. Vignon en Ciartres hadden elkaar al in de jaren twintig in Rome ontmoet en Vignon was bovendien getuige bij Ciartres' huwelijk met Madeleine de Collemont.¹⁹² En over de relatie tussen Ciartres en Stefano della Bella zegt Pierre-Jean Mariette: 'Ik zie, [...] dat ze zich beiden op dezelfde plezier partijtjes ophielden.'¹⁹³ Vignon en Della Bella werkten ook beiden voor Pierre I Mariette en ze moeten alle twee geziene gasten zijn geweest in de Rue Saint-Jacques, de straat waar vele handelaren en kunstenaars zich hadden gevestigd.¹⁹⁴ In de vroege jaren veertig hebben ze mogelijk zelfs samengewerkt aan een prent met het wapen van kardinaal Richelieu. Volgens Pierre-Jean Mariette was het ontwerp van de prent van Claude Vignon, werd deze gegraveerd door Gilles Rousselet en werden de details in ets toegevoegd door Stefano della Bella.¹⁹⁵

Stefano della Bella en Rembrandt

Zoals reeds werd aangehaald, werkte Stefano della Bella voor de belangrijkste prentuitgevers in Parijs. Voor het overgrote deel bestonden de etsen die hij voor hen produceerde uit prentseries, waaronder verschillende series die bedoeld waren als hulp bij het tekenonderricht, series met titels als, *Livre pour apprendre à dessiner* (DV. 292-307), *I Principii del disegno* (DV. 364-388) en *Recueil de diverses pièces servant à l'art de portraiture* (DV. 325-363). Vooral in deze series zijn sporen van Rembrandts werk te zien, variërend van etsen in Rembrandts stijl tot directe kopieën.¹⁹⁶ In het *Livre pour apprendre à dessiner*, uitgegeven door Israël Henriët, is een prent opgenomen waarin Rembrandts *Zelfportret met gefronst voorhoofd* (respectievelijk B. 10 en DV. 293) duidelijk wordt gekopieerd.¹⁹⁷ In een ander tekenboek, het *Recueil de diverses pièces servant à l'art de portraiture*, uitgegeven door Ciartres, komt een blad voor, waarop vier koppen te zien zijn (DV. 341). De kop

¹⁹¹ Vignon werkte als tussenpersoon voor Maria de' Medici en bezat koperplaten van Antonio Tempesta en Jacques Callot. Stefano della Bella kreeg ook opdrachten van het hof in Parijs, in het bijzonder van zijn landgenoot kardinaal Mazarin. Zie Pacht Bassani 1992, 64 en 103, Meyer 1998, 203-4 en Chappell 1998, 97-108.

¹⁹² Pacht Bassani 1992, 123.

¹⁹³ Mariette *Abécédario*, II, 75.

¹⁹⁴ Grivel 1986, 57-62.

¹⁹⁵ Paola Pacht Bassani verwijst hiervoor naar de *Notes Manuscrites* van Pierre-Jean Mariette, die in de Bibliothèque Nationale te Parijs worden bewaard. Naast Della Bella's uitgevers en de kunstenaar Vignon kunnen ook de eerder genoemde Nederlandse kunstenaars hem op de hoogte hebben gehouden van Rembrandt. Meer bewijs voor de aanwezigheid van het werk van Rembrandt in Parijs biedt een prent van een andere vriend van Vignon, Pierre Brébiette. Zijn *Marionettenspeler* van rond 1640 werd mogelijk geïnspireerd door Rembrandt's *Rattenvanger* (B. 121). Zie Pacht Bassani 1992, 381-2, nr. 338, Weigert 1953, 177 en Weigert 1951, 138, nr. 244.

¹⁹⁶ Jombert was de eerste die wees op specifieke prenten waarvoor Rembrandt voorbeelden had geleverd en velen zouden hem volgen. Jombert herkende ook een portret van Rembrandt in een prent uit de serie *Diverses têtes et figures* (DV. 309). Zie Jombert 1772, 114, 128, 146, en 162.

¹⁹⁷ Jombert herkende ook een zelfportret van Stefano della Bella in deze prent. Zie Jombert 1772, 150.

linksboven vertoont gelijkenis met verschillende zelfportretten van Rembrandts hand, zoals het *Zelfportret naar voren leunend* (B. 5), en de vrouwenkop rechtsboven lijkt op de verschillende zogenaamde studies naar Rembrandts moeder, zoals *Rembrandts moeder met hoofddoek* (B. 351). Tegelijkertijd lijken de twee andere koppen ook min of meer op Rembrandts losse, schetsachtige manier gedaan, zonder dat een direct voorbeeld is aan te wijzen. In weer een andere prent, één die volgens Jombert uit de serie *I principii del disegno* kwam, maar daar volgens Alexandre De Vesme niet toe behoort, etste della Bella twee 'tronies' (DV. 483), waarvan er één evident een kopie is naar Rembrandts *Zelfportret met opengesperde ogen* (B. 320).¹⁹⁸ Naast het werk van Rembrandt maakte Stefano della Bella echter ook dankbaar gebruik van prenten van Jan van Vliet en Jan Lievens voor de bladen in zijn tekenboeken, om maar twee van zijn andere Hollandse bronnen te noemen.¹⁹⁹

Slechts éénmaal lijkt Stefano della Bella teruggegrepen te hebben op een prent van Rembrandt voor een ander werk dan voor een schetsachtige kop voor een tekenboek. Voor het vijfde en laatste blad in de serie van *Les cinque Morts* (DV. 91), uitgegeven door Israël Henriët in de late jaren veertig, gebruikte de Florentijnse kunstenaar Rembrandts *De Dood verschijnt aan jonggehuwden* (B. 109).²⁰⁰ Hoewel de atmosfeer in Della Bella's prent veel dynamischer en zelfs dreigend is, zijn zowel het onderwerp als de compositie sterk verwant. In beide prenten wordt een figuurgroep aan de linkerkant verrast door een plotseling uit zijn graf opduikend geraamte met een zandloper. Als we beide afbeeldingen met elkaar vergelijken kunnen we duidelijk zien, dat Rembrandt relatief dichtbij de zestiende-eeuwse prenten met hetzelfde thema bleef, zoals die van Hans Holbein, prenten die beide kunstenaars zeker kenden.²⁰¹ Stefano della Bella koos in zijn dramatisering van het thema voor een meer barokke beeldtaal. In dit geval kunnen we mogelijk spreken van artistieke competitie, of *aemulatio*, tussen de twee kunstenaars.

De manier waarop Stefano della Bella het dramatische effect bereikte in ondermeer zijn serie van *Les cinque Morts* is geheel anders dan de manier waarop Rembrandt dat over het algemeen deed. De dreigende sfeer in de prent van de Florentijnse kunstenaar is het resultaat van de onrustige, turbulente achtergrond, bestaand uit een patroon van dicht naast elkaar geëtsde golvende lijntjes, dat uiteindelijk een zeer decoratief effect geeft. Rembrandt dacht in zijn prenten veel meer in sterke licht-donker contrasten die hij wist te bereiken door dichte, onregelmatige netwerken van kruisarcering, eventueel aangevuld met diagonale arcering, waarbij van enig patroon geen sprake

¹⁹⁸ Naar alle waarschijnlijkheid hoorde de prent niet tot desbetreffende serie daar de geschiedenis van de koperplaat anders is. De plaat van deze prent kwam via de nalatenschap van Della Bella zelf in de Medici collectie terecht. Hoe dan ook, het blad moet een zelfde soort functie hebben gehad. Zie De Vesme en Massar 1971, II, 104, Jombert 1772, 146, nrs. 145-26 en Baroni 2003, 355-357.

¹⁹⁹ Bijvoorbeeld, Stefano della Bella's *Hoofd van een jongen* (DV. 388) uit de serie *I principii del disegno* komt dicht in de buurt van Jan Lievens' prenten met hetzelfde onderwerp (H. 32 and 33). Stefanino's *Buste van een Pool* (DV. 384) uit dezelfde serie is duidelijk afgeleid van Jan van Vliets *Buste van een Oriëntaalse man* (H. 20). Zie voor Jan Lievens, *Hollstein*, XI en voor Jan van Vliet, *Hollstein*, XLI.

²⁰⁰ Dat deze prent van Rembrandt door Stefano della Bella als voorbeeld was gebruikt werd al door Caterina Limentani Viridis opgemerkt. Zie Limentani Viridis 1975, s.p., bij afb. 32.

²⁰¹ Stefano della Bella maakte getekende kopieën van de prenten van Holbein en ze waren ook te vinden in Rembrandts verzameling. Zie Birke en Kertész 1995, 1706-1711, nrs. 11243-11249 en van der Veen 1999, 150, nr. 237.

meer is, zoals ondermeer te zien is in *De verkondiging aan de herders* (B. 44) uit 1634. Hij inktte de koperplaat ook nog zeer zwaar waarbij een zeer intens zwart met een fluwelen kwaliteit ontstond, dat het wit van het papier doet oplichten. Stefano della Bella's hantering van de etsnaald is uiteindelijk, hoewel zeker minder 'netjes' dan die van Callot, toch nog altijd veel 'netter' en uitgewerkter dan Rembrandts manier.

De tekenboekjes

Gedrukte tekenboeken moeten erg populair zijn geweest in de periode dat Stefano della Bella ze voor zijn Parijse uitgevers vervaardigde. In dezelfde periode verscheen ook de kopie die zijn vriend en collega François Collignon etste voor Ciartres naar Giovanni Luigi Valesio's *I primi elementi del disegno*, dat oorspronkelijk begin zeventiende eeuw uitgegeven werd en later in de eeuw verschillende malen werd herdrukt door de De' Rossi in Rome.²⁰² Zulke tekenboeken moeten iets geweest zijn wat de Franse uitgevers nog niet in hun fondsen hadden, want alle groten lieten ze in deze periode maken, sommige zelfs verschillende exemplaren, en soms zelfs door dezelfde kunstenaar. Pierre I Mariette liet bijvoorbeeld in 1642 ondermeer ook kopieën vervaardigen van Oliviero Gatti's *Il principio del disegno* naar Guercino uit 1619.²⁰³

Waarom Stefano della Bella al die kopieën naar Rembrandt en prenten in diens stijl opnam in de tekenboeken blijft een interessante kwestie. Had hij zo'n grote bewondering voor de Hollandse prentmaker, dat hij hem op die manier probeerde te eren? Men kan zich afvragen of dit dan de geschikte manier was. Een andere mogelijke verklaring is gelegen in de vorm en functie van de Rembrandt prentjes zelf. De 'tronies' van Rembrandt lijken zeer sterk op snel getekende kopjes, precies waarvoor ze bij tenminste Stefano della Bella als voorbeeld moesten dienen. Door deze koppen veelvuldig na te tekenen kon de leerling zijn hand oefenen om uiteindelijke dergelijke figuren uit het hoofd te kunnen tekenen.²⁰⁴ De prentjes hadden mogelijk voor Rembrandt dezelfde functie. Daarnaast lijkt ook Rembrandts losse manier van etsen geschikt geacht te zijn geweest om als voorbeeld te dienen. Losse etsen werden in ieder geval speciaal aanbevolen aan kunstenaars in spé door Karel van Mander en Filippo Baldinucci, zoals we verderop nog zullen zien.²⁰⁵

De kleine prentjes van Rembrandt zijn zeker geen formele portretten, noch die met zijn eigen gezicht, noch die met oude mensen, onderwie mogelijk zijn vader en moeder. Zeer waarschijnlijk hadden deze zogenaamde 'tronies' een functie als studiemateriaal in de werkplaats, aanvankelijk misschien voor de meester zelf en later voor leerlingen.²⁰⁶ Dit verklaart mogelijk ook ten dele waarom sommige van deze

²⁰² Voor de Valesio editie, zie *The Illustrated Bartsch*, vol. 40, en vooral het commentaar deel, 144-157. Voor de kopieën, zie Weigert 1954, 114, nn. 60-79. Meer tekenboeken, zoals Langlois' Primaticcio editie uit 1644, worden genoemd in Bolten 1985.

²⁰³ Consagra 1992, 286 en Bagni 1988, 6-7.

²⁰⁴ Kwakkelstein 2000, 35-62.

²⁰⁵ Hierop zal in hoofdstuk vijf verder ingegaan worden.

²⁰⁶ Peter Schatborn en Ernst van de Wetering wezen al op deze passage over de studie van emoties in Hoogstratens boek, over de stemmingen die figuren in historiestukken zouden moeten tonen. Schatborn oppert dat deze passage waarschijnlijk was gebaseerd op zijn ervaringen in het atelier van Rembrandt

prentjes zeer zeldzaam zijn. Aanvankelijk waren ze, zoals Ger Luijten reeds opmerkte, niet bedoeld om in een commerciële oplage gedrukt te worden, maar slechts als ateliermateriaal.²⁰⁷ Er zijn ook zeker overeenkomsten aan te wijzen tussen het type koppen in Rembrandts etsen en de koppen die afgebeeld worden in de vroege gedrukte tekenboeken, zoals die van Giacomo Franco, Feddes van Harlingen en Pieter de Jode, uitgegeven in de jaren 1610 en 1620.²⁰⁸ Bovendien lijkt ook Jan Lievens, met wie Rembrandt in Leiden waarschijnlijk een werkplaats deelde, een dergelijk tekenboek samengesteld te hebben, hoewel we niet weten waaruit het opgemaakt was. Een titelpagina voor het werkje wordt in het Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum bewaard.²⁰⁹

Een vroeg achttiende-eeuwse bron, Dézalier d'Argenville, spreekt zelfs over een 'boekje van tien tot twaalf bladen', als hij Rembrandts prenten opsomt.²¹⁰ Men kan zich een klein boekje indenken waarin een aantal blaadjes met de zogenaamde tronieën samengebonden zijn, hoewel de opsomming die Dézalier d'Argenville geeft er op lijkt te duiden dat het gaat om een bundeling van de zogenaamde studiebladen en de naaktstudies.²¹¹ Hoe dan ook, Stefano della Bella moet onder de indruk zijn geweest van deze prenten van Rembrandt waarop vlotte schetsen van oude mannen en vrouwen uit verschillende invalshoeken te zien zijn en diverse studies van uitéénlopende gezichtsuitdrukkingen door Rembrandt gedaan voor een spiegel, met verschillende haardrachten en hoofddekseis. En de Florentijnse meester moet ze bruikbaar hebben gevonden voor hun doel. Zoals Seymour Slive al duidelijk maakte, was het pas in 1667, met Charles le Brun's *Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*, dat een eerste handboek voor de weergave van verschillende gezichtsuitdrukkingen beschikbaar kwam voor kunstenaars en hun leerlingen.²¹²

Door de kleine tekenboekjes hielp Stefano della Bella om Rembrandts inventies in heel Europa verder te verspreiden. De prenten moeten in flinke oplagen zijn gedrukt en werden waarschijnlijk door vele kunstenaars in spée gebruikt. De prenten werden zelfs door Nederlandse uitgevers gekopieerd. In het fonds van Frederik de Wit, die in de tweede helft van de zeventiende eeuw actief was, komt bijvoorbeeld een kopie

en dat er mogelijk een verband is met de betreffende groep vroege etsen. Zie Schatborn 1981b, 12 en van de Wetering 1999, 21.

²⁰⁷ Luijten 2000, 13-14.

²⁰⁸ Bolten 1985, 23-25 en 243-250.

²⁰⁹ Schatborn en Ornstein-van Sloten 1988, 17, afb. VI.

²¹⁰ Dézalier d'Argenville werd op dit punt al door Jan Emmens geciteerd, die ook op het mogelijke tekenboek van Rembrandt in gaat. Michiel Roscam Abbing attendeerde me op het bestaan van een 'boekje met printjens Rembrandt' in het fonds van Clement de Jonghe (1679) en een 'boekje door Rembrandt in de hoogte, Originel. 10 bladen' en een '[boekje] door ditto, in de dwars, Originel. 6 bladen' in het fonds van Visscher (1682). Zie Dézalier d'Argenville 1745, II, 29 en Emmens 1968, 157.

²¹¹ Ook hierop maakte Michiel Roscam Abbing mij attent. Dézalier d'Argenville is echter niet expliciet over de samenstelling van het genoemde tekenboekje. Zie Dézalier d'Argenville 1745, II, 29.

²¹² Dat zo'n compleet tekenboek niet overgebleven is, is niet zo vreemd. Veel van dergelijke tekenboeken werden later uit elkaar gehaald om de individuele bladen te kunnen verkopen. Van Feddes van Harlingens *Teiken Bovxken vordeij Jeugd* uit 1616 zijn ook geen complete exemplaren bekend. Zie Slive 1953, 31.

voor naar het tekenboekje *Livre pour apprendre a designer*.²¹³ De prenten waren ook veel gevraagd in Italië, zoals blijkt uit de inventarissen van de Romeinse uitgevers De' Rossi en die van Della Bella's vriend François Collignon, die daar in 1647 een prenthandel was begonnen.²¹⁴ Ruim een eeuw na de publicatie van Stefano della Bella's tekenboekjes werden in Italië speciaal Rembrandts 'tronies' bewonderd en als nuttige voorbeelden voor academie studenten aanbevolen. Carlo Bianconi prees ze aan in zijn traktaat *Istruzione per formare un'idea giusta del pregio delle stampe*, dat vooral gaat over prenten als hulpmiddel bij het tekenonderwijs. Het kwam tot stand tussen 1770 en 1775.²¹⁵

Stefano della Bella in Amsterdam?

Het is niet duidelijk of er tussen Stefano della Bella en Rembrandt ooit een ontmoeting in Amsterdam heeft plaats gevonden, zoals in het verleden wel aangenomen is.²¹⁶ De Florentijn lijkt echter de reis naar Holland, die door zijn zeventiende-eeuwse biografen al wordt genoemd, ook inderdaad gemaakt te hebben.²¹⁷ Naast de door Della Bella in 1647 geëtste serie met havengezichten (DV. 794-801), waarvan één met een zeer trouwe weergave van de Amsterdamse Haringpakkerstoren (DV. 799), zijn zeer recentelijk ook twee tekeningen van de hand van de Florentijn met opschriften opgedoken die dezelfde reis documenteren. Eén van de tekeningen is gedateerd in Alkmaar op 6 mei 1647 (afb. 11).²¹⁸ Een deel van zijn missie in het Noorden kan mogelijk zijn geweest om voorraad in te slaan voor zijn Parijse handelaren, zoals Ciartres dat in 1641 deed. Diezelfde Ciartres en Claude Vignon kenden Rembrandt mogelijk persoonlijk en gezien de bewondering die de Florentijnse etser voor de Hollander koesterde is de ontmoeting tussen de twee etsters zeker niet uit te sluiten, maar blijft speculatief. Voor Stefano della Bella's ontwikkeling als kunstenaar lijkt de reis naar Holland en het hypothetische bezoek aan Rembrandt echter niet van belang te zijn geweest. Verschillende prenten die zeker van voor 1647 dateren tonen al bekendheid met het werk van de Hollandse meester. Daarnaast zagen we dat hij al in 1642 een grote hoeveelheid Hollandse prenten had aangeschaft, ondermeer werk van Rembrandt. Bovendien is er geen enkel spoor van een plotselinge verandering van stijl in het werk van de Florentijn rond 1647.

Conclusie

Uit dit alles kunnen we concluderen, dat Stefano della Bella Rembrandts geëtste werk zeker kende en dat hij er tijdens zijn verblijf in Parijs gretig gebruik van maakte. Het is zeer waarschijnlijk dat hij in de Franse hoofdstad bekend raakte met de prenten via de uitgevers en handelaren met wie hij werkte en de kunstenaars die hij kende. Ze hebben hem mogelijk zelfs aangemoedigd er gebruik van te maken voor zijn eigen werk. Een diepe indruk lijken ze echter niet gemaakt te hebben en, naast de

²¹³ Een serie kopieën door Frederik de Wit uitgegeven, waaraan verschillende andere Della Bella prenten zijn toegevoegd, is in het Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum te Amsterdam, RP-P-1904-936 – RP-P-1904-962.

²¹⁴ Al in 1648 worden tien exemplaren 'libri da disegnare Della Bella' in de De' Rossi inventaris genoemd. Kuhn Münch 1978, 81 en Consagra 1992, 530.

²¹⁵ Andere voorbeelden in Rutgers 2002b, 313-334.

²¹⁶ Jombert was de eerste die een ontmoeting tussen beide kunstenaars suggereerde. Zie Jombert 1772, 34-35.

²¹⁷ Félibien *Entretiens*, III, 300 en Baldinucci 1686, 69.

²¹⁸ Ger Luijten attendeerde mij op deze bladen. Zie Rutgers 2007, 131-136.

Rembrandteske koppen in de bladen voor de tekenboekjes, heeft hij nooit geprobeerd om Rembrandts '*manière particuliere*' te imiteren.²¹⁹ De stijl en onderwerpkeuze van een kunstenaar als Jacques Callot is veel duidelijker aanwijsbaar en daarnaast heeft hij ook onmiskenbaar gebruik gemaakt van het werk van andere Hollandse etsers, zoals de prenten van Herman van Swanevelt. Stefano della Bella bleef echter vooral een kunstenaar met een karakteristieke eigen stijl. Uiteindelijk lijken de opmerkingen van André Félibien en Florent le Comte over het gebruik van de prenten van Rembrandt door de Florentijn ons meer te vertellen over de internationale reputatie van de Nederlander als prentmaker dan dat de auteurs hiermee een grote kennis van Stefano della Bella's ontwikkeling als kunstenaar tonen. En, hoewel Della Bella's werk regelmatig is aangevoerd als bewijs voor de populariteit van de Nederlandse meester in Italië, zijn keuze om gebruik te maken van Rembrandts etsen lijkt meer te zeggen over de reputatie van de Hollandse meester in Frankrijk.²²⁰ Sporen van het werk van Rembrandt lijken in het latere Florentijnse oeuvre van Stefano della Bella op zijn minst veel minder evident.

²¹⁹ Ook Rosa Maranini wees er al op, dat Rembrandt's werk voor Stefano della Bella niet bijzonder belangrijk was. Zie Maranini 1933, 18.

²²⁰ Ondermeer in de eerste uitgebreide studie over Rembrandt in Italië, die van Corrado Ricci. Zie Ricci 1918, 102.

Filippo Baldinucci's *Vita di Reimbrond Vanrein*

De tekst van de *vita*, die Florentijnse kunstenaarsbiograaf Filippo Baldinucci aan Rembrandt wijdde, is een belangrijke bron voor de kunstenaar in Italië.²²¹ Bert W. Meijer wees er ondermeer op, dat wat Baldinucci schrijft, in vergelijking met de biografieën van tijdgenoten, veel originele informatie bevat.²²² En dat de Hollandse meester een plaats kreeg in het selecte gezelschap van achttien meesters in de *Cominciamento* uit 1686 is vaak gezien als kenmerkend voor de vroege internationale waardering voor de meester, waarbij de enkele positieve opmerkingen van Baldinucci steeds benadrukt zijn en de negatieve opmerkingen over het algemeen worden afgedaan als typisch classicistische kritiek. Een grondige analyse van Baldinucci's *vita* van Rembrandt en de positie daarvan binnen zijn overige geschriften van de Florentijn is echter nooit ondernomen.

Vita di Reimbrond Vanrein

Met de opmerking dat Rembrandt een schilder was met behoorlijk wat meer krediet dan waarde zet Filippo Baldinucci meteen in de eerste zin de toon voor zijn overwegend negatieve levensbeschrijving van de Nederlandse kunstenaar.²²³ De Florentijn vervolgt zijn kritiek op de schilder met de, op het eerste gezicht, lovende beschrijving van de door Rembrandts streekgenoten zeer gewaardeerde *Nachtwacht*. Het schilderij was echter met zijn vlakke en onduidelijke compositie geheel niet wat je van een kunstenaar van zijn naam zou mogen verwachten. Dit was het geval ondanks enkele overtuigende illusionistische effecten en duidelijk met veel studie naar de natuur vervaardigde figuren. Deze laatste waren complimenten die traditioneel kunstenaars ten deel vielen die het *disegno* niet beheersten, zoals Jan Emmens reeds duidelijk maakte.²²⁴ En iets verderop zegt Baldinucci ook expliciet dat Rembrandt zich dan weliswaar een groot colorist toonde, maar dat zijn beheersing van het *disegno* hiermee op geen enkele wijze correspondeerde. Het niet schilderen van duidelijke contourlijnen, wat Baldinucci de meester verwijt, werd in de

²²¹ Veel achttiende-eeuwse biografen, te beginnen met Pellegrino Orlandi, maakten gretig gebruik van Baldinucci's leven van Rembrandt. Orlandi presenteert op een neutrale wijze de data, die door Baldinucci gegeven worden. In 1890 was Emile Michel de eerste moderne kunsthistoricus die op Baldinucci's Rembrandt-biografie wees. Zijn artikel is vooral een weergave van de tekst. In de titel van zijn artikel noemt hij de Florentijn ongelukkiger wijs Francesco, de voornaam van Filippo Baldinucci's zoon. Zie Orlandi 1704, 334 en E. Michel 1890, 161-172.

²²² Jan Emmens had echter niet veel vertrouwen in Baldinucci als bron. Hij zei, hoewel hij diens Rembrandt biografie wel origineel noemde, dat de betrouwbaarheid hoger wordt aangeslagen dan verantwoord is. Zie Meijer 1983, 7 en Emmens 1968, 77-78.

²²³ Het leven van Rembrandt is te vinden in de *Cominciamento* en in iets ingekorte vorm in de Notizie. Voor de context van veel door Baldinucci gebruikte termen en formuleringen, zie ook de annotaties bij appendix 2. Voor de Italiaanse tekst in beide vormen, zie respectievelijk Baldinucci 1686, 78-80 en Baldinucci/Ranalli, VI, 58-60.

²²⁴ Emmens 1968, 38ff.

kunstkritiek doorgaans gezien als een manier om gebrek aan *disegno* te verbloemen.²²⁵

Door het enorme aanzien dat zijn koloriet hem had opgeleverd zou Rembrandt, volgens Baldinucci, een grote hoeveelheid portretten hebben kunnen vervaardigen, als hij niet zo enorm langzaam had gewerkt. Doordat hij namelijk keer op keer nieuwe verfstreken, grove en fijne, aanbracht op de reeds gedroogde passages stapelde de verf zich af en toe op tot iets minder dan een halve duim en duurde het bijzonder lang voordat een werk klaar was. Baldinucci lijkt te willen zeggen, dat hij Rembrandts extravagante werkwijze met een gebruik van grove penseelstreken en een krachtig chiaroscuro had kunnen begrijpen als dit gedaan werd om de productie op te voeren, maar dit was bij Rembrandt duidelijk niet het geval.²²⁶ Hierdoor komt Baldinucci's karakterisering van Rembrandts werkwijze wel erg dichtbij die van de door Giorgio Vasari beschreven 'lompe schilderijen' (*goffe pitture*) van Titiaans navolgers. Zij probeerden hun werk er uit te laten zien alsof het zonder veel moeite was gedaan, maar daarin was juist duidelijk, dat het vele malen overschilderd moest worden om dit effect te bereiken.²²⁷

Rembrandt werd door de *professori d'arte* dan ook aanzienlijk hoger geacht om zijn aparte manier van etsen dan om zijn schilderkunst, vervolgt Baldinucci.²²⁸ In zijn erg persoonlijke en zeer bizarre manier lag zijn werkelijke waarde. Hij wist daarmee een sterk chiaroscuro en een pittoresk effect te bereiken. Mogelijk impliceerde de Florentijn met een opmerking over het zeer gebrekkige handschrift waarmee Rembrandt zijn etsen signeerde, dat zijn prenten worden gekenmerkt door hetzelfde gebrek aan *disegno*, dat zijn schilderijen parten speelde. Zoals Baldinucci benadrukt, signeerde hij met 'slecht gecomponeerde, vormeloze en grove letters' en volgens verschillende traktaten waren schrijfkunst en tekenkunst zeer nauw met elkaar verwant.²²⁹ Dat Rembrandt zijn effecten wist te bereiken door middel van grove en fijne krassen en onregelmatige halen, zonder gebruik te maken van omtreklijnen, kan ook hier gezien worden als een manier om zijn gebrek aan *disegno* te verbloemen. Zoals we verderop zullen zien was Baldinucci zelfs enthousiast voor een schetsachtige manier van etsen, maar een '*buon dintorno*' was daarbij wel een voorwaarde.²³⁰ En ook al werd Rembrandt als prentkunstenaar meer gewaardeerd door de kenners, dit medium stond zeker niet in hetzelfde aanzien als de

²²⁵ Niet voor niets benadrukt Baldinucci dat Govaert Flinck '*nel dintorno assai migliore*' was dan zijn meester. Zoals Seymour Slive duidelijk maakte, was bijvoorbeeld ook bij Roger de Piles een goede contourlijn in een schilderij een uiting van beheersing van het *disegno* en *la clef des beaux-arts*. De Piles benadrukte ook dat Rembrandts *contours* niet correct waren. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 322 en Slive 1953, 127-128.

²²⁶ Als Baldinucci elders de werkwijzes van Luca Giordano en Carlo Dolci tegenover elkaar zet wordt de koppeling erg duidelijk van fijn/uitgewerkt met langzaam en vlot/grof met snel. Hierop wordt later nog teruggekomen (pagina 64).

²²⁷ Vasari/Milanesi, VII, 452.

²²⁸ De *professori* waren voor Filippo Baldinucci de kunstenaars die van hun vak moesten leven. Misschien had hij de contemporaine Florentijnse meesters voor ogen, bij wie hij over de vloer kwam. Namen noemen zou erg speculatief zijn. Baldinucci zal zichzelf als *amatore* of *dilettante* hebben beschouwd.

²²⁹ Paul van den Akker besteedt hieraan uitvoerig aandacht en verwijst ondermeer naar verschillende traktaten. Zie Van den Akker 1991, 173-183 en appendix 2, noot 643.

²³⁰ Zie verderop pagina's 64-65.

schilderkunst, ook niet voor Baldinucci.²³¹ De belangrijkste functie van prentkunst was het imiteren of weergeven van de waardigste werken van de belangrijkste meesters overal vandaan, aldus Filippo Baldinucci in het *proemio* van zijn *Cominciamento*.²³²

Met Rembrandts extravagante manier van werken kwam diens levensstijl geheel overéén, aldus Baldinucci. Volgens de zeer katholieke Florentijn was Rembrandt mennoniet en dit was een godsdienst die, hoewel anders dan de calvinistische, ook helemaal verkeerd was.²³³ Daarnaast was Rembrandts gedrag onaangepast, hij was zeer humeurig en hij verachtte alles. Ook het door Baldinucci beschreven lelijke, boerse uiterlijk en de smerige kleding, waarop hij zijn kwasten plachtte af te vegen, zijn illustratief voor de lage dunk die de Florentijn had van Rembrandt. Bovendien beschuldigt Baldinucci hem van hooghartig gedrag. Hij zou als hij aan het werk was de belangrijkste vorst geen audiëntie verlenen en zijn eigendunk bracht hem er toe enorme sommen geld uit te geven om zijn eigen prenten terug te kopen, toen hij de indruk had dat ze niet meer de prijs deden die ze volgens hemzelf waard waren. Rembrandts succes, deels ten onrechte verkregen, was hem naar zijn hoofd gestegen en zijn hoogmoed leidde uiteindelijk tot zijn val. Hij ging failliet, een schande die de meeste kunstenaars bespaard bleef. Wel vond Baldinucci het prijzenswaardig dat Rembrandt, door hoge bedragen op veilingen te bieden voor kunstwerken, de status van zijn vak probeerde op te vijzelen en dat hij altijd bereid was om de objecten die hij verzamelde om als voorbeelden te dienen uit te lenen aan zijn collegae. De Florentijn noemt deze objecten echter wel badinerend *miscee*, zaken van weinig waarde of zelfs onbenulligheden.

Rembrandt was vooral een meester die in zijn eigen streek, in '*quelle parti*', groot aanzien genoot, zoals blijkt uit verschillende opmerkingen verspreid over Baldinucci's levensbeschrijving.²³⁴ Hij werd rijkelijk betaald voor *De Nachtwacht* en met dit werk wist hij voor zichzelf zo'n goede naam te verwerven, zoals maar zelden andere kunstenaars die wisten te verkrijgen. Hij werd zelfs zo hoog geacht, dat zijn tekeningen voor veel geld werden verkocht, hoewel er nauwelijks iets op te zien was, aldus de verbaasde Baldinucci. Ook zijn prenten moeten als warme broodjes zijn gegaan, want daarmee wist hij veel geld te verdienen. De waardering die Rembrandt kreeg was, volgens Baldinucci, echter eerder te danken aan geluk dan aan perfectie en het eindoordeel van de Florentijn over de meester moet dan ook zeker als negatief gelezen worden.

Filippo Baldinucci's *Cominciamento*

Gezien de opmerking van Filippo Baldinucci, dat Rembrandt's werkelijke waarde was gelegen in zijn zeer bizarre manier van etsen, lijkt het niet vreemd dat diens *vita* voor

²³¹ In tegenstelling tot wat Nelke Bartelings beweert. Volgens haar stelde Baldinucci de prentkunst op hetzelfde plan als de andere kunsten. Zie Bartelings 2002, 38.

²³² Dit was de overheersende houding ten opzichte van de prentkunst, zoals we ook in hoofdstuk vijf nog zullen zien. Zie Baldinucci 1686, i.

²³³ Baldinucci voegt er later wel aan toe dat hij niet wist of Rembrandt tot aan zijn dood trouw is gebleven aan de valse godsdienst.

²³⁴ We zagen in hoofdstuk één reeds dat Baldinucci ook in diens leven van Bernard Keil over Rembrandt benadrukt, '*che in quel tempo si era per quella provincia guadagnata gran fama*'. Zie hoofdstuk één, pagina 34.

het eerst te lezen was in een boek over het ontstaan en de ontwikkeling van de prentkunst, de *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* uit 1686.²³⁵ Het eerste handboek voor de geschiedenis van de prentkunst, zoals ondermeer Julius von Schlosser het noemt, was in feite niet meer dan een verzameling van een zeer beperkt aantal levensbeschrijvingen van kunstenaars die zich hebben bezig gehouden met het maken van etsen, kopergravures of houtsnedes. Ze waren chronologisch geordend en voorzien van een korte inleiding.²³⁶ En gezien de negatieve houding van Baldinucci jegens Rembrandt moeten we concluderen dat het grootste compliment dat de Florentijn hem maakt het feit is dat hij hem überhaupt opneemt in het selecte gezelschap van in totaal slechts achttien kunstenaars van Albrecht Dürer tot François Spierre. Baldinucci's *Vita* van Rembrandt is hierin verreweg de meest negatieve.

Al was Baldinucci's *Cominciamento* de eerste publicatie die geheel gewijd was aan de geschiedenis van de prentkunst, er was al een lange traditie in het schrijven over het onderwerp.²³⁷ In de 1568 editie van zijn *Vite* had Giorgio Vasari ruimschoots aandacht besteed aan het ontstaan en de ontwikkeling van het medium in zijn leven van Marcantonio Raimondi.²³⁸ Vasari voegde dit, naar eigen zeggen, toe ten opzichte van zijn editie uit 1550, waarin hij nagenoeg geen aandacht aan het medium besteedde, ten behoeve van de 'kenners van onze kunsten' (*studiosi delle nostre arti*) en speciaal om de liefhebbers van de prentkunst van dienst te zijn.²³⁹ Naast Marcantonio wordt ondermeer ruimschoots aandacht besteed aan Albrecht Dürer en Lucas van Leyden. Giovanni Baglione, die een vervolg op Vasari's *Vite* schreef met daarin aandacht voor de kunstenaars die in Rome werkten onder de opeenvolgende pausen van Gregorius XIII tot Urbanus VIII, van 1572 tot 1642, voegde helemaal op het einde van zijn boek nog een sectie toe die geheel gewijd was aan prentkunstenaars.²⁴⁰ En Carlo Cesare Malvasia neemt al vrij aan het begin van zijn levens van de Bolognese kunstenaars, de *Felsina Pittrice* uit 1678, een uitgebreid hoofdstuk op, getiteld *Marc'Antonio ed altri intagliatori Bolognesi*.²⁴¹ Hierin worden, naast de vele biografieën van prentmakers van Marcantonio Raimondi tot Alessandro Tiarini, ook lange lijsten van prenten gegeven van diezelfde kunstenaars en naar werk van die kunstenaars. Andere biografen besteedden veel minder aandacht aan de prentkunst, hoewel ook bij bijvoorbeeld Giovanni Pietro Bellori in 1672, in ondermeer zijn levens van Annibale en Agostino Carracci, wel lange lijsten van hun prenten te vinden zijn, met onderscheid in prenten 'van' en prenten 'naar' de betreffende meester, zoals ook de voornoemde Malvasia iets later zou doen.²⁴²

²³⁵ In het vervolg afgekort tot *Cominciamento*.

²³⁶ Schlosser 1964, 468.

²³⁷ Een aardig overzicht geeft Nelke Bartelings. Zie Bartelings 2002, 35-64.

²³⁸ Vasari/Milanesi, V, 395-442.

²³⁹ Vasari/Milanesi, V, 442.

²⁴⁰ In chronologische volgorde behandelde hij prentmakers van Cornelis Cort tot Mattheo Greuter. Een aantal kunstenaars wordt opgenomen, zoals Agostino en Annibale Carracci, die al eerder als schilder waren opgenomen. Baglione noemt in deze levens vele prenten van de betreffende kunstenaars. Zie Baglione 1642, I, 387-400.

²⁴¹ Malvasia 1678, 63-131.

²⁴² Bellori was hierin mogelijk het voorbeeld voor Malvasia. Eveline Borea benadrukte al dat de scheiding van prenten door en prenten naar bijvoorbeeld Agostino Carracci geen waarde oordeel inhield. Enkele andere biografen besteedden aandacht aan de prentkunst, zoals Giulio Mancini,

Het is logisch dat Rembrandt door geen van Baldinucci's Italiaanse voorlopers wordt genoemd. De biografen besteedden slechts aandacht aan Italiaanse of in Italië woonachtige meesters. Er is echter vaak op gewezen, dat Rembrandts werk op papier al snel wijd verspreid was in heel Europa en ook al vroeg aanwijsbaar reacties opriep en daarom wekt het geen verwondering dat andere buitenlandse schrijvers over de prentkunst, die over het algemeen meer internationaal geïntereerd waren, hem wel noemen.²⁴³ Zoals we eerder zagen werd Rembrandts naam al in 1641 opgenomen in een korte lijst met belangrijke prentmakers door Matthäus Merian in diens Duitse uitgave van Garzoni's *Piazza Universale*.²⁴⁴ En ook John Evelyn en André Félibien lieten het in hun reeds eerder genoemde geschriften uit respectievelijk 1662 en 1685 niet na om Rembrandts verworvenheden als prentkunstenaar te noemen, waarbij beiden vooral op zijn geheel eigen stijl wezen.²⁴⁵ In twee andere tractaten over de prentkunst, die van Abraham Bosse en William Faithorne schittert Rembrandt juist door afwezigheid. Bosse geeft in de *premissa* van zijn belangrijke publicatie, het *Traicté des manières de graver en taille douce* uit 1645, een overzicht van de voor hem belangrijkste beoefenaars van de prentkunst met een typering van hun werkwijze, waarin wel kunstenaars als Simon Frisius, Matthäus Merian, Jacques Callot, de Sadeler, Villamena, Swanenburgh, Cort en Agostino Carracci onder de aandacht worden gebracht.²⁴⁶ Ook William Faithorne geeft in zijn *The art of graveing and etching*, dat in het zelfde jaar als Evelyns *Sculptura* uitkwam, een korte lijst van de voor hem belangrijkste prentkunstenaars. En ook Pierre Monier geeft een overzicht van de geschiedenis van de prentkunst in zijn *Histoire des Arts, qui ont raport au dessein* uit 1698, maar beiden laten Rembrandt onvermeld.²⁴⁷

Opvallender echter is dat Filippo Baldinucci zelf Rembrandt niet opneemt in het *proemio* op de *Cominciamento*.²⁴⁸ Hierin bespreekt de Florentijn op zeer beknopte wijze het nut van prenten en het ontstaan en de ontwikkeling van de prentkunst. In navolging van ondermeer Vasari benadrukt hij dat prenten het mogelijk maakten de

Giovanni Battista Passeri en Joachim von Sandrart. Een opsomming van verschillende prentmakers vinden we bij Giulio Mancini, wiens manuscript Baldinucci zeker kende getuige enige opmerkingen in de *Notizie*. Passeri laat het niet na om in lovende woorden te spreken over de activiteiten van Pietro Testa en Salvator Rosa als prentmaker. De eerste noemt hij zelfs *Pittore, et Intagliatore*. Opvallend is dat Sandrart in zijn *vita* van Lucas van Leyden eerst de prenten behandelt en dan pas de schilderijen. Bovendien voegt de Duitser secties toe met ondermeer de titels: *Unterschiedliche Italienische Kupfersticher* en *Ein und vierzig teutsche Kupferstechere*. Zie Bellori 1672, 87-88 en 115-116, Borea 1992, 264, Baldinucci/Ranalli, II, 117 en 119 en IV, 343, Passeri/Hess 184-185 en 399 en Sandrart/Peltzer, 84-88, 239-255 en 290-294.

²⁴³ Zie Slive 1953, 55ff.

²⁴⁴ Zie eerder hoofdstuk één, pagina 11.

²⁴⁵ Félibien schreef: '...il a gravé à l'eau forte d'une façon toute singulière. L'on voit quantité d'estampes de lui très-curieuses, & entr'autres, de fort beaux portraits, quoique très-differens, comme je vous ai dit, des gravûres ordinaires'. En Evelyn spreekt over *the incomparable Rembrandt, whose etchings and gravings are of a particular spirit*. Zie Félibien *Entretiens*, III, 361 en Evelyn *Sculptura*, 81.

²⁴⁶ Bosse 1645, 2-3.

²⁴⁷ William Faithorne, wiens publikatie sterk afhankelijk is van het eerder genoemde werk van Abraham Bosse, geeft een opsomming in de ongepagineerde inleiding. Pierre Monier besteedt 18 pagina's aan de geschiedenis van de prentkunst, maar heeft vooral oog voor de zestiende en vroege zeventiende eeuw. Zie Faithorne 1662, s.p en Monier 1698, 330-347.

²⁴⁸ Baldinucci 1686, i-viii.

rest van de wereld kennis te laten maken met de verworvenheden van Italië, niet alleen met de antieke kunst, maar ook met bijvoorbeeld het werk van de '*divino Michelagnolo*' en de '*gran Raffaello*'.²⁴⁹ Vooral kunstenaars stond door de prentkunst een grote hoeveelheid en diversiteit aan nobele ideeën ter beschikking.²⁵⁰ Wederom in navolging van Vasari toont Baldinucci zich een rechtgeaarde Florentijn door zijn stadgenoot Maso Finiguerra de prentkunst uit te laten vinden.²⁵¹ Via Baccio Baldini en Andrea Mantegna bereikte deze nieuwe kunst vervolgens eerst de *tedesco* Israel Martino, wat een verwarring lijkt van de namen van Israel van Meckenem en Martin Schongauer, en daarna Albrecht Dürer en Lucas van Leyden.²⁵² Via een lange chronologisch geordende lijst van kunstenaarsnamen, met korte karakterisering en soms vernoeming van enkele werken, belandt Baldinucci uiteindelijk bij de 'meer moderne manier' ('*maniera più moderna*') van '*Monsù Edelink Fiammingo*'.²⁵³ Opvallend genoeg zijn er maar twee kunstenaars die weliswaar een eigen *vita* krijgen van Baldinucci maar niet in dit korte overzicht van de geschiedenis genoemd worden: Rembrandt en Hubert Goltzius. Dit roept vanzelfsprekend de vraag op of de beide meesters niet belangrijk genoeg waren voor de voortgang ('*progresso*') van het medium.

Bij het nader onder de loep nemen van de *Cominciamento* valt op, dat het zeker niet vreemd is dat Rembrandt er een plaats heeft gekregen, andere auteurs waren Baldinucci immers voorgegaan, maar dat de keuze van vele andere kunstenaars op zijn zachtst gezegd onevenwichtig is. Dat hij niet, zoals we heden ten dage zouden doen, de originele prentmakers extra aandacht geeft, en geen onderscheid maakt tussen de reproductie graveur en de *peintre-graveur*, is historisch gezien nog geheel begrijpelijk.²⁵⁴ Baldinucci beoordeelt de beide typen prentmakers op hun eigen verworvenheden. De keuze om maar liefst drie verschillende leden van de Sadeler familie een plaats te geven, maar bijvoorbeeld Cornelis Cort weg te laten die bij Baglione een eigen *vita* krijgt, is vreemd.²⁵⁵ Andere zestiende-eeuwse meesters die je zou verwachten zijn Parmigianino, die al bij Vasari expliciet aandacht kreeg, of belangrijke Italiaanse graveurs als Giorgio Ghisi, Agostino Carracci en Francesco Villamena.²⁵⁶ In het zeventiende-eeuwse overzicht missen we namen als die van de Fransen Claude Mellan en Abraham Bosse, de laatste auteur van een cruciaal traktaat over de prentkunst. Ook de zogenaamde Rubens graveurs ontbreken geheel, hoewel

²⁴⁹ Zie iets verderop voor contemporaine ideeën over prentkunst. Baldinucci 1686, i.

²⁵⁰ Baldinucci 1686, i.

²⁵¹ Baldinucci 1686, ii en Vasari/Milanesi, V, 395-396.

²⁵² In het leven van Dürer spreekt Baldinucci wel over Martin Schongauer of *Buon Martino*. Zie Baldinucci 1686, iii en 3.

²⁵³ Baldinucci 1686, viii.

²⁵⁴ Slive geeft in zijn overzicht van de prentkunstenaars, die door Baldinucci in de *Cominciamento* worden genegeerd, slechts namen van zogenaamde originele prentmakers. Michael Bury nam het probleem van 'reproductie grafiek' en de historische implicaties onder de loupe. Dat er wel degelijk al een besef bestond van het verschil tussen de twee types prentmakers kunnen we ondermeer uit de eerder genoemde lijsten van prenten opmaken die Bellori en Malvasia geven. Echter, Eveline Borea wees er, zoals we eerder zagen, al op dat hieruit geen waarde oordeel is af te lezen. Zie Slive 1953, 105, Bury 1993, 4-19 en Borea 1992, 264.

²⁵⁵ Deze drie leden van de Sadeler familie, Jan, Rafael en Egidius, kregen wel alle drie een portret bij De Bie, maar hadden geen eigen leven bij Van Mander. Zie De Bie 1661, 463, 465 en 483.

²⁵⁶ Vasari noemde ook Giorgio Ghisi. Zie Vasari/Milanesi, V, 430.

hun prenten toch in geheel Europa bijzonder gezocht waren. Lucas Vostermans, Paulus Pontius en Schelte à Bolswert, om er maar drie te noemen, kregen geen plaats, zelfs niet in het *proemio*, een voorrecht dat Willem Isaacs Swanenburgh wel ten deel viel.²⁵⁷ Vreemd is het ook dat naast het leven van de schilder en etser Rembrandt ook dat van zijn collega en tijdgenoot Pietro Testa is opgenomen, terwijl de *vite* van bijvoorbeeld Salvator Rosa en Giovanni Benedetto Castiglione ontbreken. Bovendien besteedt Baldinucci bij de twee schilders en etsers veel meer aandacht aan hun verworvenheden met de kwast dan aan hun kwaliteiten met de etsnaald.²⁵⁸

Er is wel gesuggereerd dat Baldinucci's ongebalanceerde keuze in de *Cominciamento* bepaald is door zijn gebruik van de bestaande geschreven bronnen, maar dit kan niet het geval zijn.²⁵⁹ Vasari behandelt bijvoorbeeld al in 1568 veel meer prentmakers en hetzelfde geldt voor Karel van Mander in 1603-1604 en van beide biografen maakte Baldinucci veelvuldig gebruik, zoals we later nog zullen zien.²⁶⁰ En Giovanni Baglione begint in 1642 zijn levens van de *intagliatori* met Cornelis Cort, en hij noemt naast Jan, Aegidius en Rafael Sadeler ook nog Justus uit dezelfde familie, en ook Agostino en Annibale Carracci en Francesco Villamena krijgen bij hem een plaats.²⁶¹ Ook Cornelis de Bie, een belangrijke bron voor Baldinucci voor de levens van de Noordepese kunstenaars, is in 1661 veel uitgebreider in zijn keuze van prentkunstenaars. Nagenoeg alle kunstenaars die bij De Bie waren opgenomen met een portret zouden ook bij Baldinucci in de *Notizie* een plaats krijgen.²⁶² De levens en lofdichten in het Nederlands kon Baldinucci niet lezen, maar onder de afbeeldingen was een onderschrift in het Frans opgenomen, een taal die de Florentijn klaarblijkelijk wel machtig was.²⁶³ Onder de bij De Bie afgebeelde prentkunstenaars vinden we Jacob Matham, Paulus Pontius, Hendrick Hondius, Wenzel Hollar en Pieter de Jode, die echter niet in de *Cominciamento* voorkomen, maar wel in de *Notizie* een eigen *vita* krijgen.²⁶⁴ Ook Giovanni Pietro Bellori en Carlo Cesare

²⁵⁷ Hij wordt zelfs de '*celebre Suaneburg*' genoemd, die met buitengewone zachtheid tekeningen van Rubens en Bloemaert in prent bracht. Zie Baldinucci 1686, vi.

²⁵⁸ Cornelis Cort, Agostino Carracci, Francesco Villamena, Claude Mellan en Salvator Rosa worden wel allen genoemd in het *proemio*. Baldinucci 1686, v-vii.

²⁵⁹ Emmens 1968, 78.

²⁶⁰ Vasari noemt bijvoorbeeld ook Marco Dente, Agostino Veneziano, Ugo da Carpi, Parmigianino, Gian Giacomo Caraglio, Lambert Suavius, Giovanni Battista Scultori, Enea Vico en Hieronymus Cock en bij Van Mander vinden we de levens van Heinrich Aldegrever, de gebroeders Cock, Maerten van Heemskerck en Jacques de Gheyn. Zie Vasari/Milanesi, V, 395-442 en Van Mander/Miedema, I, 227r-v, 232r, 244v-247r en 293v-295r.

²⁶¹ Baglione 1642, I, 387-393.

²⁶² De enkele uitzonderingen, zoals Matthias Withoos en Jacob van Campen zijn verklaarbaar, omdat ze of in Italië hadden gewerkt, zoals Withoos, of omdat ze leermeester waren van een Italië-ganger. Van Campen was Withoos' leermeester.

²⁶³ Baldinucci lijkt De Bie's *Het Gulden Cabinet* niet te hebben laten vertalen, wat hij wel met Karel van Manders *Schilderboek* liet doen.

²⁶⁴ Verschillende niet-Noordelijke kunstenaars, die ook actief waren als prentmaker, kregen wel een leven in de *Notizie*, maar niet in de *Cominciamento*, zoals Giovanni Battista Scultori, Remigio Cantgallina en Bartolomeo Biscaino. Veel belangrijke hierboven genoemde prentmakers die geen eigen leven krijgen in de *Cominciamento* worden wel genoemd in het *proemio*, zoals Cornelis Cort, Francesco Villamena, Agostino Carracci, Hendrick Muller, Salvator Rosa en Claude Mellan. Zie De Bie 1661, 475, 487, 493, 497 en 551, Baldinucci/Ranalli, II, 295, IV, 142 en V, 409, Baldinucci 1686, iv-vii.

Malvasia, wier werken in de jaren zeventig van de zeventiende eeuw het licht zagen, lijken de keuze van Baldinucci voor de prentkunstenaars niet beïnvloed te hebben.

Baldinucci's geschiedenis van de prentkunst lijkt samengesteld te zijn uit een aanéenschakeling van kunstenaarsbiografieën die waarschijnlijk nooit van te voren als een eenheid bedoeld waren. Ze lagen mogelijk grotendeels 'op de plank' in afwachting van publicatie in de bij Baldinucci's dood onvoltooid gebleven en deels postuum gepubliceerde *Notizie dei professori del disegno*. De *Cominciamento* moet zijn ontstaan als een spin-off van deze ambitieuze *Notizie*. Een bevestiging van deze stelling vinden we bijvoorbeeld in het leven van Hendrick Goltzius. Hierin maakt Baldinucci een opmerking over Jacques de Gheyn en voegt daaraan toe, 'waarover op de aan hem gewijde plaats gesproken zal worden (*'del quale a suo luogo si parlerà'*)', maar in de *Cominciamento* vinden we helemaal geen leven van dezelfde De Gheyn.²⁶⁵ Jacques de Gheyn komen we echter wel weer tegen in de *Notizie*.²⁶⁶ Hoewel de selectie van prentkunstenaars, zoals die uiteindelijk door Baldinucci werd gepresenteerd in 1686, een verre van volledig beeld van de geschiedenis van het medium geeft, moeten we er van uitgaan dat deze in een bepaalde mate wel als representatief beschouwd werd door de Florentijn.

Baldinucci's *Notizie*

Het leven van Rembrandt werd in 1728 in iets gewijzigde vorm opgenomen in het postuum gepubliceerde zesde deel van de *Notizie dei professori del disegno*, Baldinucci's zeer ambitieuze algemene geschiedenis van de kunsten van Cimabue tot zijn eigen tijd en het is in deze context dat de Florentijn zijn levensbeschrijving van de meester tot stand bracht.²⁶⁷ De *Notizie*, die door Julius von Schlosser als de eerste universele geschiedenis van de kunst gekarakteriseerd werd, moest een revisie en completering van Vasari's *Vite* worden met chronologisch geordende biografieën van alle belangrijke kunstenaars van Cimabue tot aan zijn eigen tijd.²⁶⁸ De in dit werk getoonde interesse in de geschiedenis van de kunsten is onlosmakelijk verbonden met Baldinucci's werk als beheerder van de kunstcollectie van kardinaal Leopoldo de' Medici.²⁶⁹ Deze was, naar voorbeeld van Vasari's *Libro dei disegni*, waarschijnlijk al rond 1658 begonnen met het aanleggen van een collectie tekeningen volgens historische beginselen die de geschiedenis van de kunsten moest documenteren, waarvan Baldinucci in 1673 een gedrukte lijst publiceerde.²⁷⁰ Rond 1665, de tijd waarin Baldinucci bij Leopoldo in dienst kwam, initieerde de kardinaal nog een parallel project met het aanleggen van een verzameling van zelfportretten van

²⁶⁵ Baldinucci 1686, 42.

²⁶⁶ Baldinucci/Ranalli, III, 614-616.

²⁶⁷ Ten opzichte van de *vita* in de *Cominciamento* is in de *Notizie* een aantal zinnen weggelaten. Slechts deel 1, 2 en 4 van de *Notizie* verschenen tijdens het leven van Baldinucci. De andere drie delen verschenen postuum. Zie Schlosser 1964, 473.

²⁶⁸ Ook Baldinucci zelf spreekt over een '*saggio universale*'. Zie Schlosser 1964, 466 en Baldinucci/Ranalli, I, 15.

²⁶⁹ Baldinucci benadrukt dit zelf in zijn *L'autore a chi legge* aan het begin van de *Notizie*, zoals ook Julius von Schlosser en Edward Goldberg duidelijk maakten. Zie ook eerder hoofdstuk één, Baldinucci/Ranalli, I, 10-12, Schlosser 1964, 466-467, Barocchi 1979, 60-77 en Goldberg 1988, 45.

²⁷⁰ Van deze lijst was reeds sprake in hoofdstuk één. Zie Schlosser 1964, 467 en Goldberg 1988, 45.

kunstenaars.²⁷¹ Baldinucci vervaardigde zelf genealogische bomen waarin hij de voortgang van de kunsten en de relaties van de verschillende kunstenaars tot elkaar vastlegde.²⁷² Ook legde hij zelf een collectie tekeningen aan met een ordening, waaruit zijn historische interesse blijkt.²⁷³ Na de dood van kardinaal Leopoldo in 1675 zou Baldinucci zijn werk voortzetten in dienst van Cosimo III de' Medici, die van 1670 tot 1723 regeerde als groothertog van Toskane.²⁷⁴

Binnen de context van de *Notizie* is de keuze voor het opnemen van een leven van Rembrandt een heel stuk minder spectaculair. Volledigheid was voor dit levenswerk het uitgangspunt van Baldinucci, volgens hem één van de taken van een '*buono storico*'. Hij nam iedere kunstenaar op over wie hij informatie wist te verzamelen en was hiervoor als filoloog sterk afhankelijk van bronnen en informanten, waardoor ook velen werden opgenomen die waarschijnlijk ook al destijds als minder belangrijk werden beschouwd.²⁷⁵ Hoewel de bestaande kunstliteratuur geen invloed op Baldinucci's keuze van kunstenaars voor de *Cominciamento* had, maakte hij er wel veelvuldig gebruik van, zoals hij ook zelf volmondig toegeeft, en daarnaast liet hij zich informeren door kunstenaars en kunstliefhebbers in diverse steden. In het leven van Marcantonio Raimondi bijvoorbeeld noemt hij zowel Giorgio Vasari als Carlo Cesare Malvasia als zijn bronnen.²⁷⁶ Voor de levens van de zestiende-eeuwse Noordelijke kunstenaars, zoals Albrecht Dürer, Lucas van Leyden en Hendrick Goltzius, putte hij uitvoerig uit Karel van Manders *Schilderboek*, waarvan hij een vertaling in het Italiaans liet maken.²⁷⁷ Zoals we verder nog zullen zien, hoorde Baldinucci ook levende kunstenaars uit over hun eigen leven en dat van hun leermeesters en streekgenoten. Verschillende informanten in steden buiten Florence stonden hem tevens ter beschikking om nadere informatie te verschaffen over kunstenaars met wie zij in aanraking kwamen. Baldinucci stuurde ondermeer

²⁷¹ Daarvoor was Baldinucci als klerk en boekhouder actief geweest voor enkele belangrijke Florentijnse families en frequenteerde verschillende ateliers van kunstenaars, waar hij zelf ook de beginselen van het *disegno* opstak. Goldberg 1988, 50.

²⁷² Hij spreekt zelf op verschillende plaatsen over deze *alberi*, ondermeer in de inleiding op de *Notizie*, waarin hij ook de publicatie aankondigt van de *albero universale*. De nadruk op de genealogie van de kunsten blijkt ook uit de vragenlijsten die hij rondstuurde, waarin plaats was ingeruimd voor de meester van X en de meesters meester. Een dergelijke vragenlijst wordt afgedrukt als afb. 20 in Edward Goldbergs boek *After Vasari*. Zie Baldinucci/Ranalli, I, 12-17, Barocchi 1979, 64-67 en Goldberg 1988, 90-91 en afb. 20.

²⁷³ Naast die biografie van Francesco Saverio, waarvan het manuscript onlangs werd gepubliceerd, is er nog een ongepubliceerde biografie van Filippo Baldinucci van de hand van de Florentijnse kunstkenner Francesco Maria Nicolo Gabburri. Zie F.S. Baldinucci *Vite*, 15-36 en Goldberg 1988, 168.

²⁷⁴ Goldberg 1988, 90.

²⁷⁵ Baldinucci benadrukt dit zelf in de inleiding op de *Notizie*, waar hij ook de werkwijze van de *buono storico* schetst. Zie Baldinucci/Ranalli, I, 13-14 en Barocchi 1979, 74-76.

²⁷⁶ Maar hij geeft ook toe dat hij niets aan Vasari's *vita* van Marcantonio toe te voegen heeft. Tussen de bewaarde archiefdocumenten van Baldinucci is 'een lijst met boeken die mogelijk van nut zijn voor het werk'. Zie Baldinucci/Ranalli, II, 52 en Goldberg 1988, 65.

²⁷⁷ De oom van de hofschilder van de Medici, Justus Sustermans, biedt aan deze vertaling te maken. In het leven van Hubert Goltzius wordt nog Domenicus Lampsonius genoemd als bron, ongetwijfeld in de vorm van diens *Pictorum aliquot celebrium germaniae infirioris effigies* uit 1572, mogelijk in de editie van Theodoor Galle uit 1600, getiteld *Effigies: illustrium quos Belgium habuit pictorum*. Zie Barocchi in Baldinucci/Ranalli VI, 18 en Baldinucci/Ranalli II, 472.

veelvuldig enquête formulieren rond met een standaard vragenlijst, waarmee hij zich liet informeren over kunstenaars met wie hij minder bekend was.²⁷⁸

Baldinucci's bronnen

Voor de levensbeschrijving van Rembrandt heeft Filippo Baldinucci, in tegenstelling tot wat wel beweerd is, waarschijnlijk geen gebruik kunnen maken van de geschreven bronnen. Er is geen enkele aanwijzing dat de Florentijn op de hoogte was van Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* uit 1678. Zoals we zagen was hij het Nederlands niet machtig en kende ook de inhoud van de Nederlandse tekst in Cornelis de Bie's *Het Gulden Cabinet* niet. Baldinucci geeft zelf toe in het leven van Egidius Sadeler, dat hij laatst genoemde boek gebruikte, maar hij kon, zoals we zagen, slechts de Franse onderschriften onder de afbeeldingen lezen en Rembrandts portret werd niet door de Vlaming opgenomen.²⁷⁹ De oorspronkelijke editie van Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie*, die in twee delen verscheen in respectievelijk 1675 en 1679, kon Baldinucci ook niet lezen en de vertaling in het Latijn uit 1683 kwam waarschijnlijk te laat in zijn handen om hem nog voor de *Cominciamento* van dienst te kunnen zijn geweest.²⁸⁰ Dat hij inderdaad geen gebruik maakte van Sandrart voor het leven van Rembrandt blijkt ondermeer uit het feit dat de plaats van diens leermeester oningevuld blijft aan het begin van de biografie. Zoals we zagen, was de Florentijn zeer geïnteresseerd in de genealogie der kunsten en Sandrart noemt reeds in de tweede zin van zijn *vita* Lastman als Rembrandts leermeester.²⁸¹ Ook het vierde deel van André Félibiens *Entretiens* met de discussie over Rembrandt, dat in 1685 verscheen, zag waarschijnlijk te laat het licht om nog bruikbaar te zijn. Mogelijk kende Baldinucci wel diens *Noms des peintres les plus celebres et les plus connus anciens & modernes*, dat in 1679 verscheen, een tachtig pagina's lange *checklist*, waarin Rembrandt voornamelijk als portrettist wordt opgevoerd en waarin wel zijn 'zeer aparte manier' ('*maniere tres-particuliere*') genoemd wordt, maar waarin verder nauwelijks gegevens worden verstrekt.²⁸²

²⁷⁸ Voor uitgebreider informatie over Baldinucci's bronnen zie de *Nota Critica* van Paola Barocchi, waarin ook Baldinucci's beruchte enquêteformulieren. Francesco Marucelli, aan wie de *Cominciamento* werd opgedragen, informeerde hem ondermeer over Cornelis Bloemaert en François Spierre, maar het ging zelfs zover dat hij voor het leven van Jacques Callot, naar eigen zeggen, Giacinto Andrea Cicognini, een beroemde Florentijnse schrijver voor theater, als bron gebruikte, wiens vader, die hetzelfde beroep had, ooit nauw met de Fransman had samengewerkt. Domenico Tempesti, die tenminste in 1679 terug uit Frankrijk was, verschaftte Baldinucci ondermeer informatie over Nanteuil, bij wie hij in de leer was geweest. Zie Baldinucci/Ranalli, VI, 9-66, Baldinucci 1686, 58 en Goldberg 1988, 175.

²⁷⁹ Bovendien karakteriseert Cornelis de Bie Rembrandts stijl als 'soo aerdich uytghewerckt, soo suyver, net en reyn'. Paola Barocchi gaat in haar *Nota critica* wel uit van De Bie als bron voor Rembrandts leven. Het leven van Egidius Sadeler is weliswaar een stuk uitgebreider dan het onderschrift bij De Bie, maar deze kreeg dan ook een eigen leven bij Baglione. Baldinucci 1686, 47, Baldinucci/Ranalli, VI, 44 en De Bie 1661, 290.

²⁸⁰ Voor andere levens in de *Notizie* hanteerde hij Sandrart wel degelijk. Waarschijnlijk voor Claude Lorrains *vita*, maar zeker voor die van Jakob Ernst Thomann von Hagelstein. Zie Baldinucci/Ranalli, IV, 396.

²⁸¹ Meijer en Barocchi nemen wel aan dat Baldinucci Sandrart als bron gebruikte. Zie Meijer 1983, 7 en Barocchi in: Baldinucci/Ranalli, VI, 58.

²⁸² Baldinucci kende en gebruikte wel eerdere delen van Félibiens *Entretiens* voor zijn *Notizie*, zoals hij zelf aangeeft in de *Apologia* en ondermeer in de levens van Antonis Mor en Adam Elsheimer. Zie Baldinucci/Ranalli, I, 60, II, 439 en III, 601 en Félibien 1679, 51-52.

De belangrijkste bron voor Baldinucci's levensbeschrijving van Rembrandt was zeer waarschijnlijk diens leerling, de Deense schilder Bernard Keil. Baldinucci zegt expliciet dat '*Bernardo Keilh di Danimarca*', die acht jaar in Rembrandts school was, hem vertelde, dat een tekening van de meester waarop weinig of niets te zien was voor dertig scudi werd verkocht, maar ook andere informatie kreeg de Florentijn mogelijk uit dezelfde bron.²⁸³ Keil ging in de leer bij Rembrandt rond het ontstaan van de *Nachtwacht*, die door Rembrandt in 1642 werd afgeleverd en is daarmee tenminste voor dit deel van Baldinucci's biografie de meest waarschijnlijke bron.²⁸⁴ De Deen werkte ook nog enige tijd voor Rembrandts buurman Hendrick Uylenburgh, alvorens naar Italië af te reizen in 1651. Baldinucci bezocht de Deense meester in zijn atelier toen deze zich in Rome had gevestigd.²⁸⁵

Van Keil kreeg Baldinucci ongetwijfeld de feiten, zoals Rembrandts geboortjaar en -plaats, die door de Florentijn min of meer correct zijn opgetekend en mogelijk ook de beschreven gemengde gevoelens over *De Nachtwacht* en het koopgedrag van de meester op veilingen, die door andere bronnen worden bevestigd.²⁸⁶ Andere correcte of bij benadering correcte informatie moet uit een andere bron komen of moet Keil zelf uit tweede hand hebben, aangezien deze aan het begin van de jaren vijftig vertrok uit Holland. Rembrandt ging pas in 1656 failliet en werd begraven in oktober 1669, toen de Deen al in Italië zat.²⁸⁷ Waar het verhaal van Rembrandts late activiteit en einde in dienst van de Zweedse koning vandaan komt is ook onbekend, evenals de ongedocumenteerde schilderijen met mythologische scènes in olie op muur in het huis van een handelaar.

²⁸³ We weten dat er al vroeg grote bedragen voor verschillende van Rembrandts prenten werden neergelegd, maar het is onbekend of dit voor tekeningen ook het geval is. Peter Schatborn wijst er op dat de bedragen op de veiling van Rembrandts papierkunst bijzonder laag waren. Zie Baldinucci 1686, 79, Hinterding 2006, 59-65 en Schatborn 1981a, 7.

²⁸⁴ Hij was van 1642 tot 1651 in Amsterdam en waarschijnlijk de eerste jaren in Rembrandts atelier. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 365-374 en Heimbürger 1988, 36-63.

²⁸⁵ Keil kwam in 1656 in Rome aan. Baldinucci verklaart, dat hij Bernad Keil verschillende keren had zien werken in zijn atelier. Seymour Slive lijkt er vanuit te gaan dat Keil zo'n beetje de hele biografie gedictieerd heeft, maar dit is zoals we verderop zullen zien erg onwaarschijnlijk. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 373 en Slive 1953, 107-108.

²⁸⁶ Het is zeker niet onwaarschijnlijk dat Bernard Keil, in tegenstelling tot Baldinucci, wel op de hoogte was van Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* en Samuel van Hoogstraten's *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* en deze consulteerde voor hij Baldinucci informatie verschaftte om zijn geheugen op te frissen. Het is zelfs zeer goed mogelijk dat hij beide persoonlijk kende. Sandrart was van 1637 tot 1645 in Amsterdam en Van Hoogstraten moet in dezelfde jaren als Keil in Rembrandts atelier rondgelopen hebben. Zowel Van Hoogstraten als Keil was daar waarschijnlijk vanaf 1642. Van Hoogstraten kan Keil zelfs nog in Italië ontmoet hebben, toen deze daar in 1652 rondreisde. Zelfs zonder deze contacten kon hij echter zeer goed de twee geschriften onder ogen hebben gekregen, of van de inhoud kennis genomen hebben via Noordelijke kunstenaars die net als Keil naar Rome reisden. Deze konden hem bovendien op de hoogte hebben gebracht van Rembrandts latere leven, waarvan de gegevens niet allemaal even betrouwbaar zijn gebleken. Bovendien zij gewezen op stilistische overeenkomsten tussen Sandrarts werk uit de jaren veertig en dat van Keil. Samuel van Hoogstraten was overigens ook mennoniet. Van Hoogstraten maakt al melding van positieve en kritische geluiden naar aanleiding van *De Nachtwacht*. Joachim van Sandrart spreekt in zijn *vita* van Lucas van Leyden over de hoge bedragen die Rembrandt voor prenten van deze meester betaalde, maar dit blijkt ook uit geannoteerde veilingcatalogi, ondermeer die van de veiling van Jan Basse. Zie Klemm 1986, 18, Roscam Abbing 1993, 34-35 en 44, Hoogstraten 1678, 176, Sandrart/Peltzer, 86 en Strauss en Van der Meulen 1979, 140-14.

²⁸⁷ Strauss en Van der Meulen 1979, 345-347 en 589-590.

Bij de opmerkingen over Rembrandt's godsdienst blijven we echter met nog grotere vraagtekens zitten. Zoals we reeds zagen weet Baldinucci te melden dat Rembrandt mennoniet was, wat niet correspondeert met wat uit de bronnen over hem bekend is. Voor zover we weten, is hij altijd betrokken geweest bij de gereformeerde kerk en werd ook als zodanig begraven.²⁸⁸ Het is mogelijk dat Keil zelf tot de verkeerde conclusie is gekomen, eventueel ingegeven door Rembrandts frequente omgang met belangrijke Amsterdamse mennonieten en met name Hendrick Uylenburgh voor wie Rembrandt enige jaren werkte. We zagen al dat Keil zelf ook actief was geweest voor Rembrandts buurman. Het is natuurlijk niet ondenkbaar dat Rembrandt inderdaad enige tijd mennonitische sympathieën gekoesterd heeft. Opvallend is echter dat in de periode dat Keil in Amsterdam was Rembrandt juist geen portretten van mennonieten geschilderd heeft.²⁸⁹ Een andere mogelijkheid is dat of Keil of Baldinucci Rembrandts religieuze gezindte verwarde met die van een andere door Baldinucci genoemde Rembrandt leerling, Govaert Flinck, die oorspronkelijk van doopsgezinde huize was en voor wiens biografie Keil ook de belangrijkste bron moet zijn geweest. Vreemd genoeg noemt Baldinucci Flinck een calvinist en in zijn geval lijkt dit geen invloed te hebben op het oordeel van de Florentijn over diens verworvenheden als kunstenaar.²⁹⁰

De door Baldinucci beschreven werkwijze van Rembrandt als schilder lijkt, in tegenstelling tot wat wel beweerd is, niet door Bernard Keil ingegeven.²⁹¹ Wat beschreven wordt door de Florentijn lijkt zeer sterk op laat werk van Rembrandt, vooral de zeer grove penseelstreken en de dikke lagen verf. Toen Keil in Rembrandts werkplaats was, in de eerste helft van de jaren veertig, schilderde de meester over het algemeen anders. Het late *Zelfportret*, dat te zien was in de zaal met de zelfportretten van Baldinucci's broodheer kardinaal Leopoldo de' Medici en dat nu nog in Florence te bezichtigen valt, lijkt wel overéén te komen met de beschrijving van Baldinucci.²⁹²

²⁸⁸ Volker Manuth wijst er echter terecht op dat een groot deel van de inwoners van de jonge Republiek geen lidmaat waren van een bepaald kerkgenootschap en een meer vrijblijvende houding aannamen tegenover de verschillende geloofsovertuigingen, wat soms leidde tot deelname aan diensten in verschillende kerkgenootschappen. Ook Rembrandt lijkt geen officieel lidmaat geweest te zijn, maar zijn ouders trouwden voor de gereformeerde kerk en al zijn kinderen werden gereformeerd gedoopt. Zie ondermeer Tümpel 1986, 119, Strauss en Van der Meulen 1979, 124, 155, 189, 209, 321 en 589-590 en Manuth 2006a, 66-68.

²⁸⁹ Mennonieten lijken enige voorkeur te hebben gehad voor schilders uit hun eigen kring. Dudok van Heel wees er al op dat Rembrandt echter uit alle kringen, die men maar in het zeventiende-eeuwse Amsterdam kan bedenken, opdrachten voor portretten kreeg. In de periode 1642 tot 1657 zijn geen portretten van doopsgezinden aan te wijzen, maar in de tijd dat Keil bij Rembrandt was schilderde de meester sowieso nagenoeg geen portretten, zoals Jaap van der Veen duidelijk maakt. Zie Dudok van Heel 1980, 110-111 en 115, Tümpel 1986, p. 123 en Van der Veen 1997, 76-77.

²⁹⁰ Natuurlijk is het ook mogelijk dat Baldinucci de religieuze gezinten van Rembrandt en Uylenburgh verwisselde, zoals Volker Manuth suggereert. Flinck werd overigens later lidmaat van de remonstranten, maar dit was pas in 1651. Zes jaar eerder was hij nog met een mennonitische vrouw getrouwd. Flinck ging voor hij bij Rembrandt kwam eerst in de leer bij de schilder en mennonieten prediker Lambert Jacobsz in Leeuwarden. Waarschijnlijk kende Baldinucci persoonlijk geen werk van Flinck. Het ene schilderij dat de Florentijn noemt, een *Verkondiging aan de herders*, waarschijnlijk het schilderij dat zich nu in het Louvre te Parijs bevindt (Von Moltke 44), was nooit in Italië. Zie Von Moltke 1965, 9-14, 19 en 75, Dudok van Heel 1980, 109-110, Baldinucci/Ranalli, V, 322-323, Meijer 1983, 25 en Manuth 2006a, 76.

²⁹¹ Slive 1953, 110 en Heiland en Lüdecke 1960, 32.

²⁹² Zie voor het schilderij hoofdstuk één, pagina's 21-22.

Zoals Julius von Schlosser al opmerkte is één van de kenmerken van Baldinucci's *vite* dat hij altijd direct contact probeerde te houden met de kunstwerken zelf en dit blijkt vooral uit de stylistische karakterisering.²⁹³ Deze nadruk op de eigen observatie lijkt ook geheel te passen in de benadering van de wetenschap door de *studiosi* rondom Leopoldo de' Medici, die actief waren binnen de Accademia del Cimento. Het experiment stond centraal in hun methode en hun motto was niet voor niets '*provando e riprovando*'.²⁹⁴

Ook de treffende wijze waarop Rembrandts manier van etsen wordt beschreven, doet vermoeden dat Baldinucci de prenten van de meester zelf in handen had gehad.²⁹⁵ Hoewel verschillende auteurs vóór hem opmerkten dat Rembrandt een geheel eigen en bijzondere stijl had, was geen van hen zo nauwkeurig en uitgebreid in de karakterisering van diens hantering van de etsnaald. Baldinucci zou de etsen zelf gehad kunnen hebben, maar mogelijk waren ze ook te vinden in de collectie van kardinaal Leopoldo, wiens verzameling hij ordende. Echter, geen van beide prentverzamelingen is voldoende gedocumenteerd om te kunnen zeggen of Rembrandts etsen al dan niet vertegenwoordigd waren.²⁹⁶ Vreemd is bovendien dat Baldinucci geen opsomming geeft van Rembrandts etsen, zoals hij dit wel doet in de biografieën van de meeste andere prentkunstenaars in de *Cominciamento*. Na de *vita* van Pietro Testa, die, zoals die van Rembrandt, voor het grootste deel is gewijd aan zijn carrière als schilder, volgt wel een vrij volledige lijst met prenten van de meester.²⁹⁷

Baldinucci's Rembrandt: de *pictor vulgaris*

Filippo Baldinucci maakt van Rembrandt in zijn *Notizie* de archetypische *pictor vulgaris* met zijn foute godsdienst, boerse uiterlijk, hooghartige en extravagante gedrag en zijn gebrek aan *disegno*. Dit was precies wat je niet van een goede kunstenaar mocht verwachten. Dat hij kennis van het *disegno* ontbeerde brengt Baldinucci expliciet tot uitdrukking, maar dit komt ook naar voren uit zijn beschrijving van *De Nachtwacht* en zijn werkwijze. Parallellen met andere kunstenaars *vite*, waarin de respectievelijke meesters worden afgeschilderd als

²⁹³ De *Notizie* waren immers ook ontsproten aan de ordening van de tekeningencollectie van Leopoldo de' Medici, waarin '*con la sola vista*' zowel de voortgang van de kunst kon worden bestudeerd, als '*la propria mano di ciascheduno degli artefici*'. Filippo Baldinucci benadrukt zelfs dat de bestudering *senza lettura* kon geschieden. Zie Baldinucci/Ranalli, I, 11 en Schlosser 1964, 466-467.

²⁹⁴ Leopoldo's activiteiten binnen de Accademia del Cimento worden ondermeer besproken door Alfonso Mirto. Ook elders in Europa ontstond juist in deze periode het connoisseurschap, waarbij ondermeer de studie van tekeningen hielp het handschrift van de kunstenaar te leren kennen. Julius Held wees erop, dat we de weerslag hiervan ondermeer terugvinden in de geschriften van Roger de Piles. In hoofdstuk vijf zal hierop uitgebreider ingegaan worden. Het Italiaanse wordt *provare*, waarvan het motto van de Accademia del Cimento is afgeleid betekend zowel proberen, als beproeven. Zie Mirto 1990, 37-39 en Held 1963, 72-95.

²⁹⁵ Ook ondermeer Susanne Heiland en Heinz Lüdecke en Bert W. Meijer gaan hiervan al uit. Zie Heiland en Lüdecke 1960, 32-33 en Meijer 1983, 13-14.

²⁹⁶ Over Baldinucci's prentcollectie weten we niets en de vroegste inventaris van de Medici prenten dateert van het midden van de achttiende eeuw. Zie eerder hoofdstuk één, pagina's 24-25.

²⁹⁷ Het leven van Testa volgt direct op het leven van Rembrandt. De laatste drie pagina's geven de lijst met prenten van de hand van Testa. Baldinucci 1686, 81-88.

vulgaire schilders, zijn er te over, zoals reeds enkele malen is benadrukt.²⁹⁸ Een grondige analyse van de tegenstelling tussen de voorbeeldige en verachtelijke schilder in de kunsthistorie van de vroeg moderne tijd, en de wortels daarvan in de klassieke filologie, geeft Jan Emmens in zijn *Rembrandt en de regels van de kunst*. Naar analogie met de tegenstelling in antieke literatuur van de *poeta doctus* en de *poeta vulgaris* noemt hij deze twee typen gemakshalve *pictor doctus* en *pictor vulgaris*.²⁹⁹ Bij Vasari, die zijn visie op de kunst ontleende aan de Toscaans-Romeinse traditie, waarbinnen hij zijn opleiding had genoten, vinden we voor het eerst aanwijzingen waaruit een welomschreven tegenstelling tussen twee typen kunstenaars kan worden afgeleid. De twee centrale termen zijn *disegno* en *colorito*. De studie naar de antieke kunst in Rome was onontbeerlijk voor de goede kunstenaar om hem *disegno* bij te brengen. ‘Bij gebrek aan kennis van de Antieken’, aldus Jan Emmens, ‘tengevolge van het al of niet alleen maar veronderstelde feit dat de kunstenaar nooit in Rome is geweest, schildert hij uitsluitend naar de natuur, naar het levende model, en veelal *alla prima*, dat wil zeggen: zonder goede (voor-)tekening. Hij munt daardoor uit in het coloriet, dat bedriegelijk natuurgetrouw is, maar tevens door hem wordt gebruikt om de gebreken van de tekening te verbergen.’³⁰⁰

Dit patroon vormt ook de basis voor de zeventiende-eeuwse kunstkritiek, waarbij vooral Caravaggio en zijn navolgers het moeten ontgelden.³⁰¹ Zij veronachtzaamden volgens hun critici de autoriteit van de Antieken en Rafael, die inmiddels de voorbeeldige kunstenaar was geworden, en beperkten zich tot het navolgen van de natuur, die bij voorkeur ook nog in imperfecte vorm werd weergegeven: verachtelijke dingen, vuiligheden en misvormingen. Door het gebrek aan *disegno* was een kunstenaar niet in staat om te beoordelen wat wel en wat niet gepast was om te schilderen.³⁰² Hierbij wordt regelmatig een koppeling gemaakt tussen de persoonlijkheid van de schilder en diens manier van werken, zoals Baldinucci dit met Rembrandt deed. De *pictor doctus* was de welopgevoede kunstenaar van goede komaf, die zich ook als zodanig gedroeg, en de *pictor vulgaris* was diens tegenpool, die vaak tenminste ten dele *self-made* was, van lage komaf en die bovendien veelvuldig omgang had met het gewone volk. Verschillende levensbeschrijvingen van Caravaggio vertonen opvallende parallellen met Baldinucci's *vita* van Rembrandt.

Giovanni Baglione prijst Caravaggio's *colorito* en navolging van de natuur en als hij niet zo vroeg was gestorven zou hij '*gran profitto nell'arte*' gehad hebben. Hij was echter niet erg goed in het kiezen van het goede en het achterwege laten van het slechte. Hij zondigde veelvuldig tegen het traditionele *decorum*. En veel van zijn navolgers richtten zich volledig op de studie van de natuur, zonder de fundamenteën van het *disegno* te bestuderen. Daarnaast was Caravaggio's gedrag alles behalve

²⁹⁸ Paola Barocchi en Bert W. Meijer wezen, zoals we zagen (noot 281) al op de parallellen tussen de levens van Rembrandt door Filippo Baldinucci en Joachim von Sandrart. Jan Bialostocki wees op zijn beurt op de parallel tussen Bellori's *vita* van Caravaggio en Sandrart's Rembrandt biografie. Jan Emmens zag overeenkomsten met Passeri's *vita* van Guercino. Zie Bialostocki 1957, 274-275 en Emmens 1968, 78.

²⁹⁹ Emmens 1968, 28-62.

³⁰⁰ Emmens 1968, 38.

³⁰¹ Overzichten van de kritiek op Caravaggio in de zeventiende eeuw worden gegeven door Dennis Mahon en Jan Emmens. Zie Mahon 1947, 157-191 en Emmens 1968, 41-45.

³⁰² Aldus Jan Emmens' analyse van Bellori's *Vita* van Caravaggio. Emmens 1968, 44.

exemplarisch. Hij was een *uomo Satirico*, een sater. Hij sprak slecht van zijn collegae en dacht van zichzelf dat hij in zijn eentje de schilderkunst vooruit had geholpen. Bovendien was hij een heetgebakerde vechtersbaas, die zelfs iemand vermoord had en in het gevang terecht was gekomen.³⁰³ Francesco Scanelli gaat zelfs zo ver te zeggen dat Caravaggio misschien wel superieur was aan ieder ander in de weergave van de werkelijkheid, maar zonder de nodige basis in het *buon disegno* was dit niet veel waard.³⁰⁴

De invloedrijke Giovanni Pietro Bellori en Rembrandts biograaf Filippo Baldinucci voegden niet veel nieuws toe aan de reeds bestaande kritiek op Caravaggio, maar nemen op dezelfde manier als Baglione stelling.³⁰⁵ Naar eigen zeggen kende Caravaggio, volgens Bellori, geen andere meester dan het levende model, zonder welke hij niet kon werken. Hij nam alleen de natuur als object van zijn penseel, zonder ook maar naar de marmeren beelden van de antieken of de werken van Rafael in Rome om te kijken. Bovendien was hij volgens dezelfde Bellori qua temperament en in zijn gewoonten 'duister' ('*torbido*') en 'twistziek' ('*contenzioso*') en Baldinucci noemt hem 'extravagant, zoals geen ander' ('*stravagante quanto altro mai*'). Beide wijzen er op dat hij nalatig was wat betreft zijn persoonlijke hygiëne en dat een geschilderd portret op doek hem jarenlang 's ochtends en 's avonds als tafelkleed diende als hij at. Noch Bellori, noch Baldinucci laat het echter na om de kunstenaar uitgebreid te prijzen, zoals ook Baglione dat had gedaan.

De Noordelijke kunstenaars kon volgens het Vasariaanse model per definitie al gebrek aan *disegno* in de schoenen geschoven worden, daar geacht werd dat zij tijdens hun leertijd niet in aanraking kwamen met de sculptuur van de antieken noch met de schilderijen van de grote meesters der Renaissance. Dit werd pas expliciet geformuleerd door Charles Alphonse Du Fresnoy in 1668, volgens wie in principe alle Zuid- en Noordnederlandse kunstenaars vulgaire schilders waren en blinde, overmoedige barbaren, die het van nature of door omstandigheden ontbreekt aan een geschoold oordeel, dat zich naar de Antieken richt.³⁰⁶ In een aanzienlijk gematigder vorm is deze kritiek al te vinden in Vasari's commentaar op Albrecht Dürer, die over de Duitser zegt, dat hij de allergrootste schilder had kunnen worden als hij in Toscane geboren was en de kunst in Rome had kunnen bestuderen.³⁰⁷ Bij Baldinucci vinden we een zelfde soort commentaar in het leven van Rubens, dat hij overigens voor een groot deel van Bellori overneemt. De grote kunstenaar en voorbeeldige hoveling, de geliefde schilder van vele vorsten en prelaten met nobel voorkomen en overeenkomstige gedragingen wordt helemaal aan het einde nog een gebrek aan

³⁰³ Baglione had echter persoonlijk een appeltje te schillen met Caravaggio. Een beroemde rechtszaak werd aangespannen over een vermeende lastercampagne die Caravaggio was begonnen om Baglione in discrediet te brengen. De zaak wordt uitvoerig behandeld door Maryvelma Smith O'Neil. Zie Baglione 1642, 136-139 en Smith O'Neil 2002, 7-39.

³⁰⁴ Scanelli 1657, 51-52.

³⁰⁵ Bellori 1672, 201-216 en Baldinucci/Ranalli, III, 680-691.

³⁰⁶ Emmens 1968, 52-54.

³⁰⁷ Vasari/Milanesi, V, 402.

disegno in de schoenen geschoven, na pagina's lange lovende beschrijvingen van zijn werk.³⁰⁸

Net als Caravaggio wordt Rembrandt door de koppeling van zijn gemankeerde kunstenaarschap aan zijn 'extravagante' levensstijl tot het prototype van de *pictor vulgaris*, zoals Emmens dit formuleerde, bij zijn biograaf Filippo Baldinucci. Het is echter onwaarschijnlijk dat deze van Rembrandt een negatief exemplaar wilde maken, zoals Caravaggio dit was bij veel Italiaanse biografen uit de zeventiende eeuw. Ten eerste waren de bekendheid van Rembrandt in Italië en de verspreiding van zijn werk waarschijnlijk niet van dien aard, dat de Hollandse meester daarvoor een geschikte kandidaat geweest zou zijn. En daarbij komt nog dat het objectief van de Florentijn bij het schrijven van zijn *Notizie* volledig anders was dan dat van eerdere kunstenaarsbiografen. Baldinucci was geen prediker van een bepaald schoonheidsideaal, zoals Giovanni Pietro Bellori, en hij wilde ook geen lans breken voor een bepaalde schildersschool, zoals Carlo Cesare Malvasia, hoewel hem enige vorm van *campanilismo* niet kan worden ontzegd. Ook was hij geen schilder die zijn eigen werk en dat van de zijnen zo goed mogelijk uit wilde laten komen of een rekening open had staan met zijn 'slachtoffers'.

Hoewel Baldinucci zijn persoonlijke mening niet onder stoelen of banken steekt was zijn belangrijkste doel het schrijven van de universele geschiedenis der kunsten, waarbij de feitelijke gegevens verkregen uit de bestudering van de bronnen en observatie van de kunstwerken centraal stonden.³⁰⁹ Baldinucci benadrukt zelf in de inleiding op de *Notizie*, dat hij overal vandaan aantekeningen en boeken verzamelde, maar ook kunstwerken liet kopieëren om een indruk te krijgen van het werk van hem onbekende meesters. Hij probeerde uit het vele dat was geschreven de waarheid te deduceren om fouten te voorkomen en de feiten correct te krijgen. Daarbij nam hij vele kunstenaars op die kwalitatief minder werk afleverden, maar elke meester had zijn waarde, aldus de Florentijn. Naar eigen zeggen was het ook niet zijn taak om onderscheid te maken tussen de verworvenheden van de verschillende kunstenaars.³¹⁰

Baldinucci's criteria

Door de overwegend negatieve toon neemt Rembrandts biografie een aparte positie in binnen het oeuvre van Baldinucci en vooral als we de 'originale' biografieën bekijken, dat wil zeggen de biografieën waarvoor hij niet voor een belangrijk deel kon terugrijpen op reeds bestaande geschreven bronnen. Waarom hij nu zo uitgesproken negatief is over de kunstenaar is moeilijk te zeggen. Het blijkt bijzonder lastig om grip te krijgen op diens persoonlijke voorkeuren en criteria, temeer daar de Florentijn veel kunstenaars op hun eigen merites lijkt te beoordelen en vaak niet erg consequent te werk gaat. Als rechtgeaarde Florentijn en frequent bezoeker van de ateliers van de contemporaine kunstenaars ter plaatse besteedt hij bijvoorbeeld veel aandacht aan zijn stadsgenoten, maar hij doet dit zeker niet kritiekloos, zoals we zullen zien. Daarnaast was Baldinucci bijzonder positief over veel *oltramontani*, ondermeer over genoemde

³⁰⁸ Baldinucci geeft zelf toe dat hij een heel stuk van Bellori's leven van Rubens overschrijft. Na een paar pagina's door hemzelf geschreven zegt hij, '*Dice egli* [i.e. Bellori] *così*:' en schrijft dan een aantal pagina's uit Bellori over. Zie Baldinucci/Ranalli, III, 698.

³⁰⁹ Baldinucci/Ranalli, I, 12-13.

³¹⁰ Baldinucci/Ranalli, I, 14.

leerlingen van Rembrandt, Bernard Keil en Govaert Flinck, hoewel het te betwijfelen valt of hij van deze laatste ooit een werk onder ogen kreeg.

Ook keek Filippo Baldinucci niet neer op de verschillende genres in de schilderkunst, hoewel hij niet ontkende dat het hoogste doel van de schilderkunst het weergeven van de 'meest nobele en geschikte daden' was 'om daarmee onze hoogste gevoelens te beroeren' (*'azioni nobili e attissime a muovere i migliori affetti nostri'*), iets wat door goede historieschilders gebeurde. Hij blijkt ondermeer erg onder de indruk van het werk van de zeventiende-eeuwse *bamboccianti* schilder Dirk Helmbreker te zijn geweest. Het weergeven van 'kleine figuren en *capricci*' was weliswaar niet het einddoel van de schilderkunst, maar dit wilde ook niet zeggen dat het weergeven hiervan inferieur was aan het weergeven van grote figuren. En waarom zouden de grote dichters wel 'daden van het lagere volk' (*'azioni della minuta gente'*) mogen weergeven en schilders niet, vervolgt Baldinucci zijn verdediging. En alleen al door de perfecte weergave van de werkelijkheid zouden de werken van de *bamboccianti* gewaardeerd en bewonderd moeten worden door een ieder met 'zeer goede smaak voor onze kunsten' (*'ottimo gusto nell'arti nostre'*), waarmee hij dit genre lijkt te verdedigen tegen de aanvallen van onder meer Giovanni Battista Passeri in zijn *Libro di vite* uit de jaren zeventig van de zeventiende eeuw.³¹¹

Voor Baldinucci was ook de koppeling van het gedrag van een kunstenaar aan diens werk, wat een *topos* was geworden in de kunstliteratuur, zoals we al zagen, niet zo vanzelfsprekend als zijn *vite* van Caravaggio en Rembrandt doen vermoeden. Hij lijkt bijvoorbeeld vaak woorden te kort te komen om het werk van de zeventiende-eeuwse Toskaanse meester Giovanni da San Giovanni te prijzen, maar geeft fel commentaar op de 'buitensporigheid van zijn manier van leven' (*'stravaganza del suo vivere'*).³¹² En, zoals de perfecte hoveling Rubens tekort schoot in het *disegno*, had Baldinucci ook commentaar op de manier van schilderen van zijn tijdgenoot Lorenzo Lippi, hoewel deze toch een excellente opvoeding had genoten, die van een edelman. Hij had leren schermen, paardrijden en dansen. Zijn opleiding tot schilder had hij genoten in het atelier van een belangrijke telg uit de Florentijnse school en een uitstekend *maestro di disegno*, Matteo Rosselli, en hij was bovendien een geziene figuur in de literaire kringen rondom het hof van de Groothertog.³¹³ Hij was bekend met het ideaal dat door Vasari een eeuw eerder was geformuleerd, het ideaal van de studie naar de antieken en de grote meesters van de renaissance, maar toch was Lippi slechts geïnteresseerd in de navolging van de natuur.³¹⁴ Hoewel vele individuele werken worden geprezen, maakt Baldinucci duidelijk dat de kunstenaar veel beter had kunnen

³¹¹ Anton Boschloo wees al op Baldinucci's leven van Helmbreker als bron voor de waardering van de *bamboccianti* in Italië en citeerde enkele passages. Zie Boschloo 1973, 143-144 en Baldinucci/Ranalli, V, 523-525.

³¹² Hoewel Baldinucci zijn werk prees had hij kritiek op zijn kleding en '*le stravaganze, le leggerezze, le maledicenze, e 'l beffare altrui, non furono in quest'uomo parto d'intera malizia...*' Zie Baldinucci/Ranalli, IV, 198-199 en 278.

³¹³ Zelfs in het leven van Lippi prijst Baldinucci Rosselli als leermeester. Lippi's *divertimenti* waren deugdzaam en gepast: schermen, paardrijden, dansen en het bezoeken van de academie der letteren. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 261.

³¹⁴ Baldinucci leende Lorenzo Lippi zelf tekeningen uit om te kopieëren. Zie Goldberg 1988, 53 en Baldinucci/Ranalli, V, 261-278.

zijn als hij het advies van Vasari had gevolgd en meer naar de grote meesters had gewerkt.³¹⁵

Baldinucci was ook niet per definitie gekant tegen een pasteuze manier van schilderen, hoewel hij uiteindelijk wel de delicateste prefereerde van de *colori sfumati*, de genuanceerde overgangen, zoals ondermeer blijkt uit de lovende beschrijvingen van het werk van de zeventiende-eeuwse Florentijnse meester Carlo Dolci.³¹⁶ Ook Vasari wijdde positieve woorden aan Titiaans late schilderijen, 'in grove toetsen gedaan' (*condotte di colpi*), omdat ze tot leven leken te komen en er uitzagen of ze zonder enige moeite tot stand waren gekomen. Deze late schilderijen moesten wel van een afstand bekeken worden, zodat de kleuren optisch konden mengen, maar dan zagen ze er ook perfect uit.³¹⁷ Dat de term die Baldinucci voor Rembrandts stijl gebruikt, *'far di colpi'*, niet per definitie negatief op te vatten was, blijkt ook uit zijn *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno* uit 1681. Deze schilderwijze kon juist 'enorm reliëf en bravoure' (*'gran rilievo e gran bravura'*) aan een kunstwerk geven en beheersing van penseel en kleurgebruik (*'padronanza del penello e de'colori'*) tentoonspreiden.³¹⁸ Belangrijk was dat de kunstenaar zijn controle tentoon spreidde, maar dit op zo'n manier deed dat het makkelijk leek, en dit laatste, wat al door Vasari werd benadrukt, ontbrak er bij Rembrandt aan. Een manier van schilderen met grovere penseelstreken werd ook vaak in verband gebracht met snelheid en een grote productie, zoals we reeds eerder zagen. Zelfs in het leven van Rembrandt lijkt uit Baldinucci's bewoordingen te lezen dat hij zijn manier van werken had kunnen begrijpen als hij het had gedaan om meer werk in kortere tijd te kunnen voltooien.³¹⁹

Ook de losse manier van etsen wist Filippo Baldinucci zeker te waarderen, zoals ondermeer blijkt uit de grote bewondering die hij had voor het werk van Jacques Callot en Stefano della Bella.³²⁰ Een groot aantal excellente schilders koos er voor, bijkens Baldinucci's levensbeschrijving van Antonio Tempesta, om hun inventies in 'delicaat uitgewerkte bladen' (*'carte delicatamente finiti'*) te verspreiden, terwijl

³¹⁵ Voor Baldinucci's kritiek op Lippi, zie vooral Baldinucci/Ranalli, V, 262.

³¹⁶ In het *Vocabolario*, onder de term *sfumare*, beschrijft Baldinucci, dat kunstenaars dit deden om de *'colpi del penello'* te verbergen waardoor een schilderij er ook van dichtbij *morbide e delicata* uitzag. In zijn *Diario Spirituale* beschrijft hij zelfs een droom waarin hij een schilderij zag van de Heilige François Xavier gedaan in de stijl van Carlo Dolci, *'delicato, composto e pulito in modo meraviglioso'*. Ik dank Sir Brian Tovey, die mij op deze passage wees. Zie Baldinucci 1681, 151 en Baldinucci/Ranalli, V, 335-364.

³¹⁷ Dit vinden we bijvoorbeeld ook bij André Félibien, ondermeer in zijn *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture...* uit 1676 zoals Slive terecht opmerkt, en nog sterker bij Marco Boschini in zijn *Carta del navegar pitoresco* uit 1660, waar met name Edward Grasman op wijst in zijn recensie van Sohm's studie over het gebruik van *'painterly brushwork'* in de Italiaanse schilderkunst. Zie Vasari/Milanesi, VII, 452, Slive 1953, 119-120 en Grasman 1992, 314.

³¹⁸ Baldinucci 1681, 48.

³¹⁹ Baldinucci beschrijft een ontmoeting tussen Carlo Dolci en Luca Giordano, waarbij de laatste de zeer arbeidsintensieve fijn geschilderde werken van de eerste bewonderde. Giordano merkt daarbij echter op, dat als Carlito op deze manier van werken door zou gaan deze nooit de 150.000 scudi zou verdienen die zijn penseel hemzelf had opgeleverd. Hij zou nog eerder sterven van de honger (Baldinucci/Ranalli, V, 358). Julius S. Held wijst op verschillende andere voorbeelden waar de snelheid van een kunstenaar wordt geprezen. Zie Held 1963, 88-89.

³²⁰ Baldinucci's voorliefde voor beide meesters blijkt vooral uit het einde van het leven van Stefano della Bella, waarin hij beiden met elkaar vergelijkt. Zie Baldinucci 1686, 73-74.

andere, zeker niet mindere meesters daarvoor tevreden waren met etsen met een 'uitstekende contourlijn en weinig verdere uitwerking' (*'ottimo dintorno, e di poco acquarello'*). Deze niet uitgewerkte bladen waren echter voorbehouden aan het getrainde oog, voor de leek leken ze namelijk 'slordig, confuus, en geheel vormeloos' (*'strapazzati, confusi, e del tutto informi'*). Baldinucci benadrukt dan ook dat de losse etsen vooral geschikt waren voor 'kunstenaars bij de studie voor hun kunstwerken' (*'artefici per istudio delle proprie opere'*). Antonio Tempesta was zo iemand die een minder 'zorgvuldige en delicate' (*'diligente, e delicato'*) manier verkoos. Aan de ene kant was hij hiertoe genoodzaakt omdat de techniek van het etsen nog niet die perfectie had bereikt, maar aan de andere kant deed hij dit omdat zijn etsen niet slechts bedoeld waren voor 'het plezier' (*'lo diletto'*), maar vooral ook 'om van groot nut te zijn voor de beoefenaars van de kunst' (*'di grande utilidade a' professori dell'arte'*). Voorwaarde voor de bruikbaarheid was wel dat de etsen 'met een goede contourlijn en optimale inventie' (*'col buon dintorno, e coll'ottima invenzione'*) waren gedaan, en vooral dit eerste ontbrak er bij Rembrandt wel aan, zoals we eerder zagen.³²¹

Het opvallendst is misschien nog wel dat in het oordeel van Baldinucci zelfs *disegno* niet altijd een doorslaggevende factor is geweest, hoewel hij dit nooit expliciet zegt. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk als hij aan het einde van het leven van Stefano della Bella het werk van de Florentijnse etser vergelijkt met dat van de Fransman Jacques Callot. Uiteindelijk lijkt Baldinucci niet te kunnen beslissen wie van de twee er nu zijn voorkeur genoot en dat terwijl de lijnvoering van Della Bella veel minder zuiver was dan die van Callot, en zelfs een beetje confuus en minder rijk en duidelijk in de kleine figuren in de achtergrond. En we zagen al eerder dat in de kunstliteratuur de lijnvoering van de kunstenaar vaak in directe relatie stond met diens beheersing van het *disegno*. Kunstenaars die hierin minder duidelijk waren werden beschuldigd van het verbloemen van een gebrek aan *disegno*. Baldinucci zelf beschuldigde Rembrandt hier nog van.³²² Maar waar Stefano della Bella op het gebied van de lijnvoering te kort schoot, compenseerde hij dit met 'een bepaalde voorkeur die meer pittoresk was dan die van Callot' (*'un certo gusto più pittoresco di quello di Callot'*).³²³ In dit verband is ook opvallend dat hij de schilderijen van Rembrandts leerling Bernard Keil prijst, omdat deze zijn schilderijen nauwelijks hoefde te retoucheren, hoewel hij *'alla prima'* werkte, wat zo verafschuwde werd bij Caravaggio door andere auteurs en

³²¹ De weergave van dezelfde passage in het leven van Antonio Tempesta bij Philip Sohm is bijzonder tendentieus. Hij wijst er op dat Baldinucci in zijn beschrijving van Tempesta's etsen het als een misverstand beschouwt dat kunstwerken *'pulito'* moeten zijn om goed te zijn. Dat deze prenten vooral een voorbeeld functie moesten vervullen voor *professori dell'arte* en niet alleen *'lo diletto'* dienden, laat hij onvermeld. Bovendien gebruikt Baldinucci de term *'pulito'* in dit verband helemaal niet. Het gaat hier om de tegenstelling tussen prenten die *'terminato'* en *'delicatamente finito'* waren tegenover bladen met slechts een contourlijn, *'e di poco acquarello'*. Dit laatste type etsen kon zeer goed gedaan zijn met een *'taglio pulito'*, zoals blijkt uit Baldinucci's typering van de etsen van Callot. Zie Sohm 1991, 184 en Baldinucci 1686, 32-33 en 73.

³²² Zie eerder pagina 47.

³²³ Baldinucci 1686, 73-74.

synoniem stond aan gebrek aan *disegno*.³²⁴ Bij Keil zagen zijn schilderijen er daardoor juist uit alsof ze zeer vlot en met groot gemak waren ontstaan.³²⁵

Noch Rembrandts afkomst en gedrag, noch zijn grove penseelvoering en losse etsnaald lijken doorslaggevend te kunnen zijn geweest voor Baldinucci, zoals uit bovenstaande blijkt. Wat wel zwaar gewogen moet hebben voor de zeer religieuze Florentijn, hoewel de koppeling tussen persoonlijkheid en werk vaak werd losgelaten, is zijn foute godsdienst. We zagen echter al eerder dat hij de verkeerde foute godsdienst voor ogen had.³²⁶ De religieuze ideeën van Baldinucci komen duidelijk naar voren uit het geestelijke dagboek dat hij bijhield, zijn *Diario Spirituale*.³²⁷ Zoals Brian Tovey, Edward Goldberg en Enrico Stumpo hebben geconcludeerd, moet hij een religieus fanaat geweest zijn. Ook op vele plaatsen in zijn *Notizie* maakt hij opmerkingen over de godsdienst van de betreffende kunstenaar.³²⁸ Hij maakt een belangrijk punt van de bekering van de schilder Bernard Keil, zijn bron voor het leven van Rembrandt, die op latere leeftijd katholiek werd, en ook nog eens een zeer devoot en observant katholiek. Ook Cornelis Bloemaert, die in Utrecht werd geboren maar vanaf de jaren dertig van de zeventiende eeuw tot zijn dood in circa 1684 in Rome werkte, was voor hem prijzenswaardig, omdat hij, toen hij in een land woonde waar de '*falsa religione*' hoogtij vierde, volhardde in het ware, katholieke geloof.³²⁹ Van de 38 pagina's tellende biografie van de Florentijnse schilder en priester, en tijdgenoot van Baldinucci, Francesco Boschi gingen er maar liefst 30 over diens overduidelijke heiligheid en ook Carlo Dolci werd door hem uitverkoren en beschreven als een bijzonder devoot persoon.³³⁰ Verhalen over de revolutionaire uitwassen van het mennonitische geloof in de zestiende eeuw hebben er mogelijk toe geleid dat de Florentijn deze religie zo benadrukt in de levensbeschrijving van

³²⁴ 'Alla prima' betekende automatisch werken zonder (voor-)tekeningen, zoals al duidelijk wordt in Vasari's leven van Titiaan, zoals Jan Emmens duidelijk maakt. Ook Edward Grasman gaat in op op Vasari's kritiek op de Venetiaanse meesters. Zie Emmens 1968, 38 en Grasman 2000, 105-108.

³²⁵ Zijn schilderijen waren met 'vlotheid' ('*prestezza*') en 'uitgewerkt gemak' ('*facilità finita*') gemaakt. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 371.

³²⁶ Elke religie, die niet de zijne was, was voor Baldinucci een *falsa religione*, ook die van de Mohammedanen en die der antieken. Baldinucci/Ranalli, II, 567 en IV, 216.

³²⁷ Baldinucci, *Diario*.

³²⁸ Sir Brian Tovey was zo vriendelijk mij de ongepubliceerde tekst ter beschikking te stellen van een lezing gehouden aan het *Institute of Historical Research* op 13 februari 2003, getiteld *Filippo Baldinucci's Diario Spirituale: An example of Post-Tridentine lay spirituality*. Tovey benadrukt dat er geen enkel aspect was aan Baldinucci's leven dat geen spirituele betekenis had en dat hij een morbiede obsessie met zonde had. Ook Edward Goldberg noemt dit aspect van Baldinucci's leven, maar gaat er verder niet diep op in. Enrico Stumpo plaatst Baldinucci's *Diario* in de context van de praktijk van particuliere devotie in Florence in de zeventiende eeuw en gebruikt met betrekking tot de schrijver veelvuldig termen als excessief, obsessief en getergd. Zie Goldberg 1988, 172 en Stumpo 1995, vi-x.

³²⁹ Op vele andere plaatsen spreekt Baldinucci nog over de 'valse godsdienst', ondermeer als hij het over Theodoor Helmbrekers geboorte plaats Haarlem heeft, waar de '*falsa religione*' hoogtij vierde en Joos van Lier, die zelfs predikant van de 'falsa religione' was. Zie respectievelijk Baldinucci/Ranalli, II, 618, V, 370-371 en 505 en Baldinucci 1686, 61.

³³⁰ Tovey wees op Baldinucci's leven van Boschi in de reeds genoemde lezing (noot 328). Enrico Stumpo nam Dolci's leven als voorbeeld van een passage waar geschiedschrijving en religie elkaar bij Baldinucci kruisen. Ook Paola Barocchi had al gewezen op de '*biografie quasi devozionali*' van Francesco Boschi en Carlo Dolci. Zie Stumpo 1995, ii-iii en Barocchi 1979, 74.

Rembrandt.³³¹ Uit één van de tekeningen die Stefano della Bella maakte op zijn reis naar Nederland, die eerder ter sprake kwamen, blijkt dat Baldinucci niet de enige Florentijn was met een preoccupatie met deze verkeerde godsdienst. Della Bella tekende twee vrouwen in traditionele kledij en schreef daarboven: '*Anabattiste d'Allanda*' (afb. 10).³³² Opvallend is echter dat de opmerking over Govaert Flincks vermeende Calvinisme weer geen enkele gevolgen lijkt te hebben voor Baldinucci's oordeel over de kunstenaar.

Conclusie

Ongekend negatief is Filippo Baldinucci in zijn *vita di Reimbrond Vanrein* over de kunstenaar. Noch de persoon, noch zijn werk kon de goedkeuring van de Florentijn wegdragen. In geen enkele andere kunstenaarsbiografie die door Baldinucci werd opgetekend vinden we zo'n dichtheid aan negatief geladen termen en zo'n gebrek aan lofprijzingen. In regelmatig als negatief beschouwde *vite* van zijn voorgangers is dit zelfs niet het geval; niet bij Vasari's Titiaan, niet bij Passeri's Guercino en ook niet bij Bellori's Caravaggio komen we dit zo extreem tegen. Individuele kunstwerken en bepaalde verworvenheden van betreffende kunstenaars werden daar toch steeds geprezen. De negatieve opmerkingen die Baldinucci gebruikt hangen alle samen met Rembrandts vermeende gebrek aan *disegno* in zijn werk en een gebrek aan *decorum* in zijn persoonlijkheid.³³³ In veel gevallen komen we de door hem gebezigde termen en formuleringen regelmatig tegen in de kunstliteratuur vanaf Vasari. Hiermee werden traditioneel directe negatieve woorden omzeild, zoals 'lelijk' of 'slecht', die we zelden of nooit aantreffen. Door het gebruik van deze min of meer vaststaande terminologie en patronen is Baldinucci's *vita* van Rembrandt wel afgedaan als classicistische kritiek. Hij lijkt echter geen prediker geweest te zijn van een bepaald schoonheidsideaal en er is geen reden om aan te nemen, dat hij een verborgen agenda had toen hij Rembrandts *vita* schreef, waarin hij diens werk en persoonlijkheid volledig afkeurt.

Bovendien moeten we voorzichtig zijn om Baldinucci's keuze om Rembrandt op te nemen in de *Cominciamento* als kenmerkend te zien voor een internationale waardering voor hem als prentmaker. Zijn etsen werden door Baldinucci en zijn internationale tijdgenoten vaak herkend als 'apart', maar geprezen werden ze maar zelden. En hoewel we er vanuit moeten gaan dat de selectie die hij maakte van kunstenaars op een bepaalde manier wel als representatief gezien is door de Florentijn, moeten we ons ook terdege realiseren dat de *Cominciamento* een spin-off was van het veel omvangrijkere project de *Notizie*. En we zagen bovendien dat Rembrandt rond die zelfde tijd een aantal keer ontbrak in overzichten van de geschiedenis van de prentkunst, waaronder Baldinucci's eigen *proemio* bij de *Cominciamento*. Daarnaast besteedde hij natuurlijk meer aandacht aan Rembrandt de schilder dan aan de etser.

³³¹ Ondermeer Lodovico Guicciardini had in zijn beschrijving van de Lage Landen in het Italiaans, waarvan verschillende edities in de zestiende en zeventiende eeuw het licht zagen, de anabaptisten '*perversi et maladetti*' genoemd. Zie Guicciardini/Aristodemo, 53.

³³² Zie hoofdstuk twee, pagina 45.

³³³ Edward Grasman gaat uitgebreid in op het gebruik van beide termen uit de kunsttheorie in de Italiaanse kunstliteratuur. Zie Grasman 2000, 105-130.

Uiteindelijk blijft het lastig de positie te bepalen die Filippo Baldinucci met zijn negatieve oordeel over de Hollandse meester inneemt binnen de algehele Rembrandt-receptie in Italië in de zeventiende eeuw, omdat maar weinigen expliciet hun mening hebben gegeven. De felheid waarmee Baldinucci tekeer gaat zou er wel op kunnen wijzen dat hij reageert op een bepaalde reputatie van de meester, maar dit zou ook diens reputatie kunnen zijn in '*quelle parti*', in het verre Noorden, waarvan hij door Bernard Keil op de hoogte werd gebracht. Of zijn uiteindelijke oordeel over de Hollandse meester uitzonderlijk is of juist representatief moeten we vooralsnog in het midden laten.

Rembrandts *Bewening onder het kruis* in achttiende-eeuws Venetië: Joseph Smith, John Baptist Jackson Giovanni Battista Tiepolo en Francesco Algarotti

Ergens tussen 1730 en 1738 moet de Engelse consul in Venetië, Joseph Smith, in het bezit gekomen zijn van Rembrandts olieverfschets *De bewening van Christus onder het kruis* (Bredius 565/*Corpus A* 107). Het was zeker niet het enige schilderij van Rembrandt dat op dat moment in Venetië was en ook niet het enige dat Smith in zijn verzameling had. Het lijkt echter wel het meest prominente werk van de kunstenaar in de stad geweest te zijn. Smiths landgenoot John Baptist Jackson, die op dat moment ook in Venetië actief was, maakte een indrukwekkende clair-obscurhoutsneede (afb. 12) naar de schets en de compositie van de *Bewening* werd ook aantoonbaar als uitgangspunt gebruikt voor verschillende schilderijen die ontstonden in het atelier van de belangrijkste Venetiaanse meester in die tijd, Giovanni Battista Tiepolo. Bovendien was het waarschijnlijk niet toevallig dat één van Tiepolo's grootste bewonderaars, Francesco Algarotti, juist dit werk uitkoos voor speciale lof in zijn *Saggio sopra la pittura* uit 1762. Verschillende kunsthistorici hebben beweerd, dat de receptie van dit schilderij van Rembrandt exemplarisch is voor de faam van de meester in achttiende-eeuws Venetië.³³⁴ In geen enkele andere stad in Italië of zelfs in heel Europa zou Rembrandts werk zo goed begrepen zijn en verschillende Venetiaanse kunstenaars zouden zich er door hebben laten inspireren. Er zou zelfs sprake geweest zijn van een heuse Rembrandt cultus.³³⁵

Rembrandt in Joseph Smiths verzameling

Rembrandts *Bewening onder het kruis* was één van maar liefst tien schilderijen die aan Rembrandt werden toegeschreven in de collectie die Joseph Smith in 1762 *en bloc* aan de Engelse koning George III verkocht. Dit is meteen veruit het grootste deel van alle Rembrandts in Venetiaanse collecties in de achttiende eeuw.³³⁶ De werken maakten in de collectie Smith deel uit van in totaal ongeveer 500 schilderijen, een gerenommeerde verzameling cameeën en een enorme bibliotheek, waarin ook albums

³³⁴ Ulrich Finke ging zelfs zover te stellen, dat in Venetië rond 1800 reeds het moderne Rembrandt oordeel werd uitgesproken. Zie Finke 1964, 120.

³³⁵ Bozena Kowalczyk wekt door een uitgebreide opsomming van vernoemingen van Rembrandts werk in Venetiaanse collecties en in haar ogen door Rembrandt beïnvloede kunstenaars de indruk dat er sprake was van een Rembrandt cultus in achttiende-eeuws Venetië en Gino Fogolari spreekt zelfs expliciet van een '*culto per il Rembrandt*'. Zie Kowalczyk 2002 en Fogolari 1923, 61.

³³⁶ George III besteedde in 1760 de Engelse troon. De onderhandelingen over de aankoop van de collectie vonden voor het grootste deel plaats toen hij nog kroonprins was. Zie Cust 1913, 152-153, Blunt en Croft-Murray 1957, 19-23 en Vivian 1971, 69-81.

met tekeningen en prenten te vinden waren.³³⁷ De Engelsman, die vanaf circa 1700 tot aan zijn dood in 1770 in Venetië leefde, moet tenminste vanaf de jaren twintig van de achttiende eeuw actief zijn geweest als verzamelaar. Uit die tijd stammen verschillende werken van de contemporaine Venetiaanse meesters Rosalba Carriera en Marco Ricci en verschillende aankopen van kunstwerken uit de Gonzaga-collectie, die vanaf circa 1711 werd verkocht.³³⁸ Mogelijk was hij in het verzamelen van kunst en boeken geïnteresseerd geraakt door zijn professionele betrokkenheid bij de internationale kunst- en boekhandel.³³⁹ Als bankier handelde hij de financiële zaken af van veel Engelse grand-touristen en fungeerde hij vaak als tussenpersoon bij Italiaanse kunstaankopen van landgenoten. Hij speelde ondermeer een belangrijke rol bij de export van vele werken van de achttiende-eeuwse *vedute* schilder Canaletto naar Engeland.³⁴⁰ Na de verkoop van zijn collectie aan George III in 1762 legde hij een tweede verzameling aan met weer schilderijen en boeken. Hierin waren echter geen schilderijen van Rembrandt meer te vinden.³⁴¹

Rembrandt was verhoudingsgewijs goed vertegenwoordigd in de eerste collectie van Joseph Smith. Doordat niet alle schilderijen na de verkoop aan George III bij elkaar bleven, is identificatie van de tien werken die op zijn naam stonden lastig of zelfs onmogelijk. Van in de inventaris genoemde schilderijen, zoals een *Heilige Petrus*, een *Sterfbed van Maria* en een *Halffiguur van een Oude Man* ontbreekt elk spoor.³⁴² Een schilderij dat mogelijk genoemd wordt in de inventaris van Smith is *De opwekking van Lazarus* nu in The Art Institute of Chicago (Bredius 537), een verkleinde kopie naar het schilderij met hetzelfde onderwerp in Los Angeles (Bredius 538/*Corpus A* 30).³⁴³ Onder de werken die met enige zekerheid te identificeren zijn, vinden we verschillende schilderijen die nu andere toeschrijvingen dragen, zoals het zogenaamde *Zelfportret met tulband* (Bredius 142/*Corpus C* 54), dat heden ten dage met Isack Jouderville wordt geassocieerd.³⁴⁴ Interessant is verder de aanwezigheid van een aan Rembrandt toegeschreven landschap, dat wel zeventiende-eeuws Hollands is, maar

³³⁷ Het grootste deel van de schilderijen, cameeën, tekeningen en prenten wordt ook nu nog in de koninklijke collectie bewaard. De bibliotheek van George III vormt nu één van de kerncollecties van de British Library als de King's Library. Van de bibliotheek werd al in 1752 een catalogus gemaakt, die met manuscript aantekeningen bijgehouden werd. De cameeën van Smith werden gepubliceerd door Giovanni Francesco Gori in de *Dactylioteca Smithiana*. Zie Griffiths 1991, 127-130 en Vivian 1971, 89-91.

³³⁸ Uit de Gonzaga-collectie wist Smith in ieder geval een schilderij te verwerven dat toegeschreven werd aan Guido Reni. Zie Vivian 1971, 8, 20 en 24 en Eidelberg en Rowlands 1994, 255.

³³⁹ Al vanaf het begin van de achttiende eeuw was hij hierin actief. Horace Walpole, die geciteerd wordt door Jacob Kainen, noemde hem snerend '*the merchant of Venice*'. Zie Vivian 1971, 5-8 en 11 en Kainen 1962, 31.

³⁴⁰ Vivian 1971, 29-37.

³⁴¹ Vivian 1971, 215-224.

³⁴² Rembrandt schilderde verschillende keren een *Apostel Petrus* (*Corpus A* 36/Bredius 607 en *Corpus A* 46/Bredius 609), waarvan ook verschillende oude kopieën bekend zijn, maar een overtuigende identificatie van het stuk uit de collectie Smith met één van de werken is niet mogelijk. Het schilderij met de titel *Het sterfbed van Maria* was, zoals Frances Vivian terecht opmerkte, mogelijk een kopie naar de prent met dezelfde titel (B. 99). Zie Vivian 1971, 201, cat. 23, 27 en 29.

³⁴³ In de lijst met schilderijen die door Smith aan George III werden verkocht, wordt echter een schilderij op liggend formaat genoemd en het werk in Chicago heeft een staand formaat. Zie Blunt en Croft-Murray 1957, 13 en 20, Vivian 1971, 202, cat. 31 en *Corpus*, I, 306.

³⁴⁴ Vivian 1971, 201, cat. 26 en *Corpus*, II, 654-658.

niets met de meester te maken heeft. Zoals we verderop nog zullen zien liet Smith door de Venetiaanse meester Francesco Zuccarelli een pendant vervaardigen voor dit stuk.³⁴⁵

De twee werken van Rembrandt uit de verzameling van Joseph Smith, die ook nu nog als eigenhandig worden beschouwd, zijn opvallenderwijs twee olieverschetsen. Deze zijn relatief zeldzaam in diens oeuvre.³⁴⁶ Beide schilderijen, die waarschijnlijk nog in 1656 in Rembrandts bezit waren, lijken Venetië onafhankelijk van elkaar te hebben bereikt. *De Eendracht van het Land* uit Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam (Bredius 476/*Corpus* A 135) was waarschijnlijk al in een Venetiaanse verzameling voor het bij Smith terecht kwam. Het werk dat in de inventaris van Zaccaria Sagredo uit 1738 wordt genoemd als 'Historiestuk met paarden en figuren op paneel van Rembrandt, een uitzonderlijk werk' (*'Quadro Istoriato con Cavalli, e figure in Tavola di Raimbrandt opera Singolare'*), lijkt identiek aan het schilderij dat later in Smiths collectie wordt beschreven als 'Waarschijnlijk de intocht van Karel V met het wapen van Amsterdam bovenin en die van de andere provincies' (*'Sembra l'entrata di Carlo V con lo stemma di Amsterdam in capo e con quelli delle altre Provincie'*). Het was zeer waarschijnlijk al aan het einde van de zeventiende eeuw in de verzameling van Zaccaria's oom Nicolò Sagredo.³⁴⁷ Hoewel de verkoop van het werk uit de Sagredo collectie aan Joseph Smith niet is gedocumenteerd, zijn we wel op de hoogte van andere transacties tussen de twee partijen. Bovendien moet de Engelse consul andere werken uit dezelfde verzameling hebben verworven, waarvan evenmin documentatie is overgeleverd, zoals Rubens' *Tenhemelopneming van Maria*.³⁴⁸

De tweede olieverschets van Rembrandt in Joseph Smith's collectie was de genoemde *Bewening van Christus onder het kruis*, die de Engelsman waarschijnlijk op de Hollandse markt had gekocht. Het schilderij was daar in de verzameling van Jean de Bary in Amsterdam, getuige een prent uit 1730 van Bernard Picart, een zwager van de eigenaar.³⁴⁹ De desbetreffende prent zou deel gaan uitmaken van diens *Impostures Innocentes*, een prentserie die in 1734 verscheen.³⁵⁰ Hoe het werk in Venetië terecht kwam is niet duidelijk, maar het is zeker dat Smith goede handelsrelaties had in het Noorden.³⁵¹ Het is ook mogelijk dat hij zich direct tot de eigenaar wendde. Niet lang voor de verkoop was Jean de Bary waarschijnlijk zelf in Italië geweest. De Bary lijkt bovendien zelf contacten te hebben gehad met andere

³⁴⁵ Vivian 1971, 201, cat. 28.

³⁴⁶ Ook onder de andere schilderijen in Smith's collectie zat een aantal olieverschetsen, ondermeer van Rubens. Zie Vivian 1971, 202, cat. 34.

³⁴⁷ Zie hoofdstuk één, pagina 19.

³⁴⁸ Rutgers 2002a, 316.

³⁴⁹ Erik Hinterding werkt aan een artikel over Jean de Bary en Bernard Picart en hun familierelatie.

³⁵⁰ In Picarts *Impostures innocentes* is het de allerlaatste prent, afbeelding L. Het onderschrift luidt: 'Gravé par B. Picart en 1730 sur le Camayeux peint par Rembrandt, haut d'un pied, sur 10. pouces de large du Cabinet de Mr. J. de Bary a Amsterdam'. Zie Picart 1734, afb. L.

³⁵¹ Anthony Blunt wees al op Smith's internationale contacten en Frances Vivian geeft een opsomming van de internationale handelshuizen waarmee hij zaken deed. Zie Blunt en Croft-Murray 1957, 15 en Vivian 1962, 331.

internationale verzamelaars.³⁵² Ook zijn zwager Picart had die internationale contacten. De prentmaker lijkt ondermeer gecorrespondeerd te hebben met de Venetiaanse verzamelaar en handelaar Anton Maria Zanetti de Oude, over wie meer in het volgende hoofdstuk.³⁵³

De Venetiaanse tijdgenoten van Smith, zoals Sebastiano Ricci, Francesco Zuccarelli en Canaletto waren, naast de reeds genoemde Rosalba Carriera en Marco Ricci, veruit het best vertegenwoordigd in de verzameling van de Engelse consul.³⁵⁴ Ze waren bijelkaar goed voor meer dan 180 schilderijen, ruim één derde van de collectie. Ook de grote Venetiaanse meesters uit de voorgaande eeuwen, Titiaan, Tintoretto en Veronese, ontbraken niet. Tevens waren er twee schilderijen toegeschreven aan de vijftiende-eeuwse meester Andrea Mantegna.³⁵⁵ Daarnaast waren vele van de belangrijkste meesters van de andere Italiaanse scholen uit de zestiende en zeventiende eeuw present. Smith bezat bijvoorbeeld elf schilderijen van Giovanni Benedetto Castiglione.³⁵⁶ Veel van de werken toegeschreven aan de grote meesters uit het verleden waren echter kopieën, vaak op klein formaat.³⁵⁷ Naast de bovengenoemde moderne Venetiaanse meesters waren in de collectie Smith nog ruim 160 Italiaanse schilderijen te vinden.

In tegenstelling tot de meeste verzamelingen die in de zeventiende en de achttiende eeuw in Italië ontstonden speelde de Noordepese schilderkunst een aanzienlijke rol in de collectie van Joseph Smith. Bijna één derde van de hele collectie bestond uit schilderijen van *oltramontani*.³⁵⁸ De Noordepese meesters waren voor het grootste deel kunstenaars uit de zeventiende eeuw met, naast Rembrandt, ondermeer een grote groep van vijftien schilderijen toegeschreven aan David Teniers. Andere favorieten waren Antonie van Dyck met dertien werken, Peter Paul Rubens met negen en één of beide Van Ostades met ook negen schilderijen. Daarnaast waren er enkele stukken toegeschreven aan Frans van Mieris, Jacob Jordaens, Adriaen van der Werff, Nicolaes Berchem, Adriaen Brouwer, één van de Saftlebens, Philips Wouwerman en Jan Steen.³⁵⁹ Het zijn de namen van de kunstenaars die we ook in veel achttiende-eeuwse

³⁵² In een brief aan de Florentijn Francesco Maria Niccolò Gabburri schrijft de Franse verzamelaar en prentmaker Pierre-Jean Mariette, dat ene De Bary altijd vol bewondering sprak over diens collectie. Gezien verschillende wederzijdse contacten is het waarschijnlijk dat het hier om dezelfde Jean de Bary gaat. Zie Bottari/Ticozzi, II, 289.

³⁵³ Michiel Plomp wees al op een brief van dezelfde Zanetti, waaruit blijkt dat deze probeerde Picarts prenten naar cameeën te slijten aan zijn correspondenten. Zie Plomp 2001, 127.

³⁵⁴ Vivian 1971, 173-182, cat. 1-184.

³⁵⁵ Eén van de twee stukken wordt tegenwoordig aan Giovanni Bellini toegeschreven, namelijk *Christus in de Hof van Olijven* nu in de National Gallery in Londen. Het andere stuk is Mantegna's *Portret van een jonge man*. Zie Blunt en Croft-Murray 1957, 13.

³⁵⁶ Vivian 1971, 184, cat. 220-230.

³⁵⁷ Verschillende schilderijen uit de zogenaamde Italiaanse lijst werden door Frances Vivian herkend als oude of contemporaine kopieën, zoals werken toegeschreven aan Paolo Veronese, Guido Reni, Frederico Barocci, Guercino en Tintoretto. Zie Vivian 1971, 183 (cat. 209), 185 (cat. 242), 189 (cat. 284), 190 (cat. 293) en 191 (cat. 307).

³⁵⁸ Van de ongeveer 500 schilderijen die in de Windsor-lijsten worden genoemd zijn er ongeveer 350 Italiaans en circa 150 Vlaams, Hollands en Duits. Een enkel Spaans stuk van Murillo is in de Italiaanse lijst opgenomen. Zie Vivian 1971, appendices A en B.

³⁵⁹ Blunt en Croft-Murray 1957, 19-23 en Vivian 1971, 199-211, cat. 1-149.

Duitse en Franse collecties vinden als het gaat om *Fiamminghi* en die internationaal *à la mode* geweest lijken te zijn, tenminste als het ging om Noordelijke meesters.³⁶⁰

Hoewel de Noordelijke schilders in de grote Venetiaanse verzamelingen, buiten die van Joseph Smith, maar matig waren vertegenwoordigd, wil dit niet zeggen dat er geen belangstelling voor was. De Engelse consul kocht een deel van de stukken op de lokale markt, hoewel hij voor andere weer een beroep deed op zijn contacten in het Noorden.³⁶¹ Een aanzienlijke groep schilderijen van Noordelijke schilders kocht hij van de weduwe van de Venetiaanse meester Giovanni Antonio Pellegrini, die in 1741 was overleden. Deze had ze mogelijk op zijn reizen naar het buitenland verworven.³⁶² Slechts een klein aantal schilderijen in Smiths verzameling is met enige zekerheid terug te voeren op Pellegrini's bezit, daar de werken in de bewaarde inventaris van diens collectie geen toeschrijvingen hebben. Een werk van Rubens en het schilderij dat aan Van Mieris werd toegeschreven, maar van Vermeer is, hebben zeer waarschijnlijk deze herkomst, evenals een doek van Frans Post en een serie met de vijf zintuigen van Van Ostade.³⁶³ Of er tussen de werken bij Pellegrini ook Rembrandts zaten is moeilijk te zeggen. Kandidaten zijn de verschillende 'Portretten' ('*Ritratti*') en 'Koppen van oude mannen' ('*Teste di vecchi*').³⁶⁴ Meer schilderijen van *fiamminghi* wist Smith uit de Sagredo nalatenschap te verwerven. Naast de reeds genoemde *Tenhemelopneming van Maria* van Rubens en Rembrandts *Eendracht van het land*, zijn aankopen gedocumenteerd van werk toegeschreven aan Antonie van Dyck en Frans van Mieris en schilderijen van verschillende anonieme meesters.³⁶⁵

In de collectie Sagredo, die waarschijnlijk voor een niet onbelangrijk deel aan het einde van de zeventiende eeuw bijeen werd gebracht door Niccolò Zaccaria en aangevuld werd door Zaccaria aan het begin van de achttiende eeuw, speelden de *fiamminghi* slechts een zeer ondergeschikte rol, zoals dat in de meeste andere gedocumenteerde Venetiaanse collecties ook het geval was.³⁶⁶ Slechts zo'n 60 werken in een verzameling van in totaal meer dan 700 was van *fiamminghi* en daarvan was een groot deel afkomstig van meesters die voornamelijk in Italië werkzaam waren geweest, zoals de zeventiende-eeuwse landschapschilder Pietro

³⁶⁰ Horst Gerson kwam al tot de conclusie dat het de schilderijen waren van Rembrandt, Wouwerman, Van Ostade, Berchem, Dou en Schalcken, die het meest geliefd waren van de Hollandse meester in de achttiende eeuw. Dezelfde namen komen we met regelmaat tegen in Everhard Korthals Altes' studie over de internationale verspreiding van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in de achttiende eeuw. Zie Gerson 1983, 4 en Korthals Altes 2003, ondermeer 11-24 en 199.

³⁶¹ Zie eerder pagina 71.

³⁶² Giovanni Antonio Pellegrini was een gevraagd schilder aan de Europese hoven en werkte in Frankrijk, Duitsland, Engeland en Holland. Al Pietro Guarienti noemt in zijn editie van Orlandi's *Abecedario* de aankoop door Smith uit de Pellegrini collectie. Deze editie verscheen bij de Pasquali pers die eigendom was van Joseph Smith. Zie Orlandi/Guarienti 1753, 79 en Vivian 1962, 330-333.

³⁶³ In de inventaris van Pellegrini's bezittingen worden ze achtereenvolgens genoemd als *altro con trofeo* (Rubens, Smith's cat. 39), *altro con Donna alla Spinetta* (Van Mieris/Vermeer, Smith's cat. 91), *altro con villaggio Americano* (Post, Smith's cat. 47), *cinque Quadretti rapp.anti li 5 sentim.ti* (Ostade, Smith's cat. 122-126). Zie Vivian 1962, 332.

³⁶⁴ Vivian 1971, 71.

³⁶⁵ Van het schilderij van Van Dyck wordt het onderwerp niet genoemd. Het werk van Van Mieris is een portret (mogelijk Smith's cat. 89). Zie Blunt en Croft-Murray 1957, 24.

³⁶⁶ In de meer dan honderd door Levi genoemde verzamelingen worden maar mondjesmaat *fiamminghi* genoemd. Zie Levi 1900.

Tempesta.³⁶⁷ Een speciale voorkeur voor Rembrandt is bij Zaccaria Sagredo niet aantoonbaar. Naast de genoemde olieverfschets, die te identificeren is met *De Eendracht van het land*, was er nog een *Oude mans tronie* (*Testa di Vecchio*) op naam van Rembrandt.³⁶⁸ Beide schilderijen hingen in de *Camera della Galleria* waar het grootste aantal schilderijen te vinden was. Er was nog een derde schilderij in de stijl van Rembrandt, maar deze toevoeging kreeg het werk pas in 1743, toen Giovanni Battista Tiepolo de schilderijencollectie taxeerde. In de verzameling van Zaccaria Sagredo gold het werk als '*Portret van een halffiguur van Ferrabosco*' (*Ritratto meza figura del Ferrabosco*).³⁶⁹ De genoemde olieverfschets werd niet door Zaccaria aangekocht, maar kwam door vererving in zijn handen en het is niet uitgesloten dat ook de *Oude mans tronie* reeds in de familie was.

De samenstelling van de Sagredo collectie lijkt representatiever voor Venetië in de achttiende eeuw, dan die van Joseph Smith. Zoals reeds in de inleiding werd aangegeven, vinden we in Italië tenminste vanaf de zeventiende eeuw in veel collecties een begrijpelijke nadruk op de lokale schilderschool, waarnaast men in een relatief klein deel van de verzameling ook een overzicht probeerde te geven van de overige lokale scholen. Ook in Venetië was dit het geval en Rembrandts naam treffen we een aantal maal als één van de weinige vertegenwoordigers van de *scuola fiaminga*. Zo waren reeds in 1705 twee kopieën naar Rembrandt, twee halffiguren, te vinden in de collectie van Domenico Gambatto.³⁷⁰ Vergelijkbaar is ook de samenstelling van de collectie Rezzonico, zoals die uit een inventaris uit 1766 bekend is. Eén werk van de meester, *De oude moeder van de schilder Raimbran*, wordt hier genoemd.³⁷¹ Ook in de collectie van de lange tijd in Venetië woonachtige Duitse maarschalk Von der Schulenburg ontbrak werk van Rembrandt niet. De vier aan de meester toegeschreven werken vormden een klein deel van de bijna duizend schilderijen, die hij grotendeels verzamelde ter decoratie van zijn paleis in de buurt van Berlijn. Het was een verzameling waarin de Venetiaanse meesters veruit in de meerderheid waren.³⁷² In al deze gevallen maakte het werk van Rembrandt steeds deel uit van een kleine groep schilderijen van *oltramontani*, waarin in de meeste gevallen ook Rubens, Van Dyck, het werk van enkele zeventiende-eeuwse genreschilders en enkele stukken van de fijnschilders te vinden waren. Twee andere collecties, waarin werk van Rembrandt vertegenwoordigd was, zijn helaas zo slecht

³⁶⁷ Een aantal belangrijke Noordelijke schilderijen was al te vinden onder de bijna 250 schilderijen in de collectie van Niccolò Sagredo, waaronder werk van Rubens en Rembrandt. In de meest uitgebreide inventaris van de schilderijen collectie, die van 1738, worden ruim 700 schilderijen genoemd volgens Cristiana Mazza. Een groot deel van de door mij getelde 60 schilderijen wordt in de inventaris simpelweg *fiammingo* of *maniera fiamminga* genoemd. Zie Mazza 2004, 42 en 126-148 en Ms. Sagredo *Carte*.

³⁶⁸ Cristiana Mazza telde maar één werk van Rembrandt in de Sagredo collectie. Het is mogelijk dat ook de *Oude manstronie* door Joseph Smith werd aangekocht. Zie Rutgers 2002a, 316 en Mazza 2004, 93.

³⁶⁹ Tiepolo streepte de naam van de Venetiaanse schilder Girolamo Forabosco door en verving deze met *maniera Raimbrant*. Zie Rutgers 2002a, 316 en Mazza 2004, 127.

³⁷⁰ De inventaris van de collectie van Domenico Gambatto werd gepubliceerd door Cesare-Augusto Levi. Over de verzamelaar is mij verder niets bekend. Zie Levi 1900, II, 144.

³⁷¹ Pavanello 1998, 106.

³⁷² Ook wordt nog een schilderij van een verder anonieme leerling van Rembrandt genoemd. De schilderijen komen in verschillende inventarissen terug, die allen door Alice Binion werden gepubliceerd. Zie Binion 1990, 202, 228, 245, 248 (leerling), 258, 278 en 289.

gedocumenteerd dat het onmogelijk is in die gevallen iets te zeggen over de positie die diens werk daarin innam. Het zijn de verzamelingen van Bartolomeo Bernardi, waarin in 1743 Rembrandt's *Twee oude mannen in gesprek* (Bredius 423/*Corpus A* 13, afb. 13) is gedocumenteerd, en Bartolomeo Vitturi, die tussen 1761 en 1765 in bezit kwam van diens zogenaamde *Portret van Saskia in bed* (Bredius 110).³⁷³

Dat we er in bovengenoemde gevallen niet zondermeer vanuit mogen gaan, dat Rembrandt vertegenwoordigd was in deze Venetiaanse collecties door de persoonlijke voorkeur voor de meester van zijn verzamelaars, wordt duidelijk uit de collecties van twee vrienden van Joseph Smith, Filippo Farsetti en Andrea Memmo, waarin Rembrandts naam ook voor kwam. Zij hadden respectievelijk een *Portret van meer dan een halffiguur* (*Ritratto di più di mezza figura*) en een 'Filosoof, kopie naar Rembrandt' (*Filosofo, copia di Rembrandt*).³⁷⁴ Beide verzamelaars waren leden van de verlichte kring in Venetië waarvan ook de Engelse consul en bijvoorbeeld graaf Francesco Algarotti deel uitmaakten en waarvan Carlo Lodoli de invloedrijkste figuur was.³⁷⁵ Deze Lodoli had zelf een kunstcollectie waarin het historisch overzicht een belangrijke rol speelde, zoals we dat zagen bij de verzameling van don Gaspar de Haro y Guzman.³⁷⁶ Lodoli ging echter een stap verder dan de Spaanse prelaat en visualiseerde de geschiedenis van de schilderkunst ook expliciet in de presentatie van de kunstwerken, waarbij didactische principes een grote rol speelden.³⁷⁷ Hij gebruikte zijn collectie als hulpmiddel bij het onderwijs aan de vele telgen uit belangrijke Venetiaanse families die hij onder zijn hoede had.³⁷⁸

³⁷³ Dat Bernardi een schilderij van Rembrandt in bezit had, is alleen bekend doordat dit gemeld wordt in het onderschrift van de prent die er naar werd vervaardigd door Pietro Monaco. Deze verscheen voor het eerst in de editie van diens *Catalogo delle storie dipinte* uit 1743. Vitturi kwam door een ruil van schilderijen met de Zwitserse arts François Tronchin, die tussen 1761 en 1765 plaats gevonden moet hebben, in het bezit van een groep stukken van *oltramontani*, waaronder het schilderij van Rembrandt. Hij stond voor de werken Italiaanse stukken af, maar wat de 'wisselkoers' was is onbekend. Zo'n vijftig stukken, voornamelijk Italiaanse, uit de collectie van Vitturi, die later in handen kwamen van Thomas Moore Slade, worden genoemd door Buchanan in zijn *Memoirs of Painting*, maar niet duidelijk is of het hier om de hele collectie gaat. Della Lena weet te melden dat slechts de beste schilderijen uit de Vitturi-collectie naar Slade gingen. Het werk van Rembrandt, dat eerder in het bezit was van de Savoye in Italië, waar Tronchin hofarts was geweest, werd aan de Zwitser geschonken voor bewezen diensten. Ook in de inventarissen van twee Engelsen, die enige tijd in Venetië woonachtig waren, die van Mundy en Udny, wordt werk van Rembrandt genoemd, maar in beide gevallen is niet duidelijk of ze deze werken al in die periode in bezit hadden. Zie Apolloni 2000, 234-235, Buchanan *Memoires*, I, 320-331, Loche 1974, 101-102 en Haskell 1967, 174.

³⁷⁴ Het betreffende werk in de Farsetti collectie wordt genoemd door Della Lena in zijn notities van rond het einde van de achttiende eeuw. De inventaris van Memmo's bezittingen uit 1793 werd gepubliceerd door Levi. Zie Haskell 1967, 176 en Levi 1900, II, 254-255.

³⁷⁵ Andrea Memmo schrijft dat zowel padre Lodoli als Joseph Smith bij hem over de vloer kwamen. Frances Vivian wijdt maar liefst twee hoofdstukken aan Smith en zijn Venetiaanse vrienden. Zie Memmo *Elementi*, I, 4 en Vivian 1971, 95-120 en 123-138.

³⁷⁶ Zie eerder pagina 8.

³⁷⁷ Zijn collectie, waarin ook ondermeer beeldhouwkunst te vinden was, moest de voortgang van de kunsten sinds de oude Grieken zichtbaar maken. Hij had ook enkele stukken uit de Vlaamse school, maar of Rembrandt er present was is niet bekend. Giovanni Previtali en Francis Haskell wezen beide op Andrea Memmo's geschriften over architectuur, waarin hij een uitgebreide beschrijving geeft van Lodoli's collectie. Zie Memmo *Elementi*, I, 78-83, Previtali 1964, 220-221 en Haskell 1980, 322.

³⁷⁸ Van Lodoli zelf kennen we geen geschriften. Zijn ideeën zijn slechts uit tweede hand bewaard, ondermeer via het werk van Andrea Memmo, waarin de nadruk op architectuur ligt. De opvattingen over kunstwerken als documentatie van de geschiedenis van de kunsten, die we vinden in de kring

Ook uit de samenstelling van de verzamelingen van Farsetti en Memmo, en contemporaine getuigenissen hierover, is af te leiden dat zij hiervoor als uitgangspunt de hierboven beschreven historische principes kozen.³⁷⁹ En ook bij hen speelde de didactische functie een belangrijke rol. Binnen deze kring werd serieus nagedacht over de stand van de kunsten in de lagunestad en hoe die positief beïnvloed kon worden. Zoals vooral Lodoli's volgelingen Filippo Farsetti en Francesco Algarotti benadrukken, kon de studie van de geschiedenis van de beeldende kunst, in haar vele vormen, de kunstenaar helpen bij het vormen van een goed oordeel, waarbij de antieken nog altijd het beste voorbeeld waren. Met hun ideeën stonden ze aan de basis van het Venetiaanse neo-classicisme, waarvan Antonio Canova tegen het einde van de achttiende eeuw de belangrijkste exponent zou worden. Canova maakte dan ook actief gebruik van de collectie Farsetti.³⁸⁰

In de voetsporen van Lodoli en zijn volgelingen trad waarschijnlijk ook de uitgever Matteo Pinelli, die in het derde kwart van de achttiende eeuw een flinke collectie schilderijen bijéén bracht, waarin één werk van Rembrandt, een *ritratto d'uomo, con turbante in testa*, en een werk uit diens school, een *tronie van een oude man met zwarte baret en lange baard (testa d'uomo vecchio, con beretta nera e barba lunga)*.³⁸¹ De compleetheid van de collectie, waarin volgens de inleiding op de catalogus uit 1785 alle scholen met hun belangrijkste meesters vertegenwoordigd waren, doet vermoeden dat Pinelli sterk geïnteresseerd was in de historische benadering van kunst, wat ook Francis Haskell al benadrukte.³⁸² In verschillende van deze historisch didactische ordeningen was het werk van Rembrandt in ieder geval vertegenwoordigd, maar dit was zeker niet in al dergelijke collecties het geval, zoals ondermeer blijkt uit het ontbreken van zijn naam in de collecties van abt Jacopo Facciolati en Girolamo Manfrin, waarin ook werd gestreefd naar het geven van genoemde historische overzicht.³⁸³ En op de plaatsen waar werk van Rembrandt

rondom Lodoli, vertonen opvallende parallellen met de opvattingen van de Comte de Caylus en Scipione Maffei over de studie van de geschiedenis in het algemeen en die van de geschiedenis van de antieke kunst. Dit blijkt uit de uiteenzetting door Krzysztof Pomian. Maffei had zeker ook contact met de Lodoli kring. Pomian spreekt over de collectie van Lodoli als '*the product of scholarly curiosity combined with a passion for art*'. Zie Schlosser 1964, 665-667 en Pomian 1990, 169-184 en 210.

³⁷⁹ De inventarissen van de collecties van Farsetti en Memmo werden beide door Cesare-Augusto Levi gepubliceerd. Zie Levi 1900, I, 249-251 en 254-255.

³⁸⁰ Het belang van met name de Farsetti collectie voor jonge studenten wordt ook benadrukt door Charles-Nicolas Cochin in zijn beschrijving ervan uit 1758, die op zijn beurt weer door Giovambattista Rossetti wordt geciteerd in zijn stadsgids van Padua uit 1765. Farsetti verplaatste in de jaren 1750 een deel van de Venetiaanse verzameling naar zijn museum-villa in Padua. Iets verderop zal aandacht worden besteed aan de didactische waarde die het werk van Rembrandt had, volgens Francesco Algarotti. Zie Rossetti 1765, 328, Haskell 1980, 300-1, 320-2 en 362-8, Previtali 1964, 220-221.

³⁸¹ Bożena Kowalczyk wees reeds op de aanwezigheid van beide stukken in Jacopo Morelli's *Catalogo di quadri raccolti dal fu Signor Maffeo Pinelli ed ora posti in vendita in Venezia* die in 1785 in Venetië werd uitgegeven. Ik had zelf geen exemplaar van deze catalogus in handen. Zie Kowalczyk 2002, 346 en 370 (noot 26).

³⁸² De inleiding op de gedrukte catalogus wordt afgedrukt door Christina De Benedictis, die net als Haskell wijst op de historische interesses van de verzamelaar. Zie Haskell 1980, 339-340 en De Benedictis 1998, 133 en 303-304.

³⁸³ Abt Facciolati, die wel degelijk contacten onderhield met genoemde Venetiaanse kring woonde echter in Padua, waar hij geschiedenis doceerde aan de universiteit. Krzysztof Pomian, die ook over Facciolati's collectie te spreken komt, noemt hem een '*habitué of Smith's palazzo*'. Francis Haskell, die ook Facciolati noemt, besteedt aandacht aan Girolamo Manfrin, die zijn collectie, waarin ondermeer

aanwezig was, is het niet duidelijk of aan hem een bijzondere rol werd toebedeeld of dat hij slechts ‘één van de *fiamminghi*’ was.

Het is waarschijnlijk dat Joseph Smith, mogelijk onder invloed van zijn Venetiaanse vrienden, met zijn verzameling eveneens voor ogen had een representatief beeld van de geschiedenis van de schilderkunst te geven. Persoonlijke voorkeuren zijn er echter in zijn geval duidelijk te bespeuren.³⁸⁴ In een dergelijke representatieve collectie was het immers niet nodig om maar liefst tien schilderijen van een bepaalde meester, zoals Rembrandt, te bezitten. Bovendien moest hij voor de olieverfschets *De eendracht van het land*, die hij van de Sagredo overnam, zeer diep in de buidel tasten. Het was volgens de taxatie van Giovanni Battista Tiepolo en Giovanni Battista Piazzetta uit 1743 het allerduurste schilderij in de collectie.³⁸⁵ Ook het werk van Antonie van Dyck en Peter Paul Rubens lijkt, gezien de aanwezige aantallen, indruk te hebben gemaakt op de Engelsman, evenals de genreschilderijen van David Teniers en de Van Ostades.

Van enkele kunstenaars liet Smith bovendien portretten vervaardigen door de kunstenaar Giuseppe Nogari. Het waren allemaal meesters die ook in zijn collectie vertegenwoordigd waren en die hij waarschijnlijk persoonlijk bewonderde. Onder de uitverkorenen vinden we de Venetianen Titiaan en Jacopo Bassano, maar ook Van Dyck en Rubens. Nogari maakte geen portret van Rembrandt, maar dit is mogelijk te verklaren uit het simpele feit dat er, naar men dacht, reeds een zelfportret van de meester aanwezig was in de collectie, het reeds genoemde schilderij dat tegenwoordig aan Isack Jouderville toegeschreven wordt.³⁸⁶ Opvallend is ook dat Joseph Smith voor één van de zeldzame aan Rembrandt toegeschreven landschappen in Italië een pendant liet schilderen door Francesco Zuccarelli. Echter, zoals Michael Levey al observeerde, de Venetiaan heeft niet erg zijn best gedaan om het werk op een

ook Giorgione's *Tempesta* te vinden was, aanlegde in het laatste kwart van de achttiende eeuw. Zie Moschini *Letteratura*, II, 105, Haskell 1980, 301 en 379-381, Previtali 1964, 218-220 en Pomian 1990, 210-211.

³⁸⁴ Frances Vivian suggereert al dat Smith mogelijk in de keuze van schilderijen door Lodoli en Facciolati beïnvloed was. Deze laatste vinden we zelfs terug in het testament van Smith en bovendien droeg Jackson één van de prenten uit de serie met beroemde Venetiaanse meesters aan Facciolati op, namelijk Bassano's *Graflegging* (Kainen 19). Het testament van Smith wordt geciteerd door Lionel Cust. Zie Vivian 1971, 109, Cust 1913, 152 en Kainen 1962, 77, cat. 19.

³⁸⁵ De taxatiebedragen van respectievelijk 350 en 500 zecchini, die Piazzetta en Tiepolo toekenden aan het schilderij, lijken erg hoog. Hoe deze tot stand kwamen is niet te zeggen en of het iets zegt over de waardering voor de meester is niet duidelijk. De twee andere aan Rembrandt toegeschreven werken deden respectievelijk maar 30 en 60 zecchini, waarmee ze zeker niet tot de hoger getaxeerde werken behoorden. Er is nog nooit structureel onderzoek gedaan naar prijzen voor schilderijen in de zeventiende en achttiende eeuw. Had Smith reeds eerder belangstelling getoond en speelden de kunstenaars met de familie Sagredo onder één hoedje om de Engelsman een poot uit te draaien? Bij een gedocumenteerde aankoop uit dezelfde collectie wist Smith in ieder geval een fikse korting te bedingen. Albums met tekeningen die hij in 1762 aanschafte waren in totaal getaxeerd op 12.325 lire en hij betaalde uiteindelijk slechts 8528 lire. En zijn landgenoot John Udney betaalde voor 8 albums met prenten uit dezelfde collectie, waaronder de twee albums met Rembrandt prenten, slechts 3960 lire, terwijl ze getaxeerd waren op 6136 lire. De Sagredo-taxatie was in ieder geval duidelijk een verkooptaxatie en niet een schatting bij de verdeling van een erfenis. Bovendien lijkt men gemikt te hebben op een internationale markt. Zie Brunetti 1951, 160 en Rutgers 2002a, 316 en 321.

³⁸⁶ Zie Vivian 1971, 201.

Rembrandt te laten lijken.³⁸⁷ Hoewel Smith ongetwijfeld een zekere waardering voor het werk van Rembrandt heeft gekoesterd, heeft hij voor de collectie die hij aanlegde na de verkoop van de eerste verzameling aan koning George III geen enkel schilderij van de meester meer aankocht.³⁸⁸ Wel verwierf hij zeer waarschijnlijk nog na de genoemde transactie uit 1762 een bijzondere collectie etsen van de Hollandse meester.³⁸⁹

John Baptist Jackson's clair-obscurhoutsnede

In de loop van de achttiende eeuw zouden verschillende kunstwerken uit de collectie van Joseph Smith in prent worden gebracht. Het lijkt niet toevallig dat juist één van de spectaculairste voorbeelden de grote clair-obscurhoutsnede uit 1738 is, die John Baptist Jackson vervaardigde naar Rembrandts olieverfschets *De bewening van Christus onder het kruis* (Kainen 13, afb. 12).³⁹⁰ Het was het tweede kunstwerk uit dezelfde collectie dat Jackson op deze manier in prent bracht, na een clair-obscurhoutsnede naar een bronzen beeldje, dat toegeschreven werd aan Giambologna (Kainen 12). Deze ontstond waarschijnlijk iets eerder in hetzelfde jaar. De Engelse houtsnijder was mogelijk via de eerder genoemde Filippo Farsetti in contact gekomen met Smith. Deze goede bekende van de consul had Jackson betaald voor het maken van houtsneden, die als illustraties moesten dienen voor de bijbel die in 1737 door Albrizzi werd uitgegeven, de zogenaamde *Bibbia del Nicolosi*.³⁹¹ Met de twee clair-obscurhoutsneden naar respectievelijk de Giambologna en de Rembrandt uit 1738 wist Jackson de Engelse Consul genoeg te vleien om nog meer opdrachten in de wacht te slepen.³⁹² Tussen 1739 en 1743 werkte hij voor dezelfde Smith aan een editie waarin zeventien beroemde werken van Venetiaanse meesters uit de zestiende eeuw in prent werden gebracht (Kainen 16-32). Als *Recueil* werden ze in 1745 door de Pasquali-pers uitgegeven, waarvan Smith niet toevallig eigenaar was.³⁹³

³⁸⁷ Dat een schilder de opdracht kreeg een pendant te vervaardigen voor een werk van een andere meester, wilde niet automatisch zeggen dat de gevraagde kunstenaar zijn stijl aanpaste. Een dergelijke commissie zegt ook niet altijd iets over de waardering voor het oorspronkelijke werk, maar heeft veelal te maken met de voorkeur voor een strenge symmetrische hanging van een collectie. Een schilderij van Gaspar van Wittel, *Gezicht op Florence*, vormde in de Medici-collectie een koppel met een werk van Claude Lorrain, *Haven met de Villa Medici*. Zie Vivian 1971, 181, cat. 176 en 201, cat. 28, Levey 1991, 174, cat. 698, afb. 344 en Chiarini 1989, 578.

³⁸⁸ In totaal wist de Engelsman weer ruim 200 schilderijen bijelkaar te brengen. De *fiamminghi* waren nog steeds in grote getale aanwezig, hoewel minder prominent dan in de eerste verzameling. De lijst met schilderijen, die in 1776 werden geveild, wordt gegeven door Frances Vivian. Cesare-Augusto Levi publiceerde deze lijst ook al, waarnaar Vivian terecht verwijst. Zie Vivian 1971, 215-224 en Vlg. Smith.

³⁸⁹ Rutgers 2002a, 319.

³⁹⁰ Een houtsnede in vier blokken. Zie Kainen 1962, 31 en 75-76, cat. 13.

³⁹¹ Giorgio Mastrapasqua besteedt uitgebreid aandacht aan de *Bibbia del Nicolosi*. Jackson bracht ook een schilderij van Rubens uit de collectie van Farsetti in prent. Zie Mastrapasqua 1996, 21-23 en Kainen 1962, 74, cat. 8.

³⁹² Al in 1731 droeg John Baptist Jackson een *chiaroscuro* met een *Staande vrouw met een vaas op haar hoofd* naar Parmigianino (Kainen 3) op aan Joseph Smith. Zie Kainen 1962, 72, cat. 3.

³⁹³ Dit waren niet de enige prenten die door Pasquali werden uitgegeven. Al in 1735 was er bijvoorbeeld een serie van 14 prenten van Visentini naar Canaletto uitgegeven. De prenten van Jackson waren naar werk van Titiaan, Tintoretto, Veronese en Bassano. Eén van de prenten, die zogenaamd gesneden was naar Veronese, was naar een pastiche door Sebastiano Ricci in Smith's collectie, die wel als Veronese verkocht werd aan George III. De prenten waren, volgens Jackson zelf, opgedragen aan *'personaggi illustri, per la più parte amici dello Smith, dall'Abate Facciolati a John Reader, da*

Waarschijnlijk op initiatief van dezelfde Smith vervaardigde Jackson in 1744 ook nog een serie veelkleurige clair-obscurhoutsneden in de stijl van Marco Ricci's beroemde landschappen in gouache op perkament (Kainen 38-43), waarvan een groot aantal was te vinden in de collectie van de Engelse consul.³⁹⁴

Bijzonder aan de activiteiten van John Baptist Jackson, die al eerder in Parijs had samengewerkt met de Comte de Caylus en in Venetië contact met Anton Maria Zanetti had gehad, is dat hij zich als clair-obscur-houtsnijder ook toelegde op het in prent brengen van schilderijen.³⁹⁵ Over het algemeen werd de techniek bijzonder geschikt geacht voor het weergeven van tekeningen, omdat deze, ook volgens Jackson zelf, het meest leek op de zeer gewaardeerde uitgewerkte tekeningen op gekleurd papier met witte hoogsels.³⁹⁶ De olieverfschets van Rembrandt speelde een belangrijke rol bij Jacksons uiteindelijke overstap van het in prent brengen van tekeningen, zoals de voornoemde tekeningen naar Rafael en Parmigianino, naar *chiaroscuro* om schilderijen te interpreteren, zoals de serie naar de zestiende-eeuwse Venetiaanse meesters. Het werk van Rembrandt was dan ook, volgens dezelfde Jackson, '*extremely favourable for this sort of printing*'.³⁹⁷ Al eerder, in 1735, had hij geëxperimenteerd met het in prent brengen van een schilderij van Rubens, *Het Oordeel van Salomon* (Kainen 8), opgedragen aan Filippo Farsetti, maar toen was het nooit tot een editie gekomen.³⁹⁸

Door ondermeer clair-obscurhoutsneden te gaan maken naar schilderijen, maar zelfs ook naar sculptuur, probeerde John Baptist Jackson nieuwe toepassingen voor het

Everard Fawkeners Lord Burlington. De prent naar Titiaans *Maagd in de wolken met 6 heiligen* (Kainen 26) werd aan Filippo Farsetti opgedragen. Zie Mastrapasqua 1996, 24, Jackson 1754, 7, Kainen 1962, 31-32 en 108-109 en Vivian 27 en 108-109.

³⁹⁴ Kainen 1962, 33-36 en Vivian 1971, 25.

³⁹⁵ John Baptist Jackson was in de late jaren twintig in Parijs geïnteresseerd geraakt in het medium van de clair-obscurhoutsnede. Hij was daar na een leertijd in Engeland terecht gekomen en werkte er samen met de graaf de Caylus aan diens *Recueil* (of ook wel *Cabinet Crozat*). Om tekeningen uit beroemde verzamelingen in prent te brengen experimenteerden ze met een gemengde techniek van in houtgesneden kleurblokken, gecombineerd met koperplaten met geëtste lijnen. Het resultaat kon echter de goedkeuring van de invloedrijke Crozat, een belangrijke geldschietster van het project, niet wegdragen, wat leidde tot een breuk, waarop de Franse verzamelaar Jackson aanraade naar Italië te gaan. Na enige omzwervingen kwam de Engelse houtsnijder in Venetië opnieuw in aanraking met de clair-obscurhoutsnede, toen hij daar Anton Maria Zanetti ontmoette, die de clair-obscurhoutsnede in de jaren twintig van de achttiende eeuw nieuw leven had ingeblazen, nadat deze ongeveer een eeuw eerder in onbruik was geraakt. Zanetti was tijdens een reis in Engeland, na het zien van prenten in deze techniek in de Devonshire collectie door ondermeer Ugo da Carpi, geïnteresseerd geraakt in het medium. Getuige Jacksons eigen geschriften was de Engelse houtsnijder niet erg onder de indruk van de werken in deze techniek door de Venetiaanse amateur. En hoewel de Venetiaan aanvankelijk nog een tekening van Parmigianino uit diens verzameling had uitgeleend aan Jackson, die de Engelsman vervolgens in prent bracht, *Venus en Cupido met een boog* (Kainen 2), zal Zanetti de ongenueanceerde kritiek op zijn werk niet gewaardeerd hebben. Jackson zag zichzelf als de herontdekker van het medium. Zie Kainen 1962, 14-26 en Jackson 1754, 5.

³⁹⁶ Ook John Baptist Jackson benadrukt dit in zijn *An essay on the invention of engraving and printing in chiaro oscuro*. Zie Jackson 1754, 6.

³⁹⁷ De passage uit Jackson's *Enquiry* wordt geciteerd door Jacob Kainen. Een paar jaar eerder was het werk van Rembrandt het enige schilderij dat werd opgenomen in Bernard Picarts *Impostures innocentes*, die door diens weduwe postuum werd uitgegeven in 1734 (zie ook eerder pagina 57). Zie Kainen 1962, 31, Picart 1734, afb. L.

³⁹⁸ Kainen 1962, 27 en 74, cat. 8.

medium te vinden. Hij was, naar eigen zeggen, niet erg onder de indruk van de door tijdgenoten veel geprezen prenten van Anton Maria Zanetti, die slechts probeerde om de techniek na te bootsen van illustere meesters op dit vlak uit de Renaissance, zoals Ugo da Carpi. Het grootste deel van de Zanetti-prenten was in de jaren twintig van de achttiende eeuw ontstaan. Een consequentie van de keuze voor het weergeven van schilderijen was, dat Jackson over het algemeen met veel complexere composities te maken kreeg en bovendien ook stuitte op het probleem van de weergave van oneindig veel kleuren en schakeringen in een beperkt aantal tonen. Rembrandts monochrome olieverfschets vormde hierin een mooi overgangspunt. Jackson kopieerde het werk tot in detail en de verschillen, die zijn aan te wijzen zijn veelal te verklaren uit het verschil in medium. De subtiliteit van de kwast is niet te benaderen door een houtsnijder. Het is zeer goed mogelijk dat de Tiepolo voor hun variaties op de compositie van Rembrandt, die hier verderop zullen worden behandeld, teruggrepen op de prent van Jackson.

Of de waardering van Smith voor het schilderij een rol heeft gespeeld bij de keuze van Jackson om juist Rembrandts *Bewening* in prent te brengen is niet duidelijk, maar dat de Engelse consul bijzonder tevreden was over het resultaat valt op te maken uit het feit dat beiden nog tenminste vijf jaar samen zouden werken. Bovendien beweert Jackson in zijn verkapte autobiografie, *An enquiry in to the origins of printing in Europe* uit 1752, dat Joseph Smith zeer genereus was in het uitdelen van zijn prent naar Rembrandts *Bewening* aan 'all gentlemen who came to Venice at that time' en hij deed dat 'in order to recommend the talents of a man whose industry might please the curious, and at least be of some use to procure him encouragement to proceed in other works of that kind'.³⁹⁹ Het is niet uitgesloten dat de talenten van de maker van het originele werk, die van Rembrandt, en de waardering hiervoor door de Engelse consul, ook een aanzienlijke rol hebben gespeeld bij de gulheid waarmee hij de afdrukken van Jacksons *chiaroscuro* verspreidde, maar dit blijft speculatief.

Tiepolo en Rembrandt

Enige tijd na het ontstaan van de prent van John Baptist Jackson naar Rembrandts *Bewening van Christus onder het kruis* werd dezelfde compositie door zowel Giovanni Battista Tiepolo als diens zoon Giovanni Domenico gebruikt als uitgangspunt voor hun eigen creaties. Tenminste drie schilderijen en twee tekeningen uit het Tiepolo atelier lijken terug te gaan op het werk van Rembrandt, of één van de twee reeds genoemde prenten hiernaar. Deze groep kunstwerken vormde de kern van een uitgebreid artikel van de hand van Franklin W. Robinson.⁴⁰⁰ Geen van de schilderijen en tekeningen is een getrouwe kopie naar het werk van Rembrandt, zoals ook Robinson na grondige beeldanalyses concludeerde, maar het gaat in alle gevallen om creatieve variaties hierop. Hoewel dit niet de enige werken waren van vader en zoon Tiepolo waarin ze hun bekendheid met het werk van Rembrandt tonen, voert het echter te ver om op basis van dit materiaal te spreken van een 'significant influence'

³⁹⁹ Jacob Kainen en Anthony Griffiths citeren beide de passage in Jacksons *Enquiry*. Zie Kainen 1962, 31 en Griffiths 1991, 137.

⁴⁰⁰ De hierin gegeven toeschrijvingen wijken in een aantal gevallen van die van Robinson af. Ook nam hij twee schilderijen meer op, die zoals we verderop zullen zien, weinig meer met de olieverfschets van Rembrandt te maken hebben dan dat het ook Kruisigings-scènes zijn. Zie F. Robinson 1967, 180-190.

op de Venetiaanse schilderkunst in haar laatste bloeiperiode, zoals dezelfde Robinson en verschillende andere kunsthistorici doen.

Eén schilderij, dat op het genoemde werk van Rembrandt terugging, is met enige zekerheid toe te schrijven aan Giovanni Battista Tiepolo. Het gaat om diens *Bewening van Christus onder het kruis* (Gemin/Pedrocco 530) uit een passieserie van tenminste vier schilderijen, die hij aan het eind van zijn leven in Madrid vervaardigde, tussen 1767 en 1770.⁴⁰¹ Voor deze *Bewening* nam Giovanni Battista Tiepolo van het werk van Rembrandt met hetzelfde onderwerp de diagonaal in het beeldvlak geplaatste dispositie van de drie kruisen over.⁴⁰² Net als Rembrandt plaatste hij deze in het werk, aan de linkerkant. De samenstelling en compositie van de figuurgroep op de voorgrond is echter anders, evenals de achtergrond, waar bij Tiepolo een gezicht op Madrid is te zien. Opvallendste afweziging bij de Venetiaan zijn echter de bij Rembrandt dramatisch aanwezige dieven aan de andere twee kruisen. Ook het indrukwekkende chiaroscuro, dat door Francesco Algarotti in het betreffende werk van Rembrandt geprezen werd, zoals we aanstonds zullen zien, vinden we in het werk van Tiepolo niet terug.⁴⁰³

Giovanni Battista's zoon Giovanni Domenico Tiepolo bleef in twee sterk aan elkaar gerelateerde schilderijen, die beiden in de jaren vijftig van de achttiende eeuw gedateerd dienen te worden, een stuk dichter bij het origineel van Rembrandt. We zien hier, net als in het werk van Giovanni Battista, de diagonaal links in het beeldvlak gepositioneerde drie kruisen.⁴⁰⁴ Ook in de twee werken van Giovanni Domenico vinden we tientallen verschillen, maar hij nam meer elementen van Rembrandt over dan zijn vader. De jongere Tiepolo liet de twee dieven rechts en links van Christus hangen en verschillende andere figuren treffen we bij hem ook aan, hoewel hij er mee schoof. De verschillende oriëntaalse figuren, die bij Rembrandt links in het schilderij als repoussoir dienen, vinden we in de schilderijen van Giovanni Domenico uiterst rechts en de ruiter linksachter in de olieverschets van Rembrandt plaatst de Venetiaan links van het midden achter het lege kruis van Christus.⁴⁰⁵ Ook

⁴⁰¹ Keith Christiansen dateert het werk in Giovanni Battista Tiepolo's laatste jaren in Madrid tussen 1767 en 1770. Het gaat in dit geval zeker niet om 'beïnvloeding' door Rembrandt in een cruciale fase van Tiepolo's artistieke carrière, zoals Robinson wil. Het schilderij werd op 10 juli 2002 geveild bij Christie's in Londen (lot 114). Zie Christiansen 1996, 344 en F. Robinson 1967, 180-190.

⁴⁰² F. Robinson 1967 en Christiansen 1996, 344-347, cat. nr. 58a.

⁴⁰³ Ook Keith Christiansen wijst op deze fundamentele wijzigingen door Tiepolo ten opzichte van het origineel van Rembrandt. Zie Christiansen 1996, 347.

⁴⁰⁴ De beide schilderijen van Giovanni Domenico Tiepolo (de kleine olieverschets NG 1333 en het grotere schilderij NG 5589) moeten in de jaren 1750 gedateerd worden. De werken worden geen van tweeën genoemd in de monografie over de kunstenaar van de hand van Adriano Mariuz, die er blijkbaar vanuit gaat dat de schilderijen van Giovanni Battista Tiepolo zijn. Een derde schilderij, dat ondermeer door Franklin Robinson ook in verband met de Rembrandt olieverschets werd gebracht, *De Drie Kruisen* in het Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam, heeft hiermee echter, mijns inziens, weinig te maken. Veeleer lijken verschillende versies van het thema door Tintoretto aan de basis van het werk te staan, zoals de werken in de Galleria dell' Accademia (Palluchini/Rossi 171) en die in de Scuola di San Rocco (Palluchini/Rossi 283), beide in Venetië. Ook, en misschien wel vooral, een werk van Giovanni Battista Tiepolo met hetzelfde thema in de San Martino te Burano (Gemin/Pedrocco 61) lijkt als voorbeeld genomen te zijn. Zie Baker en Henry 1995, 663, Mariuz 1971, 121, F. Robinson 1967, 180-190, Aikema en Tuijn 1996, 164 en Whistler 1998, 65-66.

⁴⁰⁵ De liggende naakte figuur van Christus in het grote schilderij uit de National Gallery te Londen (NG 5589) gaat terug op een figuur die we vaak bij Giovanni Battista Tiepolo tegenkomen, zoals de

twee tekeningen van de hand van dezelfde Giovanni Domenico Tiepolo uit een getekende passieserie, die zich nu in het Louvre bevindt en die uit een veel later moment in zijn carrière stammen, lijken verband te houden met de compositie in de olieverschets van Rembrandt. In geen geval waren het echter voorstudies voor een project waarvoor ook de beide olieverschilderijen werden vervaardigd.⁴⁰⁶

Hoewel beide Venetiaanse meesters zeker kennis hebben gehad van Rembrandts *Bewening onder het kruis* of één van de reproducties hiernaar, wordt al te makkelijk over het hoofd gezien dat de Hollandse schilder niet de enige was die een tafereel op de Calvarieberg met diagonaal in het beeldvlak geplaatste kruisen weergaf.⁴⁰⁷ De in de zestiende eeuw in Venetië werkzame meester Paolo Veronese maakte al gebruik van een dergelijke compositie voor verschillende schilderijen. In Veronese's *Kruisiging* in het Louvre (Pignatti/Pedrocco 126) zien we bovendien de wenende Johannes de Evangelist op de voorgrond, die ook door Giovanni Battista en Giovanni Domenico Tiepolo in hun schilderijen werd geïntroduceerd en die bij Rembrandt ontbreekt.⁴⁰⁸ De wenende Johannes vinden we ook al in een beroemde prent van Mantegna uit de late vijftiende eeuw met de *Graflegging* (B. 2) en in deze gravure zien we ook op de achtergrond de diagonaal gepositioneerde drie kruisen.⁴⁰⁹ Naast Veronese maakte ook diens tijdgenoot Jacopo Tintoretto gebruik van een vergelijkbare compositie voor zijn *Kruisiging* (Pallucchini/Rossi 303) en dat deed iets later ook Peter Paul Rubens in zijn behandeling van hetzelfde thema, een schilderij uit 1619-1620 dat bekend is onder de titel *Coupe de lance* (Jaffé 545). Hiernaar werd in dezelfde tijd al een wijdverspreide prent gestoken werd door Boetius à Bolswert (Voorhelm Schneevogt 333).⁴¹⁰ Het was waarschijnlijk deze compositie van Rubens, die een grote rol speelde bij een schilderij met een vergelijkbaar thema van Giovanni Domenico Tiepolo in St. Louis.⁴¹¹ Andere gedrukte voorbeelden van

tekening uit een Amerikaanse privé-collectie, die deze in spiegelbeeld weergeeft. De groep tekeningen, waaruit ook deze, zijn wel gezien als studies voor de Würzburg fresco's uit de jaren 1750, maar deze figuur komen we ook tegen als de Hyacinthus in *De dood van Hyacinthus* in het Museo Thyssen-Bornemisza te Madrid (Gemin/Pedrocco 423). Zie Aikema 1996, 280-281, cat. 103 en Christiansen 1996, 171-177, cat. 23.

⁴⁰⁶ Franklin Robinson laat de mogelijkheid open of de beide tekeningen van Giovanni Domenico nog na Giovanni Battista Tiepolo's late schilderij zijn ontstaan of niet. James Byam Shaw noemt de tekeningen 'album drawings' om aan te geven dat het tekeningen zijn die ontstaan zijn als 'works of art in their own right'. Zie F. Robinson 1967, 180-187 en Byam Shaw 1962, 37.

⁴⁰⁷ Ook in het oeuvre van Rembrandt is een tweede werk aanwijsbaar met een vergelijkbare compositie, de ets *Christus gekruisigd tussen de twee moordenaars: ovale plaat* (B. 79).

⁴⁰⁸ Andere werken van Veronese met een diagonale dispositie van de drie Kruisen zijn een groot werk uit de S. Niccolò ai Frari te Venetië, tegenwoordig in de Accademia aldaar, en een werk dat zich in Dresden bevond, maar verloren is gegaan. Het schilderij in het Louvre was al in de tweede helft van de zeventiende eeuw in Parijs, waar Lodewijk XIV het in 1662 van Everard Jabach kocht. Een tekening met hetzelfde onderwerp uit het atelier van Paolo Veronese bevond zich echter waarschijnlijk in de Sagredo collectie in Venetië. Zie Rearick 1988, 183-186, cat. 94 (tekening) en 95 (schilderij).

⁴⁰⁹ Dit werd ook opgemerkt door Keith Christiansen, die er bovendien op wijst dat zowel Rembrandt als Tiepolo het werk van Mantegna zeker kenden. Opvallend is bovendien dat bij zowel Mantegna als bij Giovanni Battista Tiepolo de drie kruisen leeg zijn. Deze wenende Johannes zien we ook al in het schilderij *Christus afgenomen van het Kruis* uit Giovanni Domenico Tiepolo's vroege *Kruiswegstaties* in het Oratorio del Crocefisso in de Chiesa di San Polo te Venetië uit ca. 1747 en de prent daarnaar (Rizzi 53). Zie Christiansen 1996, 347 en Mariuz 1971, 144, afb. 14.

⁴¹⁰ Judson 2000, 139-146, cat. 37.

⁴¹¹ Franklin Robinson en Bozena Kowalczyk zien sterke 'invloed' van Rembrandt op dit werk van Giovanni Domenico Tiepolo. Ook zou volgens hen het door de meester gebruikte chiaroscuro

kruisigingsscènes, waarin een vergelijkbare compositie te vinden is, zijn ondermeer een prent van Aegidius Sadeler naar Christoph Schwartz (H. 53) uit 1590 en een gravure van Giovanni Battista Fontana uit 1569 (B. 14).⁴¹²

Naast de genoemde schilderijen met de passie van Christus als onderwerp zijn er nog enkele werken uit het Tiepolo-atelier waarin de meesters hun bekendheid met het werk van Rembrandt manifesteren. Al in een zeer vroege fase van zijn carrière kende Giovanni Battista Tiepolo waarschijnlijk reeds de prenten van Rembrandt. In een klein schilderijtje op koper, getiteld *Memento Mori: de tijd en de dood* (Gemin/Pedrocco 1), dat één van de vroegst bekende werken van de meester is, maakte hij zeker gebruik van een prent van de Florentijnse etser Stefano della Bella.⁴¹³ De ovale vorm, de wervelende achtergrond, de figuurgroep links en de manier waarop dit alles in het beeldvlak werd geplaatst lijken terug te gaan op diens vijfde ets uit de serie met de Dood, *De Dood en de oude man* (DV. 91).⁴¹⁴ Echter de figuur van het plotseling opduikende skelet dat een zandloper ophoudt gaat waarschijnlijk terug op Rembrandts ets *De Dood verschijnt aan een pas getrouwd stel* (B. 109), een prent die ook door Stefano della Bella werd gebruikt.⁴¹⁵

Dergelijke letterlijke citaten uit het werk van Rembrandt zijn in het oeuvre van Giovanni Battista Tiepolo echter zeer zeldzaam en lijken niet te wijzen op een speciale voorkeur voor de Hollandse meester. We moeten niet vergeten dat het gaat om slechts een enkel werk in een omvangrijk oeuvre, dat voor een belangrijk deel bestaat uit monumentale frescodecoraties en altaarstukken, niet bepaald Rembrandts specialismen. Het was bovendien standaard atelierpraktijk voor schilders om gebruik te maken van het werk van andere meesters, overwegend in de vorm van prenten en tekeningen, en hierin wijkt de werkwijze van Tiepolo niet af van die van andere kunstenaars.⁴¹⁶ De prenten werden gebruikt als oefenmateriaal voor leerlingen en als visuele bronnen voor motieven en composities. Francesco Algarotti benadrukte al Tiepolo's gebruik van prenten van Albrecht Dürer en hij maakte ondermeer ook gebruik van grafiek van de Jacques Callot en greep regelmatig terug op gravures naar het werk van Rubens.⁴¹⁷ Giovanni Battista Tiepolo had een collectie grafiek en de

teruggaan op Rembrandt, maar hiervoor lijkt mij veel eerder het vroege werk van zijn vader Giovanni Battista Tiepolo van belang te zijn geweest, dat de Venetiaanse *tenebrosi* tot voorbeeld lijkt te hebben. Zie F. Robinson 1967, 186 en Kowalczyk 2002, 367.

⁴¹² De prenten worden beide afgebeeld in *The Illustrated Bartsch*. Zie respectievelijk *The Illustrated Bartsch*, 16-I, 331, cat. 14 (221) en 72-I, 86-87, cat. .055.

⁴¹³ Massimo Gemin en Filippo Pedrocco dateren het werk circa 1715. Zie Gemin en Pedrocco, 215, cat. 1.

⁴¹⁴ Zie eerder hoofdstuk 2, pagina 42 en Mariuz 1998, 34.

⁴¹⁵ Rutgers 2002b, 333.

⁴¹⁶ Bernard Aikema beargumenteert op overtuigende wijze dat Giovanni Battista Tiepolo al op jonge leeftijd een atelier runde, dat in veel opzichten leek op dat van de Carracci in Bologna ruim een eeuw eerder. Michael Kwakkelstein geeft een mooi overzicht van het gebruik van prenten bij de opleiding tot kunstenaar. Zie Aikema 1996, 13-22 en Kwakkelstein 2000, 35-62.

⁴¹⁷ Beverly Louise Brown wijst er op dat Giovanni Battista Tiepolo vaak op zo'n creatieve manier omging met zijn voorbeelden, dat het origineel niet of nauwelijks meer herkenbaar is. Bovendien benadrukt ze dat zijn afhankelijkheid van prenten zeker niet ongewoon was in de contemporaine atelier gebruik. Brown en Adriano Mariuz geven verschillende voorbeelden van Tiepolo's gebruik van prenten. Aan de verschillende door hen genoemde kunstenaars voegde Bernard Aikema nog Abraham Bloemaert en Pietro Testa toe. Zie voor het gebruik van prenten in de werkplaatsen van kunstenaars

prentverzameling van zijn zoon Giovanni Domenico, die in 1845 werd geveild, waarin ondermeer etsen van Rembrandt worden genoemd, was mogelijk deels afkomstig van de oudere Tiepolo.⁴¹⁸ Gecomplceerder wordt het als Tiepolo en Rembrandt teruggrijpen naar dezelfde bronnen, zoals dit het geval lijkt te zijn bij de schilderijen met *Het bad van Diana* als onderwerp van beide meesters (respectievelijk Bredius 472/*Corpus* A 92 en Gemin/Pedrocco 30). Het is onwaarschijnlijk dat Tiepolo het schilderij van Rembrandt kende en het lijkt sowieso aannemelijker dat de prenten met hetzelfde onderwerp van Antonio Tempesta (B. 822 en 823) voor zowel Rembrandt als Tiepolo het uitgangspunt vormden. Daarnaast maakte de Venetiaanse meester mogelijk nog gebruik van een prent van rond 1600 met hetzelfde onderwerp van Aegidius Sadeler naar Paolo Fiammingo (H. 104) voor de situering in een grot.⁴¹⁹

Nog problematischer is de parallel tussen de oriëntaalse koppen die we veelvuldig vinden in het oeuvre van Giovanni Battista Tiepolo en dat van Rembrandt, zowel in de historiestukken als in onafhankelijke schilderijen en prenten. Rembrandt werd in de kunstliteratuur bij uitstek gezien als meester in dit genre en hiervan getuigen ook vele van zijn etsen en verschillende schilderijen die in Venetiaanse collecties worden genoemd. Echter, vele Venetiaanse meesters uit de voorgaande eeuwen waren ook bijzonder vaardig op dit gebied, zoals bijvoorbeeld de profeten duidelijk maken, die ondermeer Jacopo Tintoretto en Paolo Veronese voor de decoratie van de Biblioteca Marciana schilderden (respectievelijk Pallucchini/Rossi 318-323 en Pignatti/Pedrocco 53). Tiepolo's oriëntaalse koppen passen perfect in deze traditie. Het is ook niet verwonderlijk, dat Giannantonio Selva bij het opmaken van de inventaris van de bezittingen van één van Tiepolo's bewonderaars, Francesco Algarotti, die in 1764 overleed, over Giovanni Battista Tiepolo's koppen spreekt als waren ze in de stijl van Veronese.⁴²⁰ Daarnaast waren behalve Rembrandts oriëntaalse koppen verschillende series van andere prentkunstenaars voorhanden, zoals die van Castiglione en Della Bella.⁴²¹

ook hoofdstuk vijf. Zie Brown 1998, 27-31, Mariuz 1998, 33-38, Aikema 1996, 10 en 20 en Aikema 2004, 361-363.

⁴¹⁸ Dat Giovanni Battista een collectie grafiek bezat blijkt ondermeer uit een onderschrift van een prent van Francesco Bartolozzi naar een tekening van Guercino, dat luidt '*Ex Collectione Joannis Baptistae Tiepolo Celebris Pictoris Veneti*'. In de catalogus van de Tiepolo-veiling worden ondermeer ook prenten van Salvator Rosa, Giovanni Benedetto Castiglione, Stefano della Bella, Jacques Callot en Albrecht Dürer genoemd. De verzameling lijkt meer te zijn dan slechts werkplaats materiaal. Op het bestaan van deze veilingcatalogus wees ondermeer James Byam Shaw al. Zie Borea 1991, 10, afb. 30, Vlg. Tiepolo en Byam Shaw 1962, 18-19,

⁴¹⁹ Bozena Kowalczyk gaat er wel vanuit dat Tiepolo het werk van Rembrandt gebruikte. Ze wijst ook op het bestaan van een prent naar het betreffende schilderij, die echter slechts verscheen als boekillustratie in een Franse editie van de *Metamorfosen* van Ovidius in 1677. Eckhard Leuschner gaat uitgebreid in op Rembrandts gerbuik van het werk van Tempesta. Een andere mogelijke visuele bron voor één of beide kunstenaars was een prent van dezelfde Aegidius Sadeler naar Joseph Heintz (H. 105), afgebeeld in *The Illustrated Bartsch*. Zie Kowalczyk 2002, 351-352, Leuschner 2005, 546-555, Limentani Virdis, Pellegrini en Piccin 1992, 96-96, cat. 97 en *The Illustrated Bartsch*, 72-I, 169-171, cat. .104.

⁴²⁰ Bozena Kowalczyk wees hier reeds op. Zie Selva *Catalogo*, xxiv en Kowalczyk 2002, 358.

⁴²¹ Diana De Grazia merkt belangrijke verschillen op tussen de koppen van Tiepolo en die van Rembrandt, maar lijkt Rembrandts werk hiervoor fundamenteeler te vinden dan dat van Castiglione. Des al niet te min plaatst ze de oriëntaalse koppen in een bredere context en een langere traditie. Zie De Grazia 1996, 259

Giovanni Battista Tiepolo's etsen, die vaak in verband zijn gebracht met het werk van Rembrandt, vertonen slechts vage, generieke overeenkomsten met de etsen van de meester. Het zijn vooral de twee prentseries, respectievelijk genaamd de *Scherzi* (Rizzi 4-26) en de *Capricci* (Rizzi 29-38), waarvan regelmatig is gesuggereerd, dat Rembrandts werk hieraan ten grondslag lag. Zowel de relatief losse stijl van etsen die Tiepolo hier hanteert en de onderwerpkeuze van de prenten kunnen echter gezien worden in een lange Italiaanse traditie. Het lijken veeleer de prenten van de zeventiende-eeuwse Italiaanse *peintre-graveurs* geweest te zijn die Giovanni Battista Tiepolo als voorbeeld gebruikte, zoals Salvator Rosa, Pietro Testa en Giovanni Benedetto Castiglione, maar ook die van zijn iets oudere Venetiaanse tijdgenoot Marco Ricci. En als het gaat om *fiamminghi* ligt het meer voor de hand te denken aan etsers als de zeventiende-eeuwse meesters Nicolaes Berchem en Jan Both en hun zoon overgoten Italiaanse landschappen.⁴²² Er was zelfs een bescheiden Venetiaanse ets-traditie, die zelden genoemd wordt in deze context, met ondermeer in de zeventiende eeuw Jacopo Palma il Giovane, Odoardo Fialetti, Giuseppe Diamantini en, in verband met Tiepolo waarschijnlijk belangrijker, Giulio Carpioni en Carlo Antonio Sacchi.⁴²³

Het was veeleer Giovanni Domenico Tiepolo die voor zijn etsen gebruik maakte van het werk van Rembrandt, maar niet zozeer voor wat betreft stijl of techniek.⁴²⁴ De jongere Tiepolo greep in verschillende van zijn etsen terug op motieven en composities van de Hollandse meester.⁴²⁵ In tenminste twee prenten uit Giovanni Domenico's serie met *De vlucht van de Heilige Familie naar Egypte* (Rizzi 67-93), die in de late jaren veertig en de vroege jaren vijftig van de achttiende eeuw ontstonden, vinden we duidelijke ontleningen aan Rembrandts geëteste oeuvre. Voor de prent *Jozef brengt aan Maria het bevel van God over te vluchten naar Egypte* (Rizzi 70) gebruikte hij voor de figuur van Jozef, die zijn armen uitstrekt naar zijn vrouw, Rembrandts ets *De blinde Tobit* (B. 42). Dat het in dit geval waarschijnlijk inderdaad gaat om een ontlening aan Rembrandt, en dat de figuur niet overgenomen is uit een zestiende-eeuwse prent van Agostino Veneziano naar Rafael, of een andere prentmaker die deze gravure als voorbeeld gebruikte, zoals Pietro Testa, blijkt uit het feit dat ook het bed in de achtergrond in Tiepolo's prent overgenomen is uit een ets

⁴²² Ook Marguerite Tuijn, Keith Christiansen en Wolfgang Holler zien voornamelijk het werk van Rosa en Castiglione terug in Giovanni Battista's prenten. Zie Tuijn 1996, 173, Christiansen 1996, 348-369, cat. nrs. 59 en 60 en Holler 2001, 100.

⁴²³ Een excellent overzicht van de ets traditie in Venetië wordt gegeven door Sue Welsh Reed en Richard Wallace. Sacchi was dan weliswaar geen Venetiaan, maar werkte lange tijd in de Veneto. Zie Welsh Reed en Wallace 1989, 246-259.

⁴²⁴ Van Giovanni Domenico Tiepolo zijn wel proefdrukken bekend, zoals we die ook van Rembrandt kennen, bijvoorbeeld in een prent in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, *Jozef brengt aan Maria het bevel van God over te vluchten naar Egypte* (Rizzi 70/RP-P-2004-82). Dat Tiepolo hierin echter experimenteerde met het inkt en plaattoon, zoals we dat ook van Rembrandt kennen, is denk ik niet het geval. Waarschijnlijk gaat het hierbij om een 'echte' proefdruk, die in het atelier werd gemaakt, mogelijk zonder het gebruik van een rolpers, voor deze naar een professionele drukker ging die er een editie van drukte. Op desbetreffende prent zijn zelfs duimafdrukken te vinden van degene die de plaat afdruckte. Ger Luitjen was zo vriendelijk mij op het bestaan van zulke drukken te wijzen. Diane Russell bespreekt nog een aantal andere vergelijkbare afdrucken. Zie Russell 1972, 14-22 en 76 en Rutgers 2006, 261.

⁴²⁵ Zoals Krückmann al observeerde, Giovanni Domenico streefde nooit op dezelfde manier als Rembrandt het dramatische gebruik van chiaroscuro na in zijn prenten, hoewel hij het werk zeker kende en ook gebruikte. Zie Krückmann 1998, 96.

van Rembrandt, namelijk het zogenaamd *Lit à la française* (B. 186).⁴²⁶ In de prent *Jozef bewondert het Kind in Maria's armen* (Rizzi 75) uit dezelfde serie lijkt de hele compositie ontleend aan een ets van Rembrandt waarin ook de Vlucht naar Egypte wordt verbeeld. Het landschap, de positie van de figuurgroep en de boomgroepen en zelfs de kerktorens in de verte lijken alle terug te gaan op de prent van de Hollandse meester *De vlucht naar Egypte* (B. 56), die een bewerking is van Hercules Seghers' koperplaat met *Tobias en de engel*.⁴²⁷

In de serie met de orientaalde koppen van dezelfde Giovanni Domenico Tiepolo (Rizzi 159-221), die hij vanaf de jaren zestig van de achttiende eeuw vervaardigde, is het werk van Rembrandt, net als bij de geschilderde koppen van Giovanni Battista, in de meeste gevallen moeilijk te herkennen. De overeenkomsten zijn in de meeste gevallen vaag en generiek. Door ondermeer parallellen in de gebruikte techniek met relatief zwaar uitgebeten etslijnen ligt het meer voor de hand te denken aan het prentoeuvre van bijvoorbeeld Giovanni Benedetto Castiglione.⁴²⁸ Terecht spreekt François Basan in zijn *Dictionnaire des graveurs* uit 1767 dan ook over 'een serie van 26 karakterkoppen in de trant van Benedetto Castiglione' (*une suite de 26 Têtes de Caractere dans le goût de Benedette Castiglione*).⁴²⁹ Eén van de koppen, namelijk *Oude man in Rembrandts manier* (Rizzi 184), is echter een kopie naar een schilderij van Rembrandt in Chatsworth (Bredius 179).⁴³⁰ Verschillende andere koppen van Giovanni Domenico komen ook in de buurt van Rembrandts portretten en tronies, zoals *Oude man met hoed* (Rizzi 216), welke gelijkenis vertoont met een schilderij van Rembrandt als *Een gebaarde man met een hoed* (Bredius 283) of *Oude man in rijk kostuum* (Bredius 185). Dat Giovanni Domenico Tiepolo met zijn serie geëtste oriëntaalde koppen een artistieke strijd aanging met enkele van zijn illustere voorgangers, zoals Castiglione en Rembrandt, is wel aannemelijk. De etsen van Tiepolo werden hiermee in ieder geval al door contemporaine liefhebbers in verband gebracht. Anton Maria Zanetti, die we reeds tegenkwamen, schreef in een brief uit 1775 aan de Parijse verzamelaar en prenthandelaar Pierre-Jean Mariette, dat de koppen van de Venetiaanse meester Rembrandt en Castiglione uit hun graf tevoorschijn zouden kunnen doen komen.⁴³¹

⁴²⁶ Morassi 1960, 21, cat. nr. 4, Rizzi 1971, 166, cat. nr. 70 en F. Robinson 1967, 191.

⁴²⁷ F. Robinson 1967, 191.

⁴²⁸ Bovendien wijst Knox op de serie van Johann Heinrich Schönfeld uit 1656, *Varie teste de capricci* (*Hollstein German* 3-12). Zie voor de datering en de tot stand koming van de serie ook het artikel van Lina Christina Frerichs over Mariette en de Tiepolo. Knox 1970, s.p. en Frerichs 1971, 242-244.

⁴²⁹ Basan 1767, II, 506.

⁴³⁰ Volgens Robinson was Feulner in 1929 de eerste die het verband tussen Rembrandts schilderij en de prent van Giovanni Domenico opmerkte. Ik was helaas nog niet in staat deze referentie te controleren. Mogelijk werkte de jongere Tiepolo naar een verloren gegaan werk van zijn vader, zoals hij ook bij andere prenten in de serie deed, maar het schilderij dat door George Knox wordt aangevoerd, lijkt eerder een kopie naar de prent van Giovanni Domenico. Van het schilderij in Chatsworth bestaan vele oude kopieën. Tenminste één ervan was in de achttiende eeuw in Italië, in de Durazzo collectie in Genua. Het werk bevindt zich nu in Turijn. Andere kopieën waren ondermeer te vinden in de collectie in Dresden en de Liechtenstein-collectie in Wenen. Zie F. Robinson 1967, 190, Leoncini 2004, 278-279, cat. nr. 36, Bacou en Viatte 1967, 181 en Knox 1970, s.p., cat. nr. I-24.

⁴³¹ De tekst van de brief werd afgedrukt en door Lina Frerichs van commentaar voorzien in Bacou en Viatte 1967, 180-182.

Niet alleen het werk van de Tiepolo, maar ook dat van verschillende andere Venetiaanse meesters uit de achttiende eeuw, is wel in verband gebracht met dat van Rembrandt. Dat velen van hen bekend waren met zijn werk, lijkt waarschijnlijk gezien het feit dat zij het waren die over het algemeen de Venetiaanse verzamelingen taxeerden als dat nodig bleek te zijn. Bovendien waren zijn prenten stellig ook te vinden in de werkplaatsen. Eén van de schilders die vaak in één adem met Rembrandt wordt genoemd is Giovanni Battista Piazzetta, een kunstenaar die onmiskenbaar belangrijk was voor de ontwikkeling van Giovanni Battista Tiepolo.⁴³² Piazzetta, die contact had met verschillende verzamelaars, onder wie Joseph Smith en de maarschalk Von der Schulenburg en die één van de taxateurs van de Sagredo-collectie was, moet verschillende werken van Rembrandt gekend hebben.⁴³³ Echter bij zowel Piazzetta als andere achttiende-eeuwse Venetiaanse meesters, zoals Giovanni Antonio Pellegrini, Sebastiano Ricci en Francesco Guardi gaat het, net als in veel gevallen bij de beide Tiepolos, om niet meer dan vage generieke overéénkomsten, zoals het gebruik van een sterk licht donker effect en orientaanse koppen.⁴³⁴ Het dramatische chiaroscuro van een kunstenaar als Piazzetta gaat echter duidelijk terug op dat van zijn Bolognese leermeester Giuseppe Maria Crespi en een traditie die we al in de voorafgaande eeuw aldaar vinden in het oeuvre van respectievelijk Lodovico Carracci en il Guercino.⁴³⁵ Ook wordt er meestal niet op gewezen, wanneer het chiaroscuro van de plaatselijke meesters in verband wordt gebracht met dat in Rembrandts werk, dat Venetië in de loop van de zeventiende eeuw zijn eigen 'Caravaggisten' had, de zogenaamde *tenebrosi*, zoals Giovanni Battista Langetti, Antonio Zanchi en, iets later, Paolo Pagani en Frederico Bencovich. De activiteiten van deze laatste drie liepen zelfs tot in de achttiende eeuw door. Het waren deze *tenebrosi* van wier werk we

⁴³² Ondermeer Benesch 1924, 159-160, F. Robinson 1967, 171 en Kowalczyk 2002, 345-347.

⁴³³ Brunetti 1951, 158-160, Vivian 1971, 37-38 en Binion 1990, 59-60.

⁴³⁴ Alessandro Bettagno bracht het werk van Pellegrini in verband met dat van Rembrandt door in vage termen te wijzen op overéénkomsten in 'dramatische lading' en 'poëtische intensiteit'. Werner Sumowski wees erop dat dezelfde Pellegrini mogelijk via Michael Willmann het werk van Rembrandt kende. Anthony Blunt en Bozena Kowalczyk wijzen op de overeenkomsten tussen het werk van Sebastiano Ricci en Rembrandt. Ricci schilderde ook in een altaarstuk voor San Stae in Venetië met *De bevrijding van Petrus* (Daniels 404) een vliegende engel die overéénkomsten vertoont met een vergelijkbare figuur die wel in Rembrandts werk opduikt, ondermeer in *De Engel verlaat Tobias en zijn familie* (Bredius 503) in het Louvre en een prent met hetzelfde onderwerp (B. 43). Dezelfde figuur vinden we ook in een werk van Gianantonio Guardi met hetzelfde onderwerp als genoemd schilderij van Rembrandt, dat zich bevindt in de Chiesa di San Raffaele in Venetië. Mogelijk kenden Ricci en Guardi de genoemde prent van Rembrandt of de houtsnede van Maarten van Heemskerck met hetzelfde onderwerp (H. 188), waarvan Rembrandt de figuur overnam. Edoardo Arslan en Michelangelo Muraro beweren dat Francesco Guardi gebruik maakte van Rembrandts werk. Zie Bettagno 1959, 25, 53, 59 en 69, Sumowski *Gemälde*, I, 82, Blunt en Croft-Murray 1957, 17-18, 47 en 63, Kowalczyk 2002, 358, F. Robinson 1967, 167-168, Arslan 1955, 130 en Muraro 1958, 8.

⁴³⁵ Francesco Algarotti noemde in zijn *Saggio sopra la pittura*, als hij over het gebruik van chiaroscuro spreekt, Crespi en Piazzetta in één adem met Guercino en Caravaggio, die hiervan 'veramente autore' was. Hij noemt hier wel Caravaggio 'il Rembrante dell'Italia'. V. Lasareff benadrukte al dat 'de invloed' van Rembrandt op Crespi, die door achttiende-eeuwse historiografen werd herkend, geen 'determining factor' was. Genetisch gezien behoorde Crespi geheel tot de Bolognese school. De 'amore per Rembrandt' van Giuseppe Maria Crespi, die W. Bruna le Breton meende te ontwaren, is ongedocumenteerd. Ook Otto Benesch ging al uitgebreid in op de vermeende invloed van Rembrandt op Crespi en zijn leerling Piazzetta. Zie Algarotti/Da Pozzo, 136, Lasareff 1929, 7 en 17, Le Breton 1991, 117 en Benesch 1948, 159-160.

duidelijke sporen zien in de vroege schilderijen en fresco's van Tiepolo.⁴³⁶ En het gebruik van oostelijke koppen, zoals we die ook tegenkomen bij Giovanni Antonio Pellegrini en Sebastiano Ricci, staat in een lange Venetiaanse traditie, die al voor 1500 begint bij de Bellini en Vittore Carpaccio en die vooral via Veronese en Tintoretto in de zestiende eeuw, zoals we al zagen, werd doorgegeven.⁴³⁷

Naast vader en zoon Tiepolo zijn er nog verschillende andere in Venetië actieve kunstenaars, die zich toe hebben gelegd op het vervaardigen van etsen. Van de hand van Giovanni Battista Piazzetta en Bartolomeo en Nazario Nazari zijn bijvoorbeeld enkele etsen bekend, maar geen van deze kunstenaars kwam tot een noemenswaardig oeuvre als prentmaker. De genoemde meesters kregen dan ook geen plaats in Pierre-François Basan's *Dictionnaire* uit 1767, op dat moment het belangrijkste handboek voor de prentkunst. We moeten hun prenten beschouwen als kortstondige experimenten in het medium.⁴³⁸ Voornamelijk door de losse etstechniek die Piazzetta en de Nazari hanteerden voor hun bladen is wel gezegd, dat ze hiermee teruggrepen op prenten van Rembrandt.⁴³⁹ Echter, in bijvoorbeeld het enige prentje dat wordt toegeschreven aan Giovanni Battista Piazzetta zijn de overeenkomsten tussen beide meesters moeilijk aanwijsbaar. Piazzetta's vriend Giovanni Battista Albrizzi vond in 1754 dat het vermeende zelfportret echter wel 'in de stijl van Rembrandt' (*sullo stile di Rembrandt*) was en ook in 'enkele proeven van geëtste koppen' (*qualche prova di teste all'acquaforte*) van de hand van Bartolomeo Nazari werd door een tijdgenoot, Bernardo Cavagnis, rond 1740 wel de 'trant van Castiglione en Rembrandt' (*gusto del Castiglione e del Rembrandt*) herkend, hoewel ook bij hem moeilijk de vinger is te leggen op wat hij dan overnam.⁴⁴⁰

Wel belangrijk als prentmaker was natuurlijk Giovanni Battista Piranesi, die in Mogliano vlakbij Mestre was geboren. Zijn vroegste biografen legden reeds het verband met het werk van Rembrandt. Giovanni Ludovico Bianconi noemde Piranesi in zijn *Elogio storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario, ed incisore* uit 1779 al de 'Rembrandt van de antieke ruïnes' (*Rembrand delle antiche rovine*).⁴⁴¹ Bij J.G. Legrand, in zijn *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi* uit 1799, komt Rembrandt voor in een lange lijst van kunstenaars naar wie de Italiaanse etser gekeken zou hebben.⁴⁴² Beide kunstenaars tonen een grote

⁴³⁶ Bernard Aikema geeft een overzicht van de *tenebrosi* in Venetië en spreekt op een andere plaats over het gebruik van hun werk door de jonge Tiepolo. Zie Aikema 2001, 543-572 en Aikema 1996, 10.

⁴³⁷ Zie eerder pagina 86.

⁴³⁸ Basan 1767.

⁴³⁹ Pallucchini 1941, 105, Succi 1983, 284-286, Civai Bassi 1999, 219-220 en Kowalczyk 2002, 356-357.

⁴⁴⁰ Nazario Nazari wordt door Giovanni Gori Gandellini genoemd in zijn *Notizie degli intagliatori* uit 1771, maar de auteur legt geen verband met het werk van Rembrandt. Giovanni Battista Albrizzi noemde de prent van Piazzetta in zijn gedenkschrift uit 1754 naar aanleiding van de dood van de Venetiaanse meester. Dit werd integraal afgedrukt als appendix bij George Knox' monografie van de meester, echter zonder paginanummer. Het manuscript van Bernardo Cavagnis, waarin de passage over Bartolomeo Nazari is te vinden, ontstond waarschijnlijk toen hij zich met de ordening van de Sagredo prentencollectie bezighield en moet rond 1740 worden gedateerd. Zie Gori Gandellini 1771, II, 331, Knox 1992, s.p., Ms. Cavagnis *Indice*, 17r en Rutgers 2006, 255-256.

⁴⁴¹ G.L. Bianconi 1779, 273.

⁴⁴² Legrand formuleerde het aldus: 'Un pareil princeps guidait le Pautre, Labelle, Callot, Reimbrant, Callot, Silvestre, le Clerc, Mellan et d'autres savans artistes dont les gravures peuvent être regardées

belangstelling voor het weergeven van een dramatische clair-obscur, wat bij Piranesi ondermeer te zien is in verschillende afdrukken van prenten uit de *Carceri*-serie. John Wilton-Ely kwam echter al tot de conclusie, dat Rembrandts etstechniek zich moeilijk laat vergelijken met die van Piranesi.⁴⁴³ Ze wisten hun effecten op een heel andere wijze te bereiken. Bovendien moeten we hierbij opmerken, dat nagenoeg het volledige prentoeuvre van Piranesi in Rome tot stand kwam, waar hij ook zijn opleiding tot prentmaker had genoten.⁴⁴⁴ We kunnen ons dus afvragen of we hier nog met Rembrandt receptie in Venetië te maken hebben.

Hoewel Giovanni Battista Tiepolo zijn carrière begon en eindigde met citaten uit het werk van Rembrandt lijkt het veel te ver te gaan om te beweren dat hij '*deeply influenced*' was door de Hollandse meester.⁴⁴⁵ Dit geldt ook, zoals we zagen, voor zijn zoon Giovanni Domenico Tiepolo. Beiden waren bekend met het oeuvre van Rembrandt. Diens prenten waren zeker te vinden in de goed lopende familiewerkplaats. Ze kenden ook ongetwijfeld schilderijen van de hand van de meester, maar we kunnen ons afvragen of we wel mogen verwachten dat deze een grote impact hadden. Rembrandts reputatie was, zoals we zagen, voornamelijk die van portrettist en schilder en etser van oriëntaalse koppen. Giovanni Battista Tiepolo was een ambitieus en succesvol historieschilder en zijn zoon Giovanni Domenico volgde in zijn voetsporen. Het gebruik van prenten was standaard atelierpraktijk en de aard en omvang van het gebruik van Rembrandts etsen lijkt niet dusdanig te zijn geweest, dat gesproken kan worden van een bijzondere aantrekkingskracht van zijn werk op de Venetiaanse meesters. De beide Tiepolos maakten op grote schaal gebruik van de prenten van en naar de meest uiteenlopende meesters. Ook andere Venetiaanse meesters kenden ongetwijfeld werk van de meester, maar ook voor hen geldt dat voor een specifieke voorkeur voor de prenten en schilderijen van Rembrandt nauwelijks aanwijzingen zijn. De bovengenoemde variaties op Rembrandts olieverfschets uit het Tiepolo-atelier kunnen derhalve niet als exemplarisch gezien worden voor de artistieke receptie van Rembrandt in Venetië in de achttiende eeuw en de rol die zijn werk speelde in de ontwikkeling van de kunst aldaar in dezelfde periode.

Algarotti's *Saggio*

Francesco Algarotti, wiens naam al een aantal malen is gevallen, is één van de zeer weinige Venetianen in de achttiende eeuw die aandacht besteedden aan Rembrandt in zijn geschriften. Gezien het voorgaande en zijn banden met zowel Joseph Smith als Giovanni Battista Tiepolo lijkt het niet verwonderlijk, dat hij in het bijzonder schrijft over de veelvuldig genoemde olieverfschets met de bewening van Christus uit de

comme des dessins originaux, où le sentiment de l'auteur est transmis immédiatement sur le cuivre, et n'a point perdu son esprit et son charme en passant par une main timide'. In de inventaris van Piranesi's eigen bezittingen, die bij zijn dood werd opgemaakt en waarin schilderijen, tekeningen en prenten worden genoemd, komen we Rembrandt niet tegen. Zie Legrand in: Erouart en Mosser 1978, 246-247 en Brunel 1978, 77.

⁴⁴³ Wilton-Ely gaat er echter nog wel van uit dat Piranesi het dramatische effect van Rembrandts inktgebruik assimileerde. Zie Wilton-Ely 1978, 28.

⁴⁴⁴ Hij kreeg zijn opleiding tot prentmaker van Giuseppe Vasi. Natuurlijk had ook zijn tijd in Venetië uitwerking op zijn productie en hij bleef ook contact houden na zijn verhuizing naar Rome, maar de indrukken die hij in de Eeuwige Stad opdeed speelden een minstens zo grote rol. Het is onmogelijk te zeggen wat hij waar vandaan haalde.

⁴⁴⁵ Over een diepgewortelde of een cruciale 'invloed' van Rembrandt op Giovanni Battista Tiepolo spreekt ondermeer Franklin Robinson. Zie F. Robinson 1967, 171 en 189.

collectie van de Engelse consul.⁴⁴⁶ Als de criticus het in zijn in 1762 verschenen *Saggio sopra la pittura* over het chiaroscuro heeft, schrijft hij, dat Rembrandt dat met 'groot meesterschap' ('*gran maestria*') had weten te bereiken in zijn schilderij met *Onze Lieve Heer afgenomen van het Kruis*. Hij liet hierin 'op zeer wonderbaarlijke wijze' ('*maravigliosamente*') een zonnestraal spelen op de donkere wolken in de lucht, waardoor de mooiste effecten ontstonden die men zich maar kan inbeelden.⁴⁴⁷ Zijn lovende woorden over het schilderij van Rembrandt lijken echter op het eerste gezicht moeilijk in overeenstemming te brengen met het Venetiaanse neo-classicisme, waarvan Algarotti traditioneel als een van de grondleggers wordt gezien en wiens ideeën zeker waren doordrenkt van die van de Franse kunstliteratuur en het academisme.⁴⁴⁸ Francesco Algarotti stond ook direct in contact met leden uit de kring rondom de eerder genoemde Carlo Lodoli en kende ongetwijfeld diens verlichte leer methode waarbij experiment en observatie een belangrijke rol speelden. En het is precies in het licht van deze leer methode dat Algarotti's geschriften en overige activiteiten moeten worden gezien.

Aan het hof van keurvorst August III van Saksen in Dresden, waar hij in 1742 terecht kwam, zou Francesco Algarotti zich voor de eerste keer actief met de beeldende kunsten gaan bemoeien. Daarvoor had hij lange tijd door Europa gezworven, waarbij hij Rome en Londen aandeed, maar ook Zweden, Holland en Rusland bezocht. In Parijs en Berlijn had hij zelfs enkele jaren doorgebracht.⁴⁴⁹ En in die jaren was hij ongetwijfeld in aanraking gekomen met het werk van Rembrandt, naast dat van andere *fiamminghi*, wier werk in Europa een groeiende belangstelling genoot. In 1741 schrijft hij vanuit Berlijn in een brief aan zijn broer over een portret, dat op dat moment in diezelfde stad van hem gemaakt werd, dat het van een kracht was die ergens lag tussen die van Rembrandt en Giorgione, het werk was '*bello bellissimo*'.⁴⁵⁰ In ieder geval was het werk van Rembrandt goed vertegenwoordigd in de collectie van August III en in Duitsland, of misschien zelfs al in Parijs, kwam Algarotti tevens in aanraking met de Augsburgse prentmaker Georg Friedrich Schmidt, die in verschillende etsen blijkt geeft van kennis van het werk van Rembrandt.⁴⁵¹ Schmidt bracht het portret van Algarotti in 1752 in prent (Wessely 1).⁴⁵²

Voor de Saksische keurvorst had Francesco Algarotti een plan opgesteld om een kunstgalerij aan te leggen waarin de gehele geschiedenis van de schilderkunst te zien

⁴⁴⁶ Algarotti had maar liefst 13 schilderijen van Giovanni Battista Tiepolo in zijn collectie. De bijzondere band tussen Tiepolo en Algarotti wordt eens te meer onderstreept door de activiteiten van de laatste op het gebied van de teken- en prentkunst onder auspiciën van de eerste. Zie Levey 1960, 250-257 en Aikema 1994, 58-64.

⁴⁴⁷ Algarotti/Da Pozzo, 108.

⁴⁴⁸ Gabbrielli 1938, 155-169, Marini 1997, 407 en Grasman 2000, 117-120.

⁴⁴⁹ Een kort overzicht van Francesco Algarotti's leven en werk wordt gegeven door Sybille Pantazzi. Steffi Roettgen gaat in op zijn verblijf in Duitsland. Zie Pantazzi 1980, 23-25 en Roettgen 1996, 46-53.

⁴⁵⁰ De passage uit de brief wordt geciteerd door Francis Haskell. Zie Haskell 1980, 350.

⁴⁵¹ Ook veel werk van de fijnschilders, zoals Gerrit Dou en Frans van Mieris wordt al in diezelfde Dresdense catalogus genoemd. Schmidt maakte zelf etsen in de stijl van Rembrandt, maar bracht ook enkele schilderijen van de meester in prent. Bovendien 'voltooide' hij Rembrandts prent *Oude man die zijn ogen beschaduwd* (B. 259). Zie Woermann 1908, 501-511 en 551-566, Wessely 1887, o.a. xv, Röver en Gerkens 1986, 50, 83, 92 en 108-109 en Heenk 1998, ondermeer 86.

⁴⁵² Wessely 1887, xvi en 1 en Santifaller 1976, 204-209.

zou moeten zijn en deze galerij moest het ultieme leermiddel worden voor een nieuw type academie.⁴⁵³ Zelf hield Algarotti zich hoofdzakelijk bezig met de verwerving van Italiaanse stukken. Hierbij zat, naast schilderijen van belangrijke contemporaine historieschilders, ondermeer ook een groep werken van de in Venetië werkzame schilders Bartolomeo Nazari en Giuseppe Nogari.⁴⁵⁴ De populariteit van het werk van deze twee meesters was voor een groot deel te danken aan de stylistische verwantschap met de schilderijen van de in heel Europa gezochte werken van de Noordeuropese fijnschilders, wat ook door Algarotti erkend werd. Hij zegt letterlijk dat het werk van Nogari geënt was op de '*scuola di Fiandra*' en schrijft in 1743 over twee schilderijen van Nazari dat ze in artistieke competitie waren gemaakt met de Hamburgse schilder Balthasar Denner, een meester die portretten en 'tronies' schilderde in de trant van de Hollandse fijnschilders.⁴⁵⁵ Daarnaast haalde Algarotti August III over om veel geld uit te geven voor een groot doek van zijn eigen favoriet Giovanni Battista Tiepolo, *Het banket van Cleopatra* (Gemin/Pedrocco 308).⁴⁵⁶

De ideeën van Francesco Algarotti voor het inrichten van een schilderijengalerij volgens verlichte didactische principes, waarbij deze een rol zou moeten spelen bij de training van kunstenaars, waren niet nieuw. Zoals we zagen leefden deze ideeën reeds in Venetië bij de leden van de kring rondom Carlo Lodoli, van wie ook Algarotti waarschijnlijk een leerling was, maar mogelijk kende hij elders in Europa hiervan ook voorbeelden.⁴⁵⁷ Hij bleef nauwe contacten onderhouden met de leden van de Lodoli-

⁴⁵³ Deze ideeën leefden al in Venetië, zoals we zagen, in de kringen rondom Lodoli, waarvan ook Joseph Smith deel uit maakte (zie eerder pagina 75). Debora Meijers wijst ook op deze functie in een essay over de Dresdense verzameling, maar vreemd genoeg valt hierin de naam van Algarotti niet één keer. Ook ontbreekt hier de naam van Carl Heinrich von Heineken, de belangrijkste adviseur voor kunstzaken van keurvorst August III en tevens de samensteller van de vorstelijke prentencollectie, waarin de geschiedenis van de schilderkunst de leidraad was. Meijers wekt de indruk dat Christian Ludwig von Hagedorn en Christian Wilhelm Ernst Dietrich verantwoordelijk waren voor de organisatie van de collectie volgens de historisch-didactische principes. Zie Haskell 1980, 350 en 361-371, Gabbrielli 1938, 165 en Meijers 1992, 197-198.

⁴⁵⁴ Verschillende auteurs gingen in op de rol die Algarotti speelde bij de vorming van de Dresdense kunstcollectie, zich vooral baserend op diens eigen geschriften, vooral de brieven die door Hans Posse werden gepubliceerd. Jaynie Andersen weet het belang van diens rol enigszins te relativeren. Zie Posse 1931, 1-73, Haskell 1980, 350-352 en Anderson 2005, 275-286.

⁴⁵⁵ De brief waarin Algarotti over de artistieke wedijver tussen Nazari en Denner spreekt werd gepubliceerd door Hans Posse. Hugh Honour wees al op de passage in Algarotti's geschriften waarin Nogari's werk 'in de Vlaamse trant' werd genoemd. Ook de reeds genoemde Bernardo Cavagnis (pagina 88) herkende in Bartolomeo Nazari's geschilderde inventies een '*gusto fiandino*'. De werken van beide meesters, wier kwaliteiten voornamelijk lagen in het schilderen van de zogenaamde 'tronies' of '*têtes de caprice*', zoals Pierre-Jean Mariette ze noemde, vertonen ook generieke overeenkomsten met dergelijk werk van Rembrandt. Francesco Maria Tassi, de schrijver van de *vite* van de Bergamaske schilders, vond zelfs dat één van de koppen van Nazari in de collectie van Giacomo Carrara in Bergamo was geschilderd '*con tanta forza sull'elegante e singolar maniera del Reinbrant*'. Het schilderij bevindt zich ook nu nog in dezelfde collectie, die ondergebracht is in de Accademia Carrara te Bergamo (inv. nr. 193). Zie Posse 1931, 18 en 46, Honour 1957, 158, Tassi 1793, 93, Mariette *Abécédario*, IV, 51-52, Rossi 1989, 148-149 en eerder.

⁴⁵⁶ Levey 1955, 199-203 en Haskell 1980, 352-353.

⁴⁵⁷ Ook Julius von Schlosser benadrukte al Algarotti's afhankelijkheid van de ideeën van Lodoli en wees er op dat deze zijn *Saggio sopra l'architettura* uit 1753 aan hem opdroeg. Krzysztof Pomian noemt Algarotti een leerling van Lodoli. Edward Grasman wees ook al op de warme sympathieën van Algarotti voor de ideeën van Gian Pietro Zanotti en Giovanni Ludovico en Carlo Bianconi, die allen nauw betrokken waren bij de Accademia Clementina in Bologna. Zij hadden, naast '*l'esemplare naturalezza dei Greci*', vooral ook Rafael en de Carracci hoog in het vaandel. Bovendien zat de

kring tijdens zijn verblijf in het buitenland. Met de Engelse consul Joseph Smith, die tevens als tussenpersoon voor het hof in Dresden had opgetreden, onderhield hij correspondentie en Smith en Algarotti hadden daarnaast verschillende gemeenschappelijke vrienden, zoals de kastraat zanger Farinelli en de architect Tommaso Temanza.⁴⁵⁸ Bovendien lijkt *Het banket van Cleopatra* van Tiepolo de twee met elkaar in verband te brengen. Waarschijnlijk was Joseph Smith de oorspronkelijke opdrachtgever voor het schilderij, dat uiteindelijk door August III zou worden aangekocht.⁴⁵⁹ Naast Tiepolo waren er bovendien verschillende andere Venetiaanse kunstenaars op wie beiden een beroep deden, zoals ondermeer Giuseppe Nogari en Antonio Canaletto, die reeds genoemd werden. Van deze laatste hadden allebei een versie van een schilderij waarop Palladio's project voor de Rialtobrug te Venetië afgebeeld was.⁴⁶⁰

Uit Francesco Algarotti's geschriften spreekt een vrij traditioneel schoonheidsideaal in navolging van ondermeer Giovanni Pietro Bellori en de Franse academisten. Het perfecte voorbeeld werd uiteindelijk alleen geboden door de klassieke oudheid: 'een reeds uitgewerkte, gezuiverde en verbeterde natuur' (*'una natura già elaborata purificata, emendata'*). De kunstenaar was altijd verantwoordelijk voor het kiezen van de mooiste delen en voor het bijéén brengen van die verschillende delen in één werk.⁴⁶¹ Rafael vormde voor Algarotti vanzelfsprekend de culminatie van de 'moderne kunst', hij was hierin het best geslaagd. Daarnaast gooiden ook de Bolognese meesters uit de late zestiende en de zeventiende eeuw, en met name de Carracci, hoge ogen. In zijn geschriften spreekt hij echter ook regelmatig in lovende bewoordingen over meesters die niet direct binnen de classicistische kanon vallen. Het zijn dan steeds specifieke verworvenheden die hij prijst en slechts op dat ene punt dienden ze door schilders in opleiding, tot wie hij zich richt, nagevolgd te worden. Zo werden de Venetiaanse meesters, zoals Titiaan, wel geprezen om hun koloriet, maar volgde Algarotti ook de mening van de Franse academici in hun kritiek op de Venetiaanse kunst.⁴⁶² Een uitzondering maakte hij voor zijn favoriete meester, Giovanni Battista Tiepolo, die wat hem betreft de Venetiaanse school ontsteeg. Hij

Accademia Clementina in hetzelfde gebouw als het *Istituto delle Scienze*, waar rationalisme en empirisme overheersten. Het is niet toevallig dat Algarotti zijn opleiding in Bologna genoot. Zie Schlosser 1964, 664-667, Pomian 1990, 209, Pantazzi 1980, 25 en Grasman 2000, 76-82.

⁴⁵⁸ Bovendien had ook Algarotti belangrijke Engelse contacten. Zie Vivian 1971, 53 en Pantazzi 1980, 25.

⁴⁵⁹ Jaynie Anderson zet echter vraagtekens bij de traditionele interpretatie van de feiten. In ieder geval was de olieverfschets voor het grote schilderij aanvankelijk in zijn bezit, getuige een prent van Pietro Monaco, die opgenomen is in zijn *Raccolta* uit 1743. Uiteindelijk slaagde Algarotti er niet alleen in om het grote schilderij los te peuten van de aanvankelijke opdrachtgever, maar kwam hij zelf in het bezit van de olieverfschets van Smith, gezien het onderschrift onder een latere editie van de Pietro Monaco prent. Zie Vivian 1971, 40, Apolloni 2000, 262, cat. 73.

⁴⁶⁰ Het is verleidelijk deze vermeende belangstelling voor Palladio in verband te brengen met genoemde Tommaso Temanza en het opkomende neo-classicisme in die tijd in Venetië. Zie Vivian 1971, 40 en 123.

⁴⁶¹ Vooral zijn *Saggio sopra la pittura* moet in het verlengde worden gezien van zijn ideeën met betrekking tot de koninklijke galerij in Dresden. Sybille Pantazzi noemt het essay een '*concise manual for artists*'. Ook uit de studie van de grote meesters uit de schilderkunst en een goede keuze voor de beste onderdelen daaruit kon tot een graad van perfectie leiden. Algarotti's *Saggio* kon de student helpen de goede keuzes te maken. Zie Gabbrielli 1938, 165 en Pantazzi 1980, 24.

⁴⁶² Die kritiek behelsde in de eerste plaats een gebrek aan *decorum* en niet zo zeer een gebrek aan *disegno*. Zie Gabbrielli 1938, 164 en Grasman 2000, 117-120.

wist Tiepolo, door zich in verschillende bochten te wringen, toch in te passen in zijn model. Het gebrek aan decorum, dat de Venetianen traditioneel in de schoenen werd geschoven, was Tiepolo bijvoorbeeld vreemd, volgens Algarotti. In het reeds genoemde schilderij, dat de Venetiaanse meester voor August III had vervaardigd, had hij waardigheid en een klassieke balans weten te bereiken in de weergave van de antieke architectuur en het opnemen van de historisch correcte details als de beelden van Isis en Serapis en een Sphinx. Door de getoonde eruditie wist hij de ‘*bizzaria*’ in de ‘schone maskerades’ (‘*belle mascherate*’) van de grote zestiende-eeuwse Venetiaanse meester Paolo Veronese te verbeteren en dit bracht Tiepolo zelfs op het niveau van één van de troetelkinderen van de Franse classicisten, Nicolas Poussin.⁴⁶³

Een dergelijke apologie vinden we in de geschriften van Francesco Algarotti niet voor Rembrandt. Hij wordt geprezen als meester van het *chiaroscuro*, waarvoor ook andere stiefkinderen van het classicisme, zoals Caravaggio en Guercino lof toegezwaaid krijgen, maar dit was slechts één van de vele bouwstenen van een goed schilderij. Algarotti’s *Saggio* moet gezien worden als een handreiking voor aankomende kunstenaars, bijna als handleiding. En het essay kan niet los worden gezien van zijn activiteiten in Dresden met het stichten van de schilderijengalerij die direct als instructiecollectie moest dienen. Algarotti adviseerde in hetzelfde *Saggio* ook iedere schilder een selectie van werk op papier te hebben, waaruit de geschiedenis van de schilderkunst blijkt en hij wijst daarbij op het voorbeeld van Rafael die de prenten van Dürer gebruikte.⁴⁶⁴ Vele kunstenaars hadden hun eigen specialisme of een bepaald gebied waarin ze uitmuntten. De student moest door grondige studie uiteindelijk in staat zijn om uit het beste van al die verschillende kunstenaars zijn eigen perfecte werk te distilleren. Rembrandts *chiaroscuro* was bewonderenswaardig en speciaal in de olieverfschets die in Smiths bezit was.⁴⁶⁵ Algarotti gaat zelfs zover Caravaggio in dit verband ‘*il Rembrante dell’Italia*’ te noemen.⁴⁶⁶ Echter, Rembrandt was geen allround kunstenaar en zou zich in Algarotti’s visie nooit kunnen meten met zijn favorieten. Hij was en bleef een Noordelijke kunstenaar en werd daarom altijd gevoed door de ‘*aria grossa dei Paesi Bassi*’.⁴⁶⁷ Op een zelfde manier als Francesco Algarotti dit deed werd Rembrandt ook bijvoorbeeld geprezen door de aartsclassicist Anton Raphael Mengs. In diens *Die Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack der Malerey* uit 1762 waren het nog slechts de Italianen, en vooral Rafael, Correggio en Titiaan, die de verschillende onderdelen der schilderkunst

⁴⁶³ Aldus William L. Barcham in Keith Christiansens tentoonstellingscatalogus. Zie Christiansen 1996, 152-153, cat. 19 en Haskell 1980, 354.

⁴⁶⁴ Bozena Kowalczyk wijst op deze passage in de geschriften van Algarotti. Zie Kowalczyk 2002, 351.

⁴⁶⁵ Op een andere plaats, in een passage in zijn *Saggio sopra l’Opera in musica* uit 1762, prijst hij ook het *chiaroscuro* in Rembrandts etsen. Zie Algarotti/Da Pozzo, 182.

⁴⁶⁶ Caravaggio was wel ‘*veramente autore*’ van het *chiaroscuro*. Zie eerder pagina 87, noot 435.

⁴⁶⁷ Als Algarotti zich opwindt over het feit dat Roger de Piles het durfde om Rubens gelijk te stellen aan Rafael schrijft hij dat de Vlaming, als hij de antieken nabootste, altijd gevoed werd door de ‘*aria grossa dei Paesi Bassi*’. Gabbrielli wees al op deze passage over Rubens. Op andere plaatsen prees Algarotti wel weer Rubens, maar ook andere *fiamminghi*, zoals David Teniers en Philips Wouwerman. Deze kritiek op de Noordelijke schilderkunst, die inmiddels een behoorlijke traditie kende, kwamen we reeds in hoofdstuk drie tegen. Zie Gabbrielli 1938, 168, Haskell 1980, 358-359 en Algarotti/Da Pozzo, 168.

representeerden, in zijn latere geschriften, ondermeer de *Lezioni pratiche di pittura* kwam ook Rembrandt om de hoek kijken.⁴⁶⁸

Toch lijkt het feit, dat Algarotti Rembrandt überhaupt opnam, wel als signaal opgevat kan worden voor een groeiende waardering voor de meester, hoewel we nog immer voorzichtig moeten zijn deze te overschatten. Nog in Pellegrino Orlandi's *Abeceario Pittorico* uit 1704 en de vele latere edities wijdt de schrijver een sectie aan het gebruik van prenten door kunstenaars, waarbij hij ook aanbevelingen doet. Als hier het chiaroscuro ter sprake komt, ontbreekt Rembrandt in alle gevallen, hoewel bijvoorbeeld, zoals we al zagen, Baldinucci toch wijst op de kracht van diens licht-donker effecten.⁴⁶⁹ Pas lang nadat dit het geval was in bijvoorbeeld Frankrijk en Engeland, met respectievelijk Roger de Piles en Jonathan Richardson, werd, aangekomen in de tweede helft van de achttiende eeuw, ook in Italië het oeuvre van Rembrandt aanbevolen als studiemateriaal en Algarotti was hierin ook niet de enige Italiaan, zoals we in het volgende hoofdstuk nog zullen zien.⁴⁷⁰ Echter, Algarotti's lovende woorden over Rembrandts chiaroscuro steken tamelijk bleekjes af tegen het pleidooi van Christian Ludwig von Hagedorn voor de kwaliteiten van de Hollandse schilderschool in zijn *Betrachtungen über die Malerey* uit 1762, hetzelfde jaar waarin het *Saggio sopra la pittura* gepubliceerd werd.⁴⁷¹ Op een zelfde manier als Algarotti wees hij op de specifieke verworvenheden van bepaalde kunstenaars en schilderscholen en legde daarbij, veel sterker dan de Venetiaan dit deed, de nadruk op de specialismes van de Nederlandse kunstenaars. Doordat Hagedorn de traditionele hiërarchie in de schilderkunst, waarbij de absolute hoofdrol werd toebedeeld aan de historieschilderkunst, liet varen, konden de schilderijen van de specialisten door hem op zichzelf gewaardeerd worden, terwijl de studie van ieder er van bij Algarotti moest leiden tot de ideale historieschilder.⁴⁷² Zo ver als Hagedorn, die vanaf 1763 directeur was van de Dresdense kunstcollectie waarvoor Algarotti ook had gewerkt, zou de Venetiaan nooit gaan.

⁴⁶⁸ Mengs' geschriften, waarin Rembrandt verschillende malen geprezen wordt om zijn chiaroscuro en zijn koloriet, werden in 1780 ook in het Italiaans uitgegeven. Het lijkt niet toevallig, dat Mengs vanaf 1745 hofschilder in Dresden was. Volgens Mengs wist Rembrandt ondermeer door het toepassen van schaduwen kleuren die eigenlijk niet bij elkaar pasten in harmonie met elkaar te brengen. Rembrandt gaf onderwerpen alsof hij ze in een grot had gezien, waar maar een klein zonnestraaltje wist binnen te dringen. Zie Mengs 1762, Mengs 1780, II, 48, 71 en 271-272 en Marx 2001, 38 e.v.

⁴⁶⁹ Zie hierover meer in hoofdstuk vijf, pagina 101.

⁴⁷⁰ De Piles en Richardson erkenden beide dat Rembrandt zijn zwaktes had, vooral wat betreft het *disegno*, maar wisten hem toch ook te waarderen. Uit de lovende beschrijving die hij geeft in ondermeer zijn *Cours de Peinture* uit 1708 van een werk van de meester in zijn eigen bezit, *Meisje bij het Raam* (Bredius 377) blijkt dat op De Piles vooral zijn '*imitation des objets présents*' indruk maakt. Richardson prijst ondermeer Rembrandts *Honderdguldenprent* om de variatie in de verschillende figuren in de compositie en adviseert Rembrandt ook als één van de meesters die bestudeerd moesten worden voor wat betreft compositie. De plaats van Rembrandt in de geschriften van Richardson en De Piles komt uitgebreid aan bod bij Seymour Slive, die ook de betreffende passages citeert. Ook Christopher White besteedt aandacht aan Richardson en Rembrandt en wijst ondermeer op de afhankelijkheid van de Engelsman van De Piles' geschriften. Zie Slive 1953, 121-133 en 148-153 en White 1983, 4-5.

⁴⁷¹ Grijzenhout 1992, 49-50 en Meijers 1992, 198-201.

⁴⁷² Voor Ludwig von Hagedorn was landschapschilderkunst bijvoorbeeld even belangrijk als historieschilderkunst. Zie Meijers 1992, 199-200.

Conclusie

In een brief uit 1769 aan Tommaso Temanza verzuchtte Pierre-Jean Mariette vanuit Parijs, dat niemand meer Italiaanse schilderijen wilde en dat iedereen zocht naar in de Lage Landen geproduceerde werken.⁴⁷³ En hoewel deze jammerklacht van de Fransman sterk overdreven was, Italiaanse stukken waren nog steeds zeer gezocht en de Italianen stonden over het algemeen nog immer in hoger aanzien dan de Noordegroepse meesters, was er in Europa aanwijsbaar een gestaag groeiende belangstelling voor de schilderkunst uit het Noorden in de loop van de achttiende eeuw. In ondermeer Frankrijk en Duitsland vonden de kleine panelen van de Leidse fijnschilders, de genretaferelen van Teniers, Van Ostade en Brouwer en de zonovergoten landschappen van Berchem en Wouwerman gretig aftrek en ook naar het werk van Rembrandt was een gestaag groeiende vraag.⁴⁷⁴ En hoewel Algarotti in de tweede helft van de achttiende eeuw niet meer om Rembrandt heen gekund lijkt te hebben, bleven de aantallen schilderijen van de meester in Venetië flink achter bij die elders in Europa. In heel Frankrijk, maar vooral in Parijs, zijn in de loop van de achttiende eeuw meer dan 200 verzamelaars gedocumenteerd die tenminste één werk dat toegeschreven was aan Rembrandt in hun collectie hadden en alleen al in Frankfurt werden in de achttiende eeuw tenminste 113 vermeende werken van dezelfde meester geveild.⁴⁷⁵ De situatie in Venetië lijkt niet significant af te wijken van die in de rest van Italië. In Rome waren bijvoorbeeld in de loop van de achttiende eeuw ook tenminste acht verzamelingen waarin werk van Rembrandt is gedocumenteerd.⁴⁷⁶ De waardering voor Rembrandt die uit de aanwezigheid van tien schilderijen van de meester in de collectie van Joseph Smith spreekt lijkt niet representatief voor de situatie in de lagunestad. Hij lijkt hiermee als verzamelaar eerder een geïsoleerde positie in te nemen. Bovendien doet zich hierbij de vraag voor of het toevallig is dat het juist deze Engelsman is die, blijkens de aantallen werken in

⁴⁷³ De brief wordt geciteerd door Rosaline Bacou in de catalogus van een tentoonstelling gewijd aan Pierre-Jean Mariette. Zie Rosaline Bacou in: Bacou en Viatte 1967, 186, cat. 332.

⁴⁷⁴ Gerson 1983, 61-71 en 340-349 en Korthals Altes 2003.

⁴⁷⁵ Jean Cailleux telde tussen 1700 en 1811 237 namen van verzamelaars in Frankrijk die werk van Rembrandt meenden te bezitten, waarvan velen meer dan één werk bezaten. In Frankfurt werden, naar telling van Gerhard Kölsch, in de achttiende eeuw 113 schilderijen met een toeschrijving aan Rembrandt geveild, volgens de spaarzaam bewaard gebleven veilingcatalogi. Thomas Ketelsen (*„Der Wahrheit gemäß. Die Rolle des Kunsthandels für die Ausbildung der Kennerschaft im 18. Jahrhundert“*, lezing tijdens het symposium *De internationale verspreiding van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in de achttiende eeuw* in Museum Het Catharijneconvent te Utrecht, 02/04/2004) telde op basis van nauwelijks 300 catalogi van veilingen in geheel Duitsland in dezelfde periode ongeveer 200 schilderijen op naam van Rembrandt en 500 werken in de stijl van de meester. Zie Cailleux 1972, 161 en Kölsch 2003, 24.

⁴⁷⁶ Hierbij moet ook nog in ogenschouw worden genomen dat het onderzoek naar verzamelen in de achttiende eeuw in Rome nog in de kinderschoenen staat. Naar Venetië in de achttiende eeuw is veel meer onderzoek verricht. Schilderijen toegeschreven aan de meester vinden we in Rome in de verzamelingen van markies Pietro Paolo Corbelli, Nicolas Vleughels, de Corsini, kardinaal Silvio Valenti Gonzaga, de prinses van Cellamare, Costanza Eleonora Giudice, Giovanni Pikler en de familie Braschi. Rembrandt was verschillende malen aanwezig, maar even vaak waren Wouwerman, Teniers, Van Mieris en Van Ostade in Romeinse collecties te vinden. Zie Gardner *Repertory*, I, 251 (Corbelli), O. Michel 1984, 167 (Vleughels), Magnanimi 1980, inv. A, B en Bd (Corsini), Hoet *Catalogus*, III, 305 (Valenti Gonzaga), Ms. Valenti Gonzaga, 766r, Pisani 2003, 277 en 280 (Cellamare), Palazzolo 1996, 643 (Pikler) en Vasi 1794, I, 410 (Braschi).

zijn verzameling, een meer dan in Venetië normale belangstelling had voor de Vlaamse meesters, waaronder Rembrandt.⁴⁷⁷

Opvallend is ook dat we in Venetië, de hoeveelheid schilderijen van de meester aldaar in ogenschouw nemend, eigenlijk niet kunnen spreken van een groeiende belangstelling voor Rembrandt in de loop van de achttiende eeuw. Aan het begin was er een aantal werken van de meester en dat was ook rond het midden en aan het einde van diezelfde eeuw zo. Hetzelfde geldt eigenlijk voor de belangstelling voor de Noordelijke schilderkunst in het algemeen. De genoemde ruil van Bartolomeo Vitturi met de Zwitser François Tronchin in de jaren zestig van de achttiende eeuw van Italiaanse schilderijen voor stukken van *fiamminghi* zou opgevat kunnen worden als een signaal, dat er ook in Venetië wel degelijk meer belangstelling kwam voor de Noordeuropeanen, maar vooralsnog lijkt het om een opzichzelfstaand geval te gaan.⁴⁷⁸ Ook in de rest van Italië lijkt er nauwelijks sprake te zijn van een veranderende situatie tussen het eerste en het laatste kwart van de achttiende eeuw. We zagen reeds dat in de loop van de zeventiende eeuw schilderijencollecties in Italië werden gekenmerkt door een grote nadruk op de plaatselijke school en dat daarnaast getracht werd een representatief beeld te geven van wat andere scholen te bieden hadden en aan dit beeld lijkt in de achttiende eeuw niets te veranderen. De bijzonder sterke lokale traditie in de schilderkunst zou hiervoor als reden aangevoerd kunnen worden en mogelijk speelde hierbij ook een rol dat de burgerlijke verzamelingen, die in de loop van de achttiende eeuw in ondermeer Duitsland en Frankrijk in toenemende mate belangrijk werden, in Italië veel minder prominent deel uitmaakten van de kunstscene.⁴⁷⁹

Desalniettemin werd door verschillende Venetiaanse kunstenaars in de achttiende eeuw teruggegrepen op het werk van Rembrandt. We zagen dat Giovanni Battista Tiepolo en zijn zoon Giovanni Domenico voor een aantal schilderijen een compositie van de Hollandse meester als uitgangspunt gebruikten. Dezelfde Giovanni Domenico Tiepolo gebruikte op dezelfde wijze enkele etsen van Rembrandt voor zijn eigen creaties in hetzelfde medium en ook een handjevol etsen van andere meesters, die in Venetië werkzaam waren, met name die van Giovanni Battista Piazzetta en Bartolomeo Nazari, werden al door contemporaine critici in één adem met hem genoemd. Het voert echter veel te ver om te spreken van een '*significant*', of zelfs een '*crucial influence*', zoals in het verleden wel is gedaan.⁴⁸⁰ Op een zelfde manier als waarop gebruik werd gemaakt van het werk van Rembrandt werd ook teruggegrepen op dat van vele andere meesters en van een speciale voorkeur voor het werk van

⁴⁷⁷ Francis Haskell kwam al tot de conclusie dat zijn smaak precies reflecteerde wat men mag verwachten van zijn dubbele achtergrond. Zie Haskell 1980, 300.

⁴⁷⁸ Zie eerder pagina 75.

⁴⁷⁹ Het lijkt er op, dat de rijke burgerij zich in Italië sterker spiegelde aan de nobelen, die uiteindelijk alle macht in handen hadden. Rijk geworden burgers kochten zich in de adelstand in en gingen zich snel gedragen als de oude aristocraten om hun handelsachtergrond te verbloemen, aldus Francis Haskell over de situatie in Venetië in de achttiende eeuw. Zie Haskell 1980, 245-248.

⁴⁸⁰ Het was vooral Franklin Robinson die over Rembrandts 'invloed' op Tiepolo en de Venetiaanse kunst in het algemeen sprak in dergelijke termen. Hij zag dat Giovanni Battista en Giovanni Domenico Tiepolo '*deeply influenced*' waren door '*one particular painting by Rembrandt*' en dat dezelfde meester '*a crucial influence*' was '*at the climax of Giovanni Battista Tiepolo's career*'. Rembrandt was volgens dezelfde schrijver '*a significant influence on Venetian art in its last great florescence*'. Zie F. Robinson 1967, 167, 171 en 195.

Rembrandt lijkt geen sprake. De *crucial influence* voor de voornoemde meesters was toch vooral die van de lange lokale traditie in Venetië.

Dat Francesco Algarotti Rembrandt opnam in zijn *Saggio* en lovende opmerkingen over diens chiaroscuro maakte, wil niet zeggen dat de meester één van diens favorieten was of dat Rembrandt door de Venetiaan op één lijn werd gesteld met de grootste Italiaanse meesters. Wel lijkt het een indicatie te zijn dat Algarotti, schrijvend in de tweede helft van de achttiende eeuw, niet meer om Rembrandt heen kon. Gezien bovenstaande is het maar de vraag of dit een weerspiegeling is van een groeiende waardering voor de meester in Venetië of in Italië. Algarotti verliet Venetië dan ook al op jonge leeftijd om er slechts drie maal kort terug te keren.⁴⁸¹ Wel bleef hij sterke banden met de lagunestad houden. Hij hield ook contact met verschillende academies in andere Italiaanse steden. Zijn buitenlandse ervaring en correspondentie speelden echter ook ongetwijfeld een belangrijke rol.⁴⁸² Zijn ideeën komen ook in grote lijnen overeen met die van een andere belangrijke Europese schrijver van kunstliteratuur met een uitgesproken classicistische inslag, Anton Rafael Mengs.

Rembrandts werk was in Venetië te vinden in de achttiende eeuw, zijn collegae aldaar maakten er gebruik van en tenminste één werk werd becommentarieerd, maar de groeiende waardering voor de meester die in heel Europa toen een feit was lijkt in Venetië en in de rest van Italië een veel minder sterke rol gespeeld te hebben. In een land waar de lokale traditie op het gebied van de schilderkunst zo'n sterke rol speelde, en waar bovendien de lokale meesters over het algemeen op een zeer hoog niveau acteerden, mag dit echter eigenlijk nauwelijks verwonderen.

⁴⁸¹ Hij verliet de stad op zijn twintigste en keerde kort terug in 1737, 1743-1745 en 1753-1756. Zie Haskell 1980, 349.

⁴⁸² Eén van zijn geschriften heet niet voor niets *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*.

Rembrandt en de geschiedenis van het verzamelen van prenten in Italië

In onze moderne beleving is Rembrandt een sleutelfiguur in de geschiedenis van de prentkunst, zoals ook al aan het begin van de vorige eeuw Arthur M. Hind in zijn monumentale *A History of Engraving and Etching* de meester als iemand zag die op eenzame hoogte stond 'in the range of genius' en 'among contemporary etchers there was no one who combined the same mastery of medium with a tithe of his significance of expression'.⁴⁸³ Er is ook regelmatig op gewezen dat Rembrandts geëtsste werk al tijdens zijn leven verspreid raakte over heel Europa en dat hij als prentmaker al vroeg in de kunstliteratuur opdook. Hierdoor is de indruk ontstaan dat Rembrandt in zijn eigen tijd al dezelfde rol kreeg toebedeeld. Ongetwijfeld droegen zijn etsen bij tot de verspreiding van zijn naam, maar we zagen ook reeds dat zijn werk op papier niet altijd geprezen werd en dat Rembrandt verschillende keren ontbreekt in vroege overzichten van prentmakers.⁴⁸⁴ Of de aanwezigheid van zijn werk op papier in buitenlandse verzamelingen aangevoerd kan worden als bewijs voor een internationale waardering voor de kunstenaar is ook maar zeer de vraag.⁴⁸⁵ De aard en functie van collecties papierkunst mag hierbij niet uit het oog worden verloren. Immers, prenten werden in de onderhavige periode vaak niet verzameld als op zichzelf staande kunstwerken. Ze waren, zoals Antony Griffiths het uitdrukte, 'transparant'.⁴⁸⁶ Om iets te kunnen zeggen over de waardering voor Rembrandts etsen in Italië zal derhalve eerst een reconstructie moeten worden gemaakt van de ontwikkeling van het verzamelen van prenten in Italië, waarna de rol van Rembrandts werk binnen afzonderlijke collecties kan worden bekeken.

Rembrandt in de zeventiende eeuw

Zoals we in het eerste hoofdstuk zagen, waren het Rembrandts Italiaanse collegae Giovanni Benedetto Castiglione en Guercino die al in de zeventiende eeuw bekend waren met zijn etsen. Ook in andere landen in Europa komen we zijn werk op papier reeds vroeg tegen in het bezit van kunstenaars. De prenten zijn in Holland al bijvoorbeeld bij de kunstenaars Jacob de Wet in 1636 en Jan Basse in 1637

⁴⁸³ Hind 1923, 170.

⁴⁸⁴ Zie eerder pagina 51.

⁴⁸⁵ Zie eerder pagina 9.

⁴⁸⁶ Antony Griffiths gebruikte deze term om het verzamelen van prenten in Italië te typeren in de eerste helft van de achttiende eeuw, maar ik ben van mening dat dit, met uitzondering van een kleine groep connoisseurs, voor verzamelaars in heel Europa gold in de zeventiende en de eerste helft van de achttiende eeuw. Gerdien Wuestman toonde op overtuigende wijze aan, dat in de Nederlanden in genoemde periode de meeste prenten zelfs bovenal voor hun onderwerp op de markt kwamen. Het reproduceren van een bepaald schilderij was niet eens het hoofddoel. Getuige de ordening van de inventaris van veel prenthandelaren worden tot op de dag van vandaag prenten veelal voor een bepaald onderwerp verzameld. Echter, naast het verzamelen op onderwerp, werd de geschiedenis van de schilderkunst in de hier behandelde periode belangrijk voor prentverzamelaars, zoals we zullen zien. Zie Griffiths 1994, 53 en Wuestman 1998.

gedocumenteerd.⁴⁸⁷ Natuurlijk speelde grafiek in de werkplaats een belangrijke rol. Het materiaal werd gebruikt als studiemateriaal bij de opleiding, maar ook als visuele bron voor composities en motieven. De getekende kopieën die in het atelier van Castiglione naar de Rembrandt prenten werden vervaardigd vallen waarschijnlijk in de eerste categorie, zoals bijvoorbeeld ook de jonge Moses Ter Borch in het derde kwart van de zeventiende eeuw naar Rembrandts prenten werkte.⁴⁸⁸ En hoewel Stefano della Bella de prenten van Rembrandt gebruikte als visuele bron voor zijn eigen werk, was het resultaat duidelijk bedoeld als oefenmateriaal voor aankomende kunstenaars of *dilletanti*.⁴⁸⁹ In de achttiende eeuw zou ook Antonio Visentini getekende kopieën naar etsen van Rembrandt maken, waarschijnlijk als vingeroefening.⁴⁹⁰ De Fransman Dominique Vivant-Denon, die vele jaren in Italië doorbracht, maakte zelf geëtste kopieën naar Rembrandts prenten om de techniek onder de knie te krijgen en ook de etsen, die hij zijn Venetiaanse leerlingen Francesco Novelli, Costantino Cumano en Giuseppe Sardi liet maken naar prenten van de Hollandse meester die in zijn bezit waren, hadden mogelijk aanvankelijk die functie.⁴⁹¹ Zoals ondermeer blijkt uit het titelblad bij een uitgave van de desbetreffende serie kopieën, die werd verzorgd door Francesco Novelli's vader Pier Antonio (afb. 16), werden de drie jonge prentkunstenaars door Denon in het vak opgeleid. Dit blijkt ook uit de woorden van Francesco Novelli zelf, die vastgelegd werden door Giannantonio Moschini.⁴⁹² Het waren, zoals we reeds zagen, met name Giovanni Benedetto Castiglione en een eeuw later Giovanni Battista Tiepolo en zijn zoon Giovanni Domenico die de prenten van Rembrandt als visuele bron voor hun eigen werk gebruikten.⁴⁹³

⁴⁸⁷ Andere voorbeelden in de hoofdstukken één en drie.

⁴⁸⁸ De ateliernalatenschap van de familie Ter Borch, en met name het deel met de jeugdtekeningen van Moses, is een bijzonder interessante bron voor de opleiding van een kunstenaar. In de meeste gevallen zijn dergelijke vroege tekeningen van kunstenaars verloren gegaan of niet identificeerbaar. Naast Rembrandt tekende Moses Ter Borch ook ondermeer naar Goltzius, Bloemaert, Dürer, Carracci en Rubens. Zoals Alison Mc Neil Kettering terecht opmerkt was zijn keuze vooral bepaald door het grafische werk dat in de werkplaats aanwezig moet zijn geweest. In bijna alle gevallen gaat het om tekeningen naar prenten. Ook van andere leden van de familie zijn tekeningen naar prenten bewaard, echter niet naar Rembrandt. Zie Mc Neil Kettering 1988, I, 286-351.

⁴⁸⁹ Zie eerder hoofdstuk 2.

⁴⁹⁰ In de Engelse koninklijke collectie te Windsor Castle worden verschillende tekeningen van de hand van Visentini bewaard naar prenten door of naar andere meesters, zoals een tekening naar Rembrandts *Oude man met bontmuts* (B. 265). Andere tekeningen zijn naar Giovanni Battista Piazzetta en Marco Ricci. Zie Blunt en Croft Murray 1957, 72-73, cat. 560-575.

⁴⁹¹ Giannantonio Moschini noemt de specifieke voorkeur van Vivant-Denon voor de prenten van Rembrandt. Ook uit de brieven van Tommaso Puccini, die Denon in 1783 in Napels ontmoette, spreekt de waardering van de Fransman voor de etsen van Rembrandt. Op het moment dat Puccini Denon in september van dat jaar ontmoette had de laatste net zijn kopie naar Rembrandts *Sterfbed van Maria* (B. 99) voltooid. Udolpho van de Sandt gaat in op Denon als leermeester. Zie Moschini *Incisione*, 163-164, Mazzi 1995, 257-258 en Van de Sandt 2001, 255-260.

⁴⁹² Finke besteedde een heel artikel aan de drie Venetiaanse etsers die deze kopieën naar Rembrandt vervaardigden. Het volledige titelblad met de tekst wordt ook bij zijn artikel afgedrukt. De prenten werden niet, zoals Finke beweert, op instigatie van Anton Maria Zanetti vervaardigd. Anton Maria Zanetti de Oude was reeds overleden en diens prentcollectie kwam na zijn dood niet in handen van zijn neef Anton Maria Zanetti de Jonge. Zie Finke 1964, 111-121 en Moschini *Incisione*, 171-172.

⁴⁹³ Zie eerder respectievelijk pagina's 13 en 83-86.

Al in de zestiende eeuw wees Giorgio Vasari er op, dat een belangrijke rol van de prentkunst de verspreiding van de inventies van kunstenaars was, en vele auteurs zouden hem hierin volgen, en prenten werden als oefenmateriaal in werkplaatsen reeds rond 1600 door Giovanni Battista Armenini en Karel van Mander aanbevolen.⁴⁹⁴ Uit de bijzondere nadruk die deze laatste legt op het belang van de prenten van Parmigianino als voorbeeldmateriaal mogen we misschien afleiden, dat toen al speciaal losse etsen hiervoor geschikt geacht werden. Ten tijde van Filippo Baldinucci in de tweede helft van de zeventiende eeuw was dit in ieder geval een feit, zoals de Florentijn benadrukt wanneer hij over de prenten van Antonio Tempesta spreekt.⁴⁹⁵ De Florentijn merkt, zoals we reeds zagen, ook niet voor niets op dat Rembrandts etsen door de 'professionele beoefenaars van kunst' (*professori*) meer gewaardeerd werden dan zijn schilderijen.⁴⁹⁶ Ook de relatieve populariteit van Rembrandts werk voor dezelfde functie, die ondermeer blijkt uit de in hoofdstuk twee behandelde prenten van Stefano della Bella uit de jaren veertig van de zeventiende eeuw, zou mogelijk hieruit verklaard kunnen worden. In de loop van de zeventiende en achttiende eeuw, zou de rol van grafiek in de werkplaats ook niet afnemen. Het belang van prenten voor de beginnende kunstenaar werd in de achttiende eeuw nog benadrukt door ondermeer Pellegrino Orlandi aan het begin en Carlo Bianconi en Francesco Algarotti in de tweede helft van de achttiende eeuw.⁴⁹⁷ In het hoofdstuk dat Orlandi in zijn *Abecedario* uit 1704 wijdde aan de instructie van de kunstenaar, waarbij hij hen adviseert naar prenten te werken, geeft hij lange opsommingen van onderdelen van de schilderkunst en de kunstenaars van wie deze onderdelen het best te leren zijn. In deze opsomming ontbreekt Rembrandt nog helemaal.⁴⁹⁸ Algarotti en Bianconi zouden later Rembrandt wel aanbevelen, zoals we verderop nog zullen zien.

Inmiddels hadden diezelfde kunstenaars zich echter ook ontpopt als verzamelaars, waarbij de collectie de zuivere functie van werkplaatsmateriaal oversteeg. In zijn beschrijving van het leven van Dionisio Calvaert noemt Carlo Cesare Malvasia in zijn *Felsina Pittrice* uit 1678 bijvoorbeeld hoe deze prenten gebruikte voor onderwijsdoeleinden, maar uit de beschrijving die hij geeft van de prenten van Bartolommeo Passarotti blijkt eerder dat deze deel uitmaakten van een *gentleman's* collectie.⁴⁹⁹ Of Stefano della Bella en Giovanni Benedetto Castiglione iets later in de

⁴⁹⁴ Michael Kwakkelstein geeft een mooi overzicht van het gebruik van prenten in kunstenaarsateliers, vooral in de renaissance, waarbij hij naast Vasari, Armenini en Van Mander nog vele andere bronnen uit de zestiende en zeventiende eeuw ter sprake brengt. Zie Kwakkelstein 2000, 35ff.

⁴⁹⁵ Van Mander beveelt de prenten van Parmigianino ondermeer expliciet aan voor de beginnende tekenaar in zijn leerdicht. Volgens dezelfde leerde Bartholomeus Spranger tekenen door te kopiëren naar ondermeer prenten van Parmigianino en Frans Floris, op aanraden van de Duitser Jacob Wickran. Filippo Baldinucci's opmerkingen bij Antonio Tempesta's prenten werden reeds in hoofdstuk drie behandeld. Zie Van Mander 1604, 9r, Van Mander/Miedema, I, 334-335 [269r] en Kwakkelstein 2000.

⁴⁹⁶ Zie eerder pagina 48.

⁴⁹⁷ Pellegrino Orlandi kwamen we reeds in het eerste hoofdstuk tegen en Francesco Algarotti in het vierde. Carlo Bianconi, die ondermeer secretaris was van de Accademia di Brera in Milaan en over wie verderop meer, schreef een in manuscript overgeleverd tractaat dat grotendeels handelt over het gebruik van prenten bij de opleiding van kunstenaars. Zie Perini 1995, 229-235.

⁴⁹⁸ Het *chiaroscuro*, waar we Rembrandt zouden verwachten, moest volgens Orlandi in de eerste editie uit 1704 met behulp van prenten naar Guercino worden bestudeerd. In de editie uit 1719 kwamen hier de namen van Caravaggio en Ribera bij. Zie Orlandi 1704, 408 en Orlandi 1719, 474-475.

⁴⁹⁹ Michael Bury wees hier al op. Malvasia beschrijft expliciet hoe de prenten in de verzameling van Dionisio Calvaert werden gebruikt om '*le parti migliori*' te kiezen van de verschillende meesters, zoals

zeventiende eeuw ook een dergelijke *gentleman's* verzameling samenbrachten weten we helaas niet. De collectie die rond 1700 door de Bolognese kunstenaar Pier Francesco Cavazza werd samengebracht en waarin zeer waarschijnlijk ook werk van Rembrandt te vinden was, lijkt wel aan deze kwalificatie te voldoen. De 20.000 prenten verdeeld over meer dan 100 albums, waarover de bronnen spreken, kunnen niet meer beschouwd worden als zuiver ateliermateriaal.⁵⁰⁰ Ook de collectie van Giovanni Domenico Tiepolo, die reeds eerder werd aangehaald en die mogelijk deels van zijn vader Giovanni Battista afkomstig kwam, was waarschijnlijk meer dan een 'kunstenaarscollectie'. Hij bezat naast prenten van Rembrandt en andere belangrijke meesters ook bijvoorbeeld verschillende nielli.⁵⁰¹ Dat collecties in het bezit van kunstenaars regelmatig meer waren dan slechts werkplaatsmateriaal volgt natuurlijk niet dat ze niet meer op die manier gebruikt werden, zoals het geval van Tiepolo wel duidelijk maakt.

Dat we Rembrandt voor de eerste keer tegenkomen in kunstenaarsverzamelingen, wil niet automatisch zeggen dat kunstenaars ook de belangrijkste afnemers waren van zijn prenten. Het is niet onwaarschijnlijk dat ze ook in andere prentcollecties te vinden waren. Over het algemeen zijn de verzamelingen papierkunst in het bezit van kunstenaars veel beter gedocumenteerd dan elders. In de werkplaats van de kunstenaar waren de prenten immers belangrijk en bovendien zal er altijd iemand bij de hand zijn geweest om een notaris te vertellen wat er precies aanwezig was. In grotere kunstverzamelingen speelden prenten, die relatief goedkoop waren, over het algemeen een veel minder belangrijke rol en waren blijkens de zeer zeldzame uitgebreide beschrijvingen de moeite van het inventariseren vaak niet waard. We weten van het bestaan van vele zeventiende- en achttiende-eeuwse collecties, maar van hun inhoud zijn we vaak niet op de hoogte. Niet zelden maakten verzamelingen papierkunst deel uit van een bibliotheek en worden dan in een inventaris slechts genoemd als 'vijf boeken met prenten gebonden in perkament met verschillende prenten' (*'cinque libri di stampe in carta pecora di diverse stampe'*) en 'vier andere

Durero en Luca d'Olanda. De studio famoso van Barolommeo Passarotti werd geërfd en uitgebreid door zijn zoon Tiburzio, die net als zijn vader het huishouden van een edelman voerde. In de collectie waren *'tutte le stampe più rinnomate'* te vinden, naast tekeningen, medailles en antieke reliëfs. Zie Bury 1985, 19 en Malvasia 1678, I, 238 en 254-255.

⁵⁰⁰ Over de collectie van Cavazza zijn we door maar liefst drie eigentijdse literaire bronnen op de hoogte. Pellegrino Orlandi, Gian Pietro Zanotti en Francesco Maria Nicolò Gabburri noemen de collectie. Gabburri zegt dat het om 20.000 prenten ging en Zanotti spreekt over meer dan 100 albums, die volgens beiden bij diens dood in 1733 werden aangekocht door graaf Girolamo Bolognetti. Zanotti weet tevens te melden dat Cavazza door middel van de studie van prenten verder wilde komen als schilder, maar deze enorme verzameling lijkt pure studiedoeleinden voorbij te gaan. Volgens dezelfde Zanotti besteedde de bezitter ook veel aandacht aan de ordening van zijn collectie. Orlandi en Zanotti zijn het er over eens dat Cavazza bekender was als *conoscitore, ed ordinatore di stampe*, dan als schilder. Mario Bolognetti erfde de bibliotheek, inclusief de prenten, van zijn oom na diens dood in 1740. Later, in 1743, werd hij tot kardinaal benoemd door Benedictus XIV, aan wie hij naar alle waarschijnlijkheid de prentcollectie schonk. Saporì wijst er op dat mogelijk maar een deel van de collectie werd verkocht. De collectie die Benedictus schonk aan het Istituto delle scienze in Bologna telde slechts 12.000 prenten in 81 banden (niet de 20.000 bladen in meer dan 100 banden, die hierboven worden genoemd). Mogelijk liet de paus één en ander na aan de Biblioteca Vaticana, zoals Giovanna Saporì suggereert, maar het verschil zou ook kunnen liggen in de manier van tellen, bijvoorbeeld inclusief of exclusief de prentboeken. Mario Bolognetti stierf zelf in 1756. Zie Saporì 1998, 312-313 en 321, Borroni Salvadori 1974a, 1545, Orlandi 1719, 361 en Zanotti 1739, 381-382 en 384.

⁵⁰¹ Zie Vlg. Tiepolo.

boeken *in quarto* gebonden als bovengenoemde met verschillende prenten' ('*quattro altri libri in quarto ligati come sopra di diverse stampe*'), zoals in dit geval in de bibliotheek van kardinaal Francesco Maria del Monte.⁵⁰² Maar ook wanneer de prenten behoorden bij een uitgebreide kunstcollectie werden ze over het algemeen nauwelijks beschreven. In de inventaris van een beroemde collectie, zoals die van de Bolognese Bonfiglioli familie, vinden we aan het eind van de zeventiende eeuw bijvoorbeeld wel een tamelijk gedetailleerde beschrijving van de tekeningen in hun bezit, maar over de prenten wordt slechts in de inventaris gezegd: 'Een mooie metalen kast [...] vol met boeken van verschillende kwaliteit op verschillende manieren gebonden [...] Het zijn boeken met goede prenten met afbeeldingen, van prima kwaliteit en van beroemde kunstenaars, en van behoorlijke waarde ('*Un Armadio di ferro bellissimo [...] pieno di libri di più qualità legati in diverse maniere [...] Libri sono di buone stampe figurati, scielti e di autori celeberrimi, e di valore considerabile*').⁵⁰³ Als er al namen worden genoemd van prentmakers in de zeventiende-eeuwse collecties is dit in geen geval die van Rembrandt. Albrecht Dürer en Lucas van Leyden zijn de namen die we met regelmaat tegenkomen, in de gevallen dat er individuele kunstenaars genoemd worden.⁵⁰⁴

De Rembrandt prenten waren in ieder geval ook voor Italiaanse verzamelaars voorhanden, zoals de inventaris van de in Rome woonachtige kunstenaar en handelaar Cornelis de Wael lijkt te suggereren, waarin 134 etsen van de meester te vinden zijn. In de inventaris van zijn bezittingen die werd opgemaakt bij zijn dood in 1667 wordt een grote hoeveelheid prenten genoemd en vooral de manier waarop deze zijn gegroepeerd wijst er op dat het hier waarschijnlijk handelswaar betreft.⁵⁰⁵ Prenten van Rembrandt zijn, zoals we reeds zagen, niet gedocumenteerd bij de beroemde zeventiende-eeuwse Romeinse prenthandelaren uit de De' Rossi familie en ook de in Rome werkzame Fransman François Collignon lijkt geen van zijn etsen op voorraad gehad te hebben op het moment dat een overgeleverde inventaris werd opgemaakt. Deze handelaren hadden wel belangrijke internationale netwerken, dus het is goed denkbaar dat prenten van Rembrandt ook door hun handen zijn gegaan.⁵⁰⁶ De leden

⁵⁰² Nog vele andere albums met prenten worden genoemd in dezelfde inventaris, maar niet één naam van een kunstenaar valt in de inventaris die door Christoph Frommel werd gepubliceerd. Zie Frommel 1971, 43-44.

⁵⁰³ Beroemd is de Bonfiglioli collectie vooral om de albums met tekeningen, die door Zaccaria Sagredo werden gekocht en die uiteindelijk in de Engelse koninklijke collectie in Windsor terecht kwamen. Deze vermelding van de prentcollectie werd bij mijn weten nog niet eerder gepubliceerd. Zie Ms. Bonfiglioli, 7v, Frati 1921, 208-210 en Kurz 1955, 2-4.

⁵⁰⁴ Beide namen vallen bijvoorbeeld, zoals we reeds in hoofdstuk één zagen, bij de prenten van Leopoldo de' Medici, maar ook in een inventaris van de Orsini uit 1656 ('*Un libro con coperta di corame stampato con saccoccia di pelle con tutte le opere di Luca d'Olanda, e parte d'Alberto Duro di stampa fina*'). En nog in de Gualtieri collectie, die zoals we verderop nog zullen zien *en bloc* door de Corsini werd gekocht, vinden we tussen 1728 en 1730 vele kunstenaars namen, waaronder die van *Alberto Durero* en *Luca d'Olanda*. Deze inventaris is opgenomen als appendix in Mariani 2001. Zie Rubsamen 1980, 234 en Mariani 2001, 194.

⁵⁰⁵ Zie ook eerder hoofdstuk één, pagina 15.

⁵⁰⁶ Hun internationale contacten zijn op verschillende manieren gedocumenteerd. Van Giovanni Domenico de' Rossi zijn de '*deskpapers*' bewaard, waaronder brieven van François Langlois, die we reeds in hoofdstuk twee tegenkwamen. François Collignon had, hoewel hij maar weinig Hollands en Vlaams materiaal bezat op het moment dat genoemde inventaris werd opgemaakt, wel een groep van 480 prenten van Antonie Waterloo, ruim drie keer diens volledige oeuvre. Net als Rembrandt was hij een *peintre-graveur* die controle had over zijn eigen platen en hij was zijn eigen uitgever. Pas later

van de Parijse uitgevers- en handelaarsfamilie Mariette, met wie zowel de De' Rossi en Collignon contact gehad moeten hebben, hadden in ieder geval regelmatig Rembrandt-grafiek te koop. Zij kochten en verkochten ook ver buiten Frankrijk, in de Nederlanden, Engeland, Duitsland en Italië.⁵⁰⁷ Slechts in één Italiaanse verzameling uit de zeventiende eeuw van iemand die geen kunstenaar was, die van Antonio Ruffo, zijn Rembrandt prenten gedocumenteerd. Hij bestelde ze echter direct in Amsterdam en deed in dit geval geen zaken met Romeinse handelaren, met wie hij in andere gevallen wel handelde.

Of er in Italië tegen het einde van de zeventiende eeuw, net als in Frankrijk, sprake was van een 'passie voor prenten', zoals die door Florent Le Comte werd beschreven, is onduidelijk. Van de verzamelingen zelf weten we nagenoeg niets, maar verschillende publicaties, waaronder die van Baldinucci's *Cominciamento*, lijken wel in die richting te wijzen. Het is een boek dat, hoewel een spin-off van zijn grotere project, de *Notizie*, toch waarschijnlijk in een behoefte heeft voorzien.⁵⁰⁸ Ook Carlo Cesare Malvasia, Giovanni Pietro Bellori en Giovanni Baglione gaven in hun *vite* al uitgebreide lijsten van prenten van en naar de door hen beschreven kunstenaars, wat ongetwijfeld ook verzamelaars ten dienste was. De door hen genoemde prenten konden dienst doen als illustraties bij hun geschriften.⁵⁰⁹ Speciale aandacht voor prenten vinden we vooral bij Pellegrino Orlandi, die in zijn *Abecedario* uit 1704 ondermeer de monogrammen en andere symbolen waarvan kunstenaars hun prenten voorzagen weergeeft in een hoofdstuk genaamd *Delle cifre, e delle marche legate, esciolte usate dagl'Inventori, e dagl'Intagliatori nelle stampe, con la spiegazione loro, e con un'Abecedario in fine de'nomi, e cognomi di altri Intagliatori*. Orlandi nam bovendien een apart *ABCDARIO di altri intagliatori in rame, ed in legno* op.⁵¹⁰ Ongetwijfeld voegde hij één en ander toe om verzamelaars en connoisseurs van dienst te zijn.

De namen van vele verzamelaars zijn bekend, maar hun collecties zijn in bijna alle gevallen ongedocumenteerd verloren gegaan, overgegaan in andere handen of geheel

kwamen de koperplaten in handen van professionele uitgevers en werden ze in *recueils* uitgegeven. Ook Waterloo's prenten vonden hun weg al tot in de handen van een belangrijke Romeinse prenthandelaar nog tijdens het leven van de prentmaker. Christiaan Schuckman geeft een overzicht van de geschiedenis van de verschillende uitgaves van de prenten van Waterloo in het door hem gecompileerde *Hollstein* deel gewijd aan de kunstenaar. De internationale ruilhandel van prenthandelaars is ondermeer gedocumenteerd in een door Gerdien Wuestman gepubliceerde brief van Frederik de Wit aan Pierre II Mariette. Zie Consagra 1992, 282, Kuhnminch 1978, 93, *Hollstein*, L, 11-23 en Wuestman 1997, 313.

⁵⁰⁷ In vele prentcollecties zijn etsen van Rembrandt aangetroffen met aantekeningen van leden van deze familie op verso of recto, ondermeer op prenten in het Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi te Florence en de Vatikaanse Bibliotheek. Bert W. Meijer wees al, zoals we in hoofdstuk één zagen, op de Mariette opschriften op de Uffizi Rembrandt prenten. Maxime Préaud en Marianne Grivel publiceerden de standaard studies voor de activiteiten van de verschillende leden van de familie Mariette. Zie Meijer 1983, 53, Grivel 1986 en Préaud 2003, 331-371.

⁵⁰⁸ Zie hoofdstuk drie.

⁵⁰⁹ Borea 1992, 263-285.

⁵¹⁰ Tabellen met monogrammen werden ook al gegeven in de tweede editie van Florent Le Comte's *Cabinet des singularités*, dat in 1702 in drie delen in Brussel werd uitgegeven. Het prentmakers ABC was echter niet veel meer dan een index van namen en jaartallen. Deze delen uit Orlandi's *Abecedario*, gewijd aan de prentkunst, werden in 1730 in het Engels uitgegeven als *Repertorium Sculptile-Typicum*. Zie Orlandi 1704, 409 ff en 421 ff en Le Comte 1702, I, 137-158 en II, 289-300.

verspreid geraakt. Pierre Jean Mariette, de Parijse prenthandelaar en verzamelaar, klaagde bijvoorbeeld in een brief aan zijn vader uit 1719, tijdens zijn reis door Italië, dat op dat moment de belangrijkste collecties al opgekocht werden door Engelsen, die alles, zelfs de slechte dingen, met hun gouden ponden wisten te verwerven.⁵¹¹ De prentverzameling van Nicola Pio is één van de weinige collecties uit de zeventiende eeuw die nog gedeeltelijk bewaard is. De 33 albums met prenten, die nu in het Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rome worden bewaard, zijn geordend op inventor om een indruk te geven van de kunstgeschiedenis, een functie van prenten die ook al, zoals we zagen, door Giovanni Pietro Bellori en Filippo Baldinucci werd benadrukt.⁵¹² En dat dit type verzameling zeker geen zeldzaamheid was blijkt ook uit de fondslijsten van de De' Rossi prenthandelaren, die vanaf 1677 met enige regelmaat werden gedrukt. Deze lijsten waren gedeeltelijk geordend om in de behoefte van dit type verzamelaar te voorzien.⁵¹³ Pio's collectie grafiek moet dan ook in directe relatie worden gezien met zijn activiteiten als kunstenaarsbiograaf.⁵¹⁴ In de bewaarde albums vinden we geen werk van Rembrandt, maar het is mogelijk dat prenten van zijn hand te vinden waren in één van de ontbrekende delen, waarin zeker ook grafiek van Rubens moet hebben gezeten. De naam van de Hollandse meester werd echter niet genoemd in de lijst van 'beroemde schilders' (*'pittori famosi'*) van wie prenten in de verzameling aanwezig waren.⁵¹⁵ Een andere uit die tijd bewaarde collectie, die van kardinaal Girolamo Casanate, maakte deel uit van een bibliotheek en was geheel iconografisch geordend, waarbij de *incisor* en de *inventor* een ondergeschikte rol speelden.⁵¹⁶

De eerste helft van de achttiende eeuw

Vele malen beter zijn we op de hoogte van het verzamelen van prenten in Italië aan het begin van de achttiende eeuw, omdat een aantal van de in deze periode ontstane collecties nog bewaard is of in veilingcatalogi gedocumenteerd is. Ook is er uit deze tijd opvallend veel correspondentie bewaard gebleven tussen verzamelaars. Inmiddels lijkt het bezit van een collectie papierkunst een *must* geworden te zijn voor de cultureel geïnteresseerde *gentleman*, zowel voor de gegoede burger, als de verlichte

⁵¹¹ Bellori noemt in zijn *Nota delli musei, librerie, gallerie [...] di Roma* uit 1664 verschillende prentcollecties. De brief van Pierre-Jean Mariette aan zijn vader Jean wordt geciteerd door Marjorie Cohn. Zie Bellori 1664 en Cohn 1992, 28.

⁵¹² Zie voor Nicolà Pio en de historische ordeningen van collecties papierkunst ook eerder hoofdstuk één, pagina's 33-34.

⁵¹³ Antony Griffiths wees hier reeds op. Een overzicht van de door de *Stamperia De Rossi* gepubliceerde *Indici* wordt gegeven door Anna Grelle Iusco. Francesco Maria Nicolò Gabburri, over wie verderop meer, gebruikte de De' Rossi *Indice* bij het samenstellen van de lijsten van prenten van en naar bepaalde kunstenaars in zijn kunstenaars *Vite*, ondermeer bij de prenten van Giovanni Benedetto Castiglione. Zie Griffiths 1994, 44, Grelle Iusco 1996, 568-572 en Ms. Gabburri *Vite*, III, 1202-1203.

⁵¹⁴ Hij verwijst in zijn *vite* zelfs naar zijn eigen prentcollectie, ondermeer in het leven van Pietro Testa (*'...si vedono molte delle sue stampe nello studio dell'autore...'*). Zoals hij zelf in de inleiding op de *Vite* verklaart, en Simonetta Prosperi Valenti Rodinò wees hier al op, had hij in meer dan 50 '*grossi e copiosi volumi*' een ongelooflijke hoeveelheid prenten samengebracht van '*tanti famosi Pittori*'. In de opsomming van kunstenaars namen die volgt vinden we de naam van Rembrandt niet terug, wel die van Dürer, Rubens en Van Dyck. Zie Prosperi Valenti Rodinò 1976, 15 en Pio/Engass, 83.

⁵¹⁵ Prosperi Valenti Rodinò 1976, 14-25 en Prosperi Valenti Rodinò 1988, 67-80.

⁵¹⁶ Zijn bibliotheek, met de prentcollectie, ging op in de Biblioteca Casanatense te Rome, die al 1701 opengesteld werd voor publiek. In de prentcollectie van de Biblioteca Casanatense zijn geen bladen van Rembrandt te vinden. Zie Mariani 2004, 17.

edelman.⁵¹⁷ In grote lijnen zijn de verzamelingen in Italië in deze tijd, waarin werk van Rembrandt gedocumenteerd is, op te splitsen in twee soorten, de grote vorstelijke collecties en die van een kleine groep liefhebbers. Deze hadden echter gemeen dat ze in beide gevallen vooral waren samengesteld als visuele documentatie, vooral van de geschiedenis van de beeldende kunsten. Hierbij was een belangrijk deel van de collectie vooral geordend op *inventor* en er blijkt op het eerste gezicht geen grote belangstelling voor de prentkunst als autonome kunstvorm. In alle gevallen vinden we, voor zover bekend, daarnaast ook nog albums die op onderwerp geordend waren. Onder de grote vorstelijke collecties vallen die van de pauselijke families Corsini en Lambertini, die tegenwoordig respectievelijk de kern vormen van de prentcollecties van het Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rome en de Pinacoteca Nazionale te Bologna, die van de invloedrijke kardinaal Silvio Valenti Gonzaga en die van de Venetiaanse patricier Zaccaria Sagredo. De Italiaanse *dilettanti* uit deze periode die een gedocumenteerde prentcollectie hebben aangelegd, waarin Rembrandt te vinden was, zijn de Venetiaan Anton Maria Zanetti de Oude en de Florentijn Francesco Maria Nicolo Gabburi.

De vorstelijke verzamelingen

De prentverzamelingen van de pauselijke families Corsini en Lambertini en die van kardinaal Valenti Gonzaga zijn in zoverre met elkaar vergelijkbaar dat ze deel uitmaakten van zeer uitgebreide bibliotheken, waarin een overzicht werd gegeven van het hele spectrum van de Europese cultuur, waarbij literatuur en kunst een belangrijke rol speelden, maar waarin ook de natuurwetenschappen sterk vertegenwoordigd waren.⁵¹⁸ De Lambertini paus Benedictus XIV was in het bezit gekomen van deze complete bibliotheek, inclusief de prentcollectie, omdat deze hem werd geschonken in 1743 door Mario Bolognetti op het moment dat deze door dezelfde werd benoemd tot kardinaal.⁵¹⁹ Een groot deel van diezelfde bibliotheek, waaronder de prenten, werd enige jaren later door de paus weer geschonken aan het in Bologna gestichte Istituto delle Scienze. Van enige bemoeienissen of verdere interesse van Benedictus XIV voor de verzameling is niets bekend en daarmee weten we ook niet of hij de Rembrandt prenten die in de collectie zaten überhaupt wel onder ogen heeft gehad. Hoe dan ook, slechts een klein deel van Rembrandts oeuvre lijkt een plaats gevonden te hebben in de verzameling.⁵²⁰

⁵¹⁷ Een zeer rijk overzicht van het verzamelen van prenten in Europa in de eerste helft van de achttiende eeuw geeft Antony Griffiths. Zie Griffiths 1994, 37-58.

⁵¹⁸ Mariani 2004, 20.

⁵¹⁹ Giovanna Saporì bracht als eerste de benoeming tot kardinaal van Marco Bolognetti in verband met de overgang van de prentcollectie van de familie naar de Lambertini. Eerder was echter al aandacht besteed aan de collectie door Andrea Emiliani en Marzia Faietti. Deze laatste wees ook op Pietro Zani als contemporaine bron voor de collectie. Zie Saporì 1998, 321, Emiliani 1967, 9-20, Faietti 1983 en Faietti 1993, 19-37.

⁵²⁰ Slechts dertien Rembrandt prenten in de huidige verzameling van het Gabinetto Nazionale in Bologna dragen het Lambertini merk en daarnaast zijn er nog enige Rembrandtieke bladen met hetzelfde merk te vinden. Het aantal zou echter nog hoger geweest kunnen zijn, daar vanaf 1791 een grondige herordening van de collectie plaatsvond, toen de Savioli verzameling in dezelfde bibliotheek terecht kwam. Verschillende dubbele exemplaren werden daarbij afgestoten. Prenten met een Lambertini verzamelaarsmerk (L. 2696) vinden we ondermeer in het Museo Capodimonte te Napels, op prenten die uit de Firmian collectie komen. Hierbij zitten echter geen Rembrandt-prenten. Veel meer dan 30 prenten van Rembrandt kunnen niet te vinden zijn geweest in de niet onaanzienlijke Lambertini verzameling. Zie Emiliani en Gaeta Bertelà 1970, 16-19, Tamassia 1981, 5-7 en Muzii 1984, 13, 72-73, cat. 19, 24, 82 en 83..

De Corsini kochten hun bibliotheek en prenten- en tekeningen collectie ook voor een groot deel *en bloc*, maar in verschillende delen. De prentverzameling werd daarna zorgvuldig geordend, dubbele exemplaren werden afgestoten en ontbrekende bladen werden aangekocht. Hiervoor was vooral kardinaal Neri Corsini verantwoordelijk, de *nipote* van de voorganger van Benedictus XIV, paus Clemens XII. Hij werkte nauw samen met de bibliothecaris van de familie, Giovanni Gaetano Bottari.⁵²¹ Volgens een beschrijving van de collectie, die in 1755 door een latere bibliothecaris, Giuseppe Querci, is gemaakt, waren de albums geordend op schilders en hun school, maar er waren enkele uitzonderingen. Als de graveurs excellent waren werden aparte albums aangelegd, zoals in de gevallen van '*Alberto Duro, Marco Antonio, Rembrandt, il Callotti, Stefano della Bella e simili*'. Daarnaast waren er nog vele albums die op onderwerp waren geordend, zoals portretten, dieren, bloemen, ceremonieën, gebouwen en gezichten met antiquiteiten.⁵²² De prenten werden bewaard in dat deel van de bibliotheek waar ook de kunstliteratuur werd bewaard en de twee moesten elkaar ongetwijfeld aanvullen.⁵²³ De collectie lijkt vooral gericht geweest te zijn op volledigheid. Uit het huidige bestand van Rembrandt prenten uit het *Fondo Corsini* van het Gabinetto Nazionale delle Stampe blijkt, dat er geen aandacht was voor prenten in verschillende staten of excellente afdrukken.⁵²⁴

Ook Kardinaal Silvio Valenti Gonzaga, die staatssecretaris was onder Benedictus XIV en al onder Clemens XII belangrijke functies had uitgeoefend, bezat een enorme bibliotheek, waar een aanzienlijke prentcollectie deel van uitmaakte.⁵²⁵ De in Rome

⁵²¹ Pezzini Bernini 2001, 65-87, Mariani 2004, 16-31, Prosperi Valenti Rodinò 2004, 32-47 en Antetomaso 2004, 48-63.

⁵²² De passage bij Querci wordt geciteerd door Grazia Pezzini Bernini. Zie Pezzini Bernini 2001, 82.

⁵²³ Dit wordt duidelijk uit het hierboven reeds genoemde document van Querci, dat op dit punt wordt geciteerd door Ebe Antetomaso. Querci spreekt over de '*stanza*' met de '*autori che hanno trattato delle tre arti del disegno*'. Zie Antetomaso 2004, 53.

⁵²⁴ De prenten van Rembrandt lijken niet tot het deel van de verzameling te horen dat in het Noorden werd aangekocht door achteréenvolgende Corsini die de reis over de Alpen maakten, Neri Jr, die voor de eerste keer tussen 1709 en 1713 in het Noorden was, en prins Bartolomeo, die in 1753 en 1754 rondreisde in Noord Europa. Ook komen we de naam van Rembrandt niet tegen in de correspondentie over prenten van de Corsini en hun bibliothecaris Bottari met agenten in het Noorden, zoals Cesarea Ignazio Crivelli in Brussel. We vinden in de correspondentie wel de namen van ondermeer Dürer, Lucas van Leyden, Goltzius en Berchem. Neri Corsini schrijft in een brief uit 1710 vanuit Parijs over aankopen van prenten. Bartolomeo doet dat in 1753 en 1754 ook en meldt daarin ondermeer expliciet dat de prenten in Amsterdam erg goedkoop waren. Op de verso-zijde van verschillende Rembrandt prenten zijn prijsindicaties in de Italiaanse munteenheid *baiocchi* te vinden, wat een aankoop op de lokale markt lijkt te suggereren. Of de Corsini de bladen los bij een handelaar kochten of dat ze deel uit maakten van één van de *en bloc* aankopen is niet te zeggen. Een brief van Luigi Crespi aan Bottari vanuit Wenen in 1752 lijkt een *terminus ante quem* te bieden voor de aanwezigheid van een aanzienlijke groep Rembrandt prenten in de Corsini collectie: '*Questa mattina sono stato a vedere la celebre biblioteca Imperiale, che veramente è uno stupore, e fa una grande impressione anche a chi ha piena la mente della grandezza Romane. Io mi sono fermato molto a vedere alcuni libri di stampe, e fra gli altri il tomo di quelle di Rembrant, e di quelle di Giulio Romano: e scorsi ambedue, gli ho trovati mancanti di molte stampe, onde la raccolta che V.S. Illma mi fece vedere posseduta da Sua Emza, di questi due valentuomini, è più copiosa*'. Of de Romeinse verzameling werkelijk meer te bieden had dan de Weense is maar de vraag. Ebe Antetomaso doet uitgebreid verslag van de diverse Corsini en hun correspondentie over prentaankopen, maar noemt de brief van Crespi niet. Zie Antetomaso 2004, 50-57 en Bottari/Ticozzi, IV, 404.

⁵²⁵ Cormio 1986, 49-66.

woonachtige kunstenaar Giovanni Domenico Campiglia, die na de dood van de kardinaal in 1756 de inventaris van diens bezittingen verzorgde, noemt in de bibliotheek '91 banden of eigenlijk cassettes in de vorm van boeken, waarin zich tekeningen en prenten bevinden naar schilderkunst, architectuur en beeldhouwkunst van verschillende kunstenaars...' (*numero novant'uno tomi ò siano casette à guisa di libri, dentro dei medesimi si contengono quantità di disegni, e stampe in rame di pittura, architettura, e scoltura di diversi autori...*)⁵²⁶ Reproductiegrafiek lijkt zwaar de overhand te hebben gehad in de prentcollectie en we mogen daardoor aannemen dat ook deze verzameling tenminste voor het overgrote deel geordend was op *inventor*.⁵²⁷ Niet voor niets sprak Campiglia in zijn inventaris over 'prenten naar schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur van verschillende meesters'. Zoals ook in de Lambertini en Corsini collecties, lijkt de studie van de kunsten, en met name de schilderkunst, bij Valenti Gonzaga centraal te hebben gestaan, waarbij de verzameling papierkunst een belangrijk instrument was, zoals in die tijd in heel Europa het geval was.⁵²⁸

Anders dan de voornoemde vorstelijke collecties, maakte de prentverzameling van Zaccaria Sagredo, die we reeds in het vorige hoofdstuk tegenkwamen, samen met de tekeningen deel uit van de kunstcollectie.⁵²⁹ Zij werd bewaard in een kunstkabinet. Bovendien lijkt tenmiste een groot deel van de meer dan 120 albums met prenten geordend te zijn geweest op prentmaker en niet, zoals bij de andere hierboven genoemde collecties, op *inventor*. Rembrandt was er waarschijnlijk goed vertegenwoordigd en in de collectie waren goede afdrukken en zeldzame staten te vinden.⁵³⁰ Het voert echter te ver om hiermee meteen aan te nemen dat Zaccaria Sagredo een bijzondere interesse voor de prentkunst in het algemeen of individuele prentkunstenaars had. De afwijkende ordening van de prentcollectie lijkt er veeleer op te wijzen dat de albums op verschillende momenten *en bloc* aangekocht waren, waarna geen moeite was genomen om de boel te ordenen. De verzameling is grofweg in twee delen van beide ongeveer 60 albums op te splitsen die allebei een compleet overzicht van de geschiedenis van de prentkunst lijken te geven. Eén deel was geordend op scholen en het andere deel min of meer chronologisch. In beide ordeningen was werk van Rembrandt te vinden, dat in totaal zo'n 500 prenten besloeg. In een inventaris uit 1738 opgemaakt bij de dood van Zaccaria's erfgenaam

⁵²⁶ Campiglia, die ondermeer een leerling was van Giovanni Giosefe dal Sole, was vooral bekend als prentmaker. Hij werkte als zodanig ondermeer aan de uitgave van de sculptuur op het Capitool. Zie Ms. Valenti Gonzaga, 847r en Nagler *Künstler-Lexicon*, II, 319-320.

⁵²⁷ De collectie prenten werd waarschijnlijk *en bloc* verkocht aan markies Leonori uit Pesaro, wiens verzameling beschreven is in een catalogus van een veiling in 1772. Het is mogelijk dat de collectie door Leonori werd aangevuld, maar in totaal zaten in zijn verzameling op het moment van de veiling waarschijnlijk iets meer dan 100 bladen van Rembrandt. Zie Vlg. Leonori.

⁵²⁸ Simonetta Prosperi Valenti Rodinò besteedde uitgebreid aandacht aan de collectie grafiek van de kardinaal. Zie Prosperi Valenti Rodinò 1996, 131-192.

⁵²⁹ Voor Zaccaria Sagredo als verzamelaar van schilderijen, zie verschillende studies van Cristiana Mazza. Aan de tekeningen collectie wordt aandacht besteed door Alice Binion en Ketty Gottardo. Giorgio Marini geeft een overzicht van de prentverzameling. Zie Mazza 1995, 133-151, Mazza 1997, 88-103, Mazza 2004, Binion 1983, 392-396, Gottardo 2005, 239-258 en Marini 2005, 259-274.

⁵³⁰ De prenten van Rembrandt uit de Sagredo collectie werden, zoals ik elders reeds beargumenteerde, gekocht door John Udny en kwamen iets later in handen van de reeds in hoofdstuk 4 uitvoerig behandelde Joseph Smith. Aan de grafiek collectie van deze laatste besteedden Antony Griffiths en Martin Royalton-Kisch uitgebreid aandacht. Zie Rutgers 2002a, Griffiths 1991 en Royalton-Kisch 1993.

Gherardo Sagredo wordt gesproken over '60 grote, bijelkaar horende delen op zijn Frans gebonden met de beroemdste oude kunstenaars' (*'tomi grandi compagni legati alla francese delli più famosi autori antichi no 60'*) en 'vergelijkbaar met de genoemde met alle scholen van de meest eccellente oude en moderne kunstenaars' (*'detti simili di tutte le scuole delle più eccellenti autori antichi e moderni'*). Daarnaast was er nog een aantal losse albums en een grote hoeveelheid 'zeldzame, losse prenten van verschillende beroemde kunstenaars' (*'stampe sciolte rarissime di celebre autori diversi'*).⁵³¹ De collectie besloeg dus meer dan 120 albums met in totaal meer dan 20.000 prenten.⁵³²

Wat precies de positie was die het werk van Rembrandt in de bovengenoemde verzamelingen innam, is niet duidelijk. Het ging in de meeste gevallen om collecties die waren ingericht om een zo compleet mogelijk overzicht te geven en Rembrandt was één van de zeer vele namen die waren vertegenwoordigd. De individuele kunstenaar speelde nauwelijks een rol. Volledigheid was het motto. Het feit dat Rembrandt, samen met Dürer, Marcantonio, Callot en Della Bella, in de Corsini collectie een eigen album kreeg lijkt wel te wijzen op de toenemende belangstelling voor de zogenaamde *peintre-graveur*, waarover later meer. Hoewel van de Corsini, Valenti Gonzaga en Zaccaria Sagredo bekend is dat ze ook schilderijen bezaten toegeschreven aan Rembrandt zijn er in geen van de bovengenoemde gevallen aanwijzingen voor dat de eigenaar een speciale voorkeur had voor het werk van de Hollandse meester.⁵³³ Ook hun schilderijenverzamelingen waren waarschijnlijk ingericht om een zo compleet mogelijk beeld te geven van de kunstgeschiedenis.

De dilettanti

De enige Italiaan uit de eerste helft van de achttiende eeuw bij wie een bijzondere passie voor de prentkunst is gedocumenteerd, en in het bijzonder voor de prenten van de zogenaamde *peintre-graveurs*, is de Venetiaanse *dilettante* Anton Maria Zanetti de Oude. Blijkens verschillende brieven aan bevriende verzamelaars was hij bijzonder trots op zijn verzameling, waarin, naar eigen zeggen, alles te vinden was wat ook maar ooit in prent was gebracht. Deze werd bewaard in 'zijn *studio* met prenten en tekeningen' (*'lo studio suo di stampe e disegni'*). Een voorkeur lijkt hij gehad te

⁵³¹ Zie Ms. Sagredo *Inventario*.

⁵³² Mario Brunetti telde circa 22.500 prenten. Zie Brunetti 1951, 158.

⁵³³ In de verschillende inventarissen van de Corsini worden drie schilderijen aan Rembrandt toegeschreven. Tegen het einde van de achttiende eeuw was in ieder geval diens *Zelfportret als de apostel Paulus* (Bredius 59) er te vinden. Of het hier gaat om het schilderij dat na de dood van Nicolas Vleughels in 1737 van diens weduwe werd gekocht door Neri Maria Corsini, zoals Arthur Wheelock wil, is niet zeker. In geen van de gepubliceerde vermeldingen van het werk worden afmetingen genoemd en Giuseppina Magnanini identificeerde het in de inventaris genoemde werk met een kopie naar een zelfportret van Rembrandt dat zich ook nu nog in Rome (Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 341; FN 1092, in bruikleen aan de Camera Deputati) bevindt en uit de Corsini collectie afkomstig lijkt. In ieder geval stak Giuseppe Longhi in 1799 een prent naar het werk met het onderschrift: *'Ex archetypo exstanti in aedibus Corsiniis Romae'*. Silvio Valenti Gonzaga had één schilderij in zijn verzameling dat aan Rembrandt werd toegeschreven, *Jozef door zijn broeders in de put gegooit*. Het gaat waarschijnlijk om hetzelfde schilderij dat in 1743 door een Vlaamse kunstenaar aan Alessandro Gregorio Capponi werd aangeboden met een schilderij van Adriaen Brouwer. Capponi kocht geen van de werken, omdat hij ze te duur vond. Zaccaria Sagredo bezat twee aan Rembrandt toegeschreven schilderijen, zoals we reeds in hoofdstuk één en vier zagen. Zie Wheelock 2005, 136, Magnanini 1980, 95 (inv. A, nr. 15), 105 (inv. B, nr. 164) en 124 (inv. Bd, [5]), Bertinelli en Fragonara, 1996, 150 en 182, cat. B 24, Ms. Valenti Gonzaga, 766r, Hoet *Catalogus*, III, 305, nr. 94 en Ms. Capponi, 183v.

hebben voor de 'eccellente schilders die hebben gegraveerd' (*'eccellenti pittori che hanno intagliato'*) en hij ging prat op contrastrijke, frisse afdrukken in goede conditie. Een deel van zijn collectie was ook geordend op prentmaker.⁵³⁴ Volledigheid van zijn verzameling was echter het uiteindelijke doel, zoals ook Francis Haskell al inzag.⁵³⁵ Bijzonder trots was hij bijvoorbeeld op zijn volledige collectie Callot prenten, waarop de koning van Frankrijk en Eugène van Savoye jaloers konden zijn.⁵³⁶ Hij spaarde kosten noch moeite om de oeuvres bij elkaar te sprokkelen van de prentmakers van wie hij niet in één keer het volledige werk kon verwerven. Zijn hele leven lang ruilde hij dubbele exemplaren met andere verzamelaars, waarbij hij, naar eigen zeggen, niet altijd de beste zaken deed.⁵³⁷ Zanetti lijkt zelfs op de karikatuur van een prentconnoisseur, zoals die al bij La Bruyère voorkomt in zijn *Les caractères de Théophraste* uit 1688, wiens hele leven te lijden heeft onder het ontbreken van één matig Callot etsje in zijn collectie.⁵³⁸ Toen Zanetti na een halve eeuw van correspondentie met bevriend *dilettanti* in Holland, Engeland, Bologna en Rome uiteindelijk in 1761 van zijn vriend Mariette een prent van Annibale Carracci toegestuurd kreeg, 'fris, mooi en zeer goed bewaard gebleven' (*'fresca, bella e di tutta conservazione'*), die zijn verzameling van de meester compleet maakte, kuste hij deze meerdere malen, naar eigen zeggen, zoals hij de mooiste vrouw ter wereld niet gekust zou hebben.⁵³⁹ Hij lijkt zelfs nog meer op bovengenoemde karikatuur wanneer hij in dezelfde brief zegt, dat hij niet veel geeft om zijn vele Stefano della Bella prenten, omdat hij het oeuvre van de meester niet compleet heeft.⁵⁴⁰

⁵³⁴ In de tentoonstellingscatalogus uit 1969 gewijd aan Zanetti's karikaturen presenteerde Alessandro Bettagno de manuscript inventaris van de bibliotheek van de Venetiaan, waarin ook de albums met prenten worden genoemd. Deze inventaris werd echter helaas nooit gepubliceerd, dus de preciese ordening van de collectie is nog steeds onduidelijk. In ieder geval waren er ondermeer albums met werk van Rembrandt, Dürer, Lucas van Leyden, Jacques Callot, Cornelis Cort. Voor Anton Maria Zanetti's leven en werk, zie ook de studies van Giulio Lorenzetti en Fabia Borroni. Zie Bettagno 1969, 12-13 en 28, Bettagno 1990a, 241-256, Bettagno 1990b, 101-108, Lorenzetti 1917 en Borroni 1956.

⁵³⁵ Haskell 1980, 342-343.

⁵³⁶ De koninklijke collectie in Parijs, waarin ondermeer de eerste collectie van Marolles integraal was opgenomen, en die van prins Eugène van Savoye, die door de Mariettes was samengesteld, golden, en gelden, als twee van de belangrijkste prentcollecties in Europa. De collecties vormen nu de basis van respectievelijk die van de Bibliothèque Nationale in Parijs en de Albertina te Wenen. Zie Bottari/Ticozzi, II, 189 en Brakensiek 2003, 82 en 256-259.

⁵³⁷ In een brief aan Anton Francesco Gori uit 1752 verklaart hij, dat hij zich hierbij vaak waanzinnig benadeelde. Deze brief, waarin Zanetti ook schrijft, dat hij met veel moeite en veel geld op zijn reizen naar het Noorden, maar ook binnen Italië zijn collectie bijéén had weten te brengen, wordt geciteerd door Cristina De Benedictis. Ook Duchesne schrijft in zijn catalogus van de Denon collectie dat Zanetti een deel van de kunstenaars oeuvres in één keer kocht en dat hij andere zelf bijéén vergaarde: '*C'est lui [i.e. Zanetti] qui commença la collection d'estampes qui fait la principale partie de ce Catalogue; il acheta les oeuvres de Lucas de Leyde, de Rembrandt et de Callot, forma celui de Marc-Antoine, de George Pencz, rassembla les pièces des graveurs de son école, ainsi que celles de Mantouans, d'Antoine Fantuzzi, et les camaïeux de Hugo da Carpi, Andreani, etc'*'. Zie De Benedictis 1998, 282-283 en Duchesne 1826, 52-53.

⁵³⁸ De schrijver portretteert in het werk een reeks tijdgenoten vaak op caricaturale wijze. William Robinson verwijst naar en citeert dit werk van La Bruyère. Zie W. Robinson 1981, xlviii.

⁵³⁹ Zanetti schreef dit aan Francesco Algarotti in een brief die geciteerd wordt door Lorenzetti. Zie Lorenzetti 1917, 137.

⁵⁴⁰ Hij vraagt de eerder genoemde Gabburri in een brief uit 1726 wel om voor hem de ogen open te houden, op zoek naar zo'n volledige verzameling Della Bella, '*ma della prima conservazione e freschezza'*'. Zie Bottari/Ticozzi, II, 170-171.

Anton Maria Zanetti bezat van Rembrandt wel 'een complete verzameling met alle staten in excellente afdrukken die met veel pijn en moeite en voor veel geld bij elkaar was gebracht over een periode van vijftig jaar'. Deze had hij van Jan Pietersz. Zomer in Amsterdam gekocht tijdens een reis naar het Noorden die hij maakte vanaf 1719.⁵⁴¹ Voor deze verzameling, die in totaal meer dan 400 prenten van de meester besloeg, waaronder zeldzame afdrukken en door Rembrandt geretoucheerde prenten, moest Zanetti ongetwijfeld diep in de buidel tasten en men zou verwachten dat hij bijzonder trots was op een dergelijke collectie. Vreemd genoeg valt de naam van Rembrandt geen enkele maal in de bewaard gebleven correspondentie van de *dilettante*, waarin hij wel veelvuldig opschept over de volledige oeuvres van andere prentmakers in zijn bezit, zoals die van voornoemde Callot, Carracci en Marcantonio.⁵⁴² Wat Zanetti vond van de prenten van Rembrandt in zijn collectie is niet gedocumenteerd.⁵⁴³

De vonk van Zanetti's passie voor de prentkunst lijkt niet overgeslagen te zijn naar zijn vrienden en correspondenten in Italië. Hij maakte deel uit van een internationaal netwerk van verzamelaars en *dilettanti*, waarbinnen het aanleggen van een collectie papierkunst erg geliefd was. Deze collecties waren echter, zoals te doen gebruikelijk in deze periode, in de eerste plaats documentatie van de kunstgeschiedenis. Een grote interesse hiervoor bond de verschillende correspondenten en zij waren zonder uitzondering op één of andere manier betrokken bij de kunsthistorie uit hun tijd of de uitgaves van belangrijke kunstwerken in prentseries.⁵⁴⁴ Eén van de andere

⁵⁴¹ Doordat de collectie Rembrandt prenten *en bloc* door de erven Zanetti aan Dominique Vivant-Donon werd verkocht, die vervolgens door Jean Duchesne aîné werd beschreven, zijn we redelijk op de hoogte van dit deel van het bezit van Zanetti. Verschillende individuele bladen zijn te identificeren met prenten die zich nu in openbare collecties bevinden, zoals Martin Royalton-Kisch duidelijk maakte. Het lijkt er echter op dat de collectie niet meer volledig was toen deze werd beschreven door Duchesne. Verschillende bladen, die door de eerder genoemde Francesco Novelli, Costantino Cumano en Giuseppe Sardi in prent werden gebracht, worden door hem niet meer genoemd. Het was Martin Royalton-Kisch ook al opgevallen dat verschillende prenten, die niet eens zeldzaam waren, vreemd genoeg ontbraken in de verder zo uitmuntende verzameling. Zie Duchesne 1826, Bettagno 1990a, 241-256, Royalton-Kisch 1993, 111-122 en Rutgers 2002a, 318-319.

⁵⁴² Ondermeer in een brief aan de Florentijn Francesco Maria Niccolò Gabburri uit 1728 noemt Zanetti achtereenvolgens enkele andere prentmakers uit zijn verzameling van wie hij alles meende te bezitten, '*di primiera conservazione e freschezza*': Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano, Giulio Bonasone, Nicolas Beatrizet, Giorgio Ghisi en andere meesters uit die tijd; evenals Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, '*e di tutti quei maestri di allora*'; en had ook nog alles van de Carracci en Jacques Callot. Ook in een andere brief aan Gabburri uit hetzelfde jaar noemt hij zijn complete oeuvre van Marcantonio en de Florentijn noemt dan ook speciaal dit deel van de verzameling in zijn biografie van Zanetti. Nadat Gabburri eerst de collectie tekeningen heeft geprezen, en vooral de Parmigianino bladen, gaat hij verder: '*Possiede anche bellissimi quadri, e stampe singolarissime, e nominatamente di Marcantonio*'. Ook in de bovengenoemde brief aan Anton Francesco Gori uit 1752 (noot 55) blaast Zanetti hoog van de toren over zijn prentcollectie, maar noemt vervolgens alleen enkele prenten die hij helaas niet had weten te vinden. Zie Bottari/Ticozzi, II, 170-171, 180 en 184-185 en Ms. Gabburi *Vite*, I, 312.

⁵⁴³ Anton Maria bezat ook nog tenminste één tekening van Rembrandt, een blad dat zich nu in het British Museum bevindt, de zogenaamde *Drie koningen avond*, maar over dit deel van zijn verzameling zijn we verder slecht op de hoogte. Zie Royalton-Kisch 1992, 113-114 en Bettagno 1990b, 101-108.

⁵⁴⁴ Een groot deel van het netwerk is te reconstrueren door de bewaard gebleven correspondentie die ondermeer werd gepubliceerd in de *Raccolta di lettere* van Bottari en Ticozzi, maar ook door de opdrachten op de prenten die Zanetti zelf vervaardigde of in opdracht gaf. De betrokkenheid van deze *dilettanti* bij de uitgaves van reproductiegrafiek en kunsthistorie blijkt ondermeer uit de genoemde correspondentie. Nicolas Vleughels en Gerard Michel Jabach waren twee in Italië woonachtige Fransen

Italiaanse leden van dit netwerk was de Florentijn Francesco Maria Nicolo Gabburi met wie Zanetti een constante briefwisseling onderhield.⁵⁴⁵ Ook Gabburi had een behoorlijke collectie prenten opgebouwd, maar hierin ontbreekt elke aanwijzing voor een belangstelling voor de prentkunst als autonome kunstvorm en voor Rembrandt in het bijzonder. De inventaris uit 1722 van zijn prentcollectie van ruim 1000 losse prenten en meer dan 7500 stuks in 77 albums, waaronder veel ingebonden prentseries, telt slechts twee bladen van de meester en een serie prenten naar zijn werk.⁵⁴⁶ De verzameling, die volledig ongeordend was, bestond voor een groot deel uit reproductiegrafiek en portretten van kunstenaars. Waar *peintre-graveurs* al worden genoemd blijkt geen enkele speciale behandeling of onderscheid van de rest van de prenten.⁵⁴⁷ Gabburri's activiteit als verzamelaar van papierkunst lijkt vooral ingegeven door de interesse voor de schilderkunst, die ondermeer tot uiting komt in

die veelvuldig contact hadden met Zanetti en andere leden van het netwerk. Aan beide werd een clair-obscuurhoutsneede van Zanetti opgedragen. Beide hadden ook een collectie grafiek waarin Rembrandt vertegenwoordigd was. Vleughels' collectie, met daarin 100 bladen van de meester, werd door zijn weduwe aan de koning van Napels, Carlo di Borbone, verkocht. De schilder Vleughels, die directeur van de Franse academie in Rome was, bezat, zoals we eerder zagen, ook een schilderij van Rembrandt, dat aan de Corsini werd verkocht. Jabach's verzameling werd in 1753 in Nederland geveild. Bij de *'kapitale prentkonst, alle uitmuntend van druk'* zaten in het eerste *'konstboek [...]* 85 stuks prenten van Rembrandt'. De in Livorno woonachtige zoon van de beroemde verzamelaar Everhard Jabach bezat ook maar liefst vier aan de meester toegeschreven schilderijen en een groepje tekeningen. Eén van de schilderijen is waarschijnlijk te identificeren met Carel Fabritius' *Sentry*, nu in Schwerin, zoals ook Volker Manuth observeerde. Zie Bottari/Ticozzi, Lorenzetti 1917, Py 2001, 19-20, Vlg. Jabach, O. Michel 1984, 165-176 en Manuth 2006b, 99-104.

⁵⁴⁵ De Venetiaanse landschapschilder Marco Ricci introduceerde in een brief uit 1723 Anton Maria Zanetti bij de Florentijnse *dilettante* Francesco Maria Niccolò Gabburri. De Florentijn moet echter al tenminste in 1704 een interesse voor het verzamelen van prenten hebben getoond, blijkens een brief van de reeds in hoofdstuk één genoemde padre Sebastiano Resta. Hij schrijft in antwoord op een brief van Gabburri: *'La ringrazio della relazione che mi fa del suo diletto di stampe e disegni'*. Zie Bottari/Ticozzi, II, 111 en 129.

⁵⁴⁶ Naast het werk van Albrecht Dürer, de Sadeler, de portretten van Antonie van Dyck en, in mindere mate, prenten van Lucas van Leyden, was grafiek uit de lage landen zwaar ondervertegenwoordigd in de verzameling in 1722. Franse grafiek deed het in ieder geval stukken beter. Van Rembrandts hand treffen we slechts twee maal een *Ecce Homo* aan, één tussen de meer dan duizend losse prenten, wat gezien de genoemde afmetingen zeker de grote prent op staand formaat is (B. 77), en één in *libro* nummer 19 (B. 76 of, meer waarschijnlijk, een tweede exemplaar van B. 77). Daarnaast waren er nog zes prenten naar Rembrandt van de hand van of uitgegeven door Jeremias Wolff. Van dezelfde waren ook prenten naar Salvator Rosa en Stefano della Bella. aanwezig. Wolff was zelf prentmaker, maar ook als uitgever actief in Augsburg aan het begin van de achttiende eeuw. Alfred von Wurzbach noemt in zijn opsomming van *Rembrandt Stecher* een kopie van een prent van Joris van Vliet naar Rembrandts *Doop van de Kamerling* (H. 12) die gesigneerd is *Wolff.H. f.*, die ook door Christiaan Schuckman in het *Hollstein*-deel gewijd aan Van Vliet wordt gesignaleerd. Later moet Gabburri meer prenten van Rembrandt op de kop hebben weten te tikken. In een recent opgedoken inventaris uit een later stadium van Gabburri's verzamelactiviteit worden iets meer bladen van Rembrandt genoemd. Naast meer prenten bezat hij toen ook een landschapstekening van de meester, zoals ook Nicolas Turner reeds schreef. Daarnaast had hij toen ook tekeningen van Lievens, Ruischer en Torenvliet. Zie Ms. Gabburri *Descrizione*, 98v, 100v, 129v en 132v, Ms. Gabburri *Catalogo*, 2r, 2v, 66r, 66v, 67v en 74v, Turner 2002, 190, Nagler *Künstler-Lexicon*, XXII, 50-51, Wurzbach *Lexikon*, II, 452 en *Hollstein*, XLI, 155.

⁵⁴⁷ Het lijkt er op dat Gabburri met verschillende *en bloc* aankopen een collectie opbouwde. Mogelijk was het maken van de genoemde inventaris een eerste stap in een ordeningsproces. Uit correspondentie met ondermeer Pierre-Jean Mariette, die van latere datum is dan de inventaris uit 1722, blijkt dat hij nog immer op zoek was naar grafiek en hij spreekt over prenten die we in genoemde inventaris niet tegenkomen. Gabburri prijst ondermeer in een brief uit 1732 de prenten van Caylus naar verschillende kunstenaars, ondermeer naar tekeningen van Rembrandt en in datzelfde jaar verklaart hij dat het werk van Hollar hem lief was. Zie Bottari/Ticozzi, II, 361 en 363.

de van zijn hand bewaard gebleven aantekeningen als commentaar op Pellegrino Orlandi's *Abecedario Pittorico*, die moesten leiden tot een nieuwe editie.⁵⁴⁸

Hoewel de bovengenoemde prentverzamelaars allemaal werk van Rembrandt in hun collectie hadden zijn er geen aanwijzingen voor om aan te nemen dat de Hollandse meester bij hen speciale gevoelens opwekte. Rembrandt lijkt veeleer één van de vele kunstenaars geweest te zijn wier prenten te samen de geschiedenis van de schilderkunst in beeld brachten. Zanetti lijkt de enige te zijn die waardering ten toon spreidt voor prenten als op zichzelf staande kunstwerken, waarmee hij aansluit bij een select gezelschap internationale verzamelaars. Mogelijk heeft Zanetti's voorkeur voor de *peintre-graveurs* te maken met de gelijktijdig opkomende waardering voor de niet-uitgewerkte tekening. De voorkeur voor losse, schetsachtige tekeningen en prenten deelde hij met een kleine groep 'echte connoisseurs', onder wie de Fransen Roger de Piles en Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville.⁵⁴⁹ Rond 1700 had De Piles zijn voorkeur voor niet-uitgewerkte tekeningen en *primi pensieri* verklaard door het als een uitdaging te zien om in gedachten te reconstrueren, wat de kunstenaar had weggelaten.⁵⁵⁰ Een generatie later ging Dezallier d'Argenville zo ver om een voorkeur voor uitgewerkte tekeningen als een typisch kenmerk te zien van de *demi-connoisseur* en Zanetti moet zich, met de Fransman, toch zeker als een echte connoisseur gezien hebben.⁵⁵¹ Mogelijk had diens neefje Anton Maria Zanetti de Jonge zijn oudere naamgenoot ook voor ogen toen hij iets later in de inleiding op zijn *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani* uit 1760, op een zelfde manier als Dezallier d'Argenville dat had gedaan, schreef over liefhebbers van prenten die met 'vlotheid' (*prontezza*) 'veel begeesting' (*molto spirito*) waren gedaan. Liefhebbers hiervan waren volgens hem voornamelijk 'beoefenaars van kunst'

⁵⁴⁸ In een brief uit 1732 aan Pierre-Jean Mariette zegt Gabburri expliciet dat hij van plan is een nieuwe editie van Orlandi te maken: '*...pensando io di far ristampare l'Abbecedario Pittorico del Padre Orlandi...con delle aggiunte...*' Daarnaast bemoeide Gabburri zich met de uitgave van de postume delen van Baldinucci's *Notizie* en een hereditie van Borghini's *Riposo*. Als aanvulling op de *Vite* legde hij ook een behoorlijke verzameling getekende (zelf-)portretten aan naar beroemde voorbeelden, zoals de houtsnedes bij de 1568 editie van Vasari's *Vite*, de gallerij van de zelfportretten van Leopoldo de' Medici en de collectie van Nicolò Pio. Hij zou zelfs lange tijd beheerder van de groothertogelijke kunstcollectie zijn, met bijzondere verantwoording voor de collectie zelfportretten. Bekendheid geniet de verzamelaar heden ten dagen vooral, omdat hij de ateliernalatenschap van Fra Bartolommeo uit de klauwen van de nonnen van het San Marco klooster in Florence wist te redden. Een groot deel van deze tekeningen is nu te vinden in Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam. Zie Turner 2002, 183-184, Goldberg 1988, 181-182, Bottari/Ticozzi, II, 370, Turner 1993, 179-216, Fleming 1958, 227 en Fischer 1990, 13-14.

⁵⁴⁹ We zagen al in hoofdstuk drie dat ook Filippo Baldinucci in zijn *Cominciamento* uit 1686 verklaarde dat de niet-uitgewerkte prenten van Antonio Tempesta slechts geschikt waren voor het getrainde oog (zie pagina 65).

⁵⁵⁰ Roger De Piles was ook één van de eerste buitenlandse liefhebbers van Rembrandts tekening. Uit zijn collectie komt het merendeel van de 351 tekeningen die in de veilingcatalogus van de collectie Crozat worden genoemd. Zie Schatborn 1981a, 41-42.

⁵⁵¹ De passages bij De Piles en Dezallier d'Argenville worden geciteerd door Colin Bailey. Nog in een brief uit 1713 over het aanleggen van een collectie papierkunst van Giuseppe Pinacci aan Francesco Maria Niccolò Gabburri, die later een goede vriend van Zanetti zou worden, schrijft de eerst genoemde, dat vooral '*opere concludere*' werden gewaardeerd '*per studio e diletto*'. Julius S. Held wees echter al op enkele passages die er op lijken te wijzen dat er ook voor die tijd wel waardering was voor de snelle schets. Verschillende van de citaten zijn echter wel weggerukt uit hun context en niet altijd even representatief voor de ideeën van de betreffende schrijver. Dezelfde Held wijst er ook op dat de uitgewerkte tekening uiteindelijk de favoriet van de *curieux* was. Zie Bailey 1999, 74, Bottari/Ticozzi, II, 121 en Held 1963, 85-90.

('professori') en 'perfecte connoisseurs' ('conoscitori perfetti'). Daarentegen hield ook volgens de jongere Zanetti het grote publiek (*l'universale*) van 'uitgewerkte prenten' ('*le stampe finite*').⁵⁵² Het lijkt ook slechts een kleine stap van de waardering voor de losse tekenstijl, zoals die blijkt uit Zanetti's bezit aan tekeningen van Parmigianino en Castiglione naar de etsen van Rembrandt.⁵⁵³ Maar Zanetti's houding lijkt vooralsnog een uitzondering in Italië en in de houding ten aanzien van de prentkunst in het algemeen lijkt er weinig te veranderen ten opzichte van de laatste helft van de voorgaande eeuw. De prent bleef vooralsnog bovenal 'transparant' en van een uitgesproken waardering voor de etsen van Rembrandt lijkt in deze periode nog geen sprake.

De tweede helft van de achttiende eeuw

Rond het midden van de achttiende eeuw moet het verzamelen van prenten een enorme vlucht hebben genomen in heel Europa. De opkomst van prentveilingen waar individuele bladen werden aangeboden, of kleine groepjes prenten, en een snel toenemende hoeveelheid handboeken voor verzamelaars en oevrecatalogi van kunstenaars zijn hiervan belangrijke symptomen. We moeten hierbij denken aan handboeken, zoals Basans *Dictionnaire des Graveurs* uit 1767, waarvan al in respectievelijk 1789 en 1791 nieuwe edities verschenen, Giovanni Gori Gandellini's *Notizie degli Intagliatori* uit 1771 en Karl Heinrich von Heineckens handleiding voor het ordenen van een prentcollectie, de *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, uit hetzelfde jaar. De eerste echte oeuvre catalogus van een kunstenaar was Edmé-François Gersaints *Catalogue raisonnée de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt* die verscheen in 1751 en in het voorwoord op deze publicatie kondigden de uitgevers aan dat aanstonds ook de oevrecatalogus van Visscher zou verschijnen, aangevuld met de oeuvres van Berchem en Wouwerman. Bovendien waren catalogi gepland van Rubens, Van Dyck, Callot, Della Bella, Le Clerc en enkele andere Franse graveurs.⁵⁵⁴ Een vertaling in het Engels van Gersaints Rembrandt catalogus verscheen al in het daaropvolgende jaar.⁵⁵⁵

⁵⁵² Anton Maria Zanetti de Jonge was een zoon van een broer van de opa van Anton Maria Zanetti de Oude. De passage uit de *Varie pitture a fresco* werd al in dezelfde context door Francis Haskell geciteerd. Enige voorzichtigheid dient echter betracht te worden. Met de uitspraak wilde Zanetti de Jonge vooral de matige kwaliteit van de afbeeldingen in zijn boek verantwoorden. Rond dezelfde tijd, in ieder geval in 1769, haalden 10 tekeningen van Rembrandt bijvoorbeeld ook de *Schausammlung* van de keurvorst van de Palts, Karl Theodor, een selecte groep tekeningen die de muren van het prentenkabinet decoreerden, waar verder de Italianen zwaar in de meerderheid waren. Zie Haskell 1980, 343, Zanetti 1760, iii en Plomp 2003, 125-137.

⁵⁵³ Francis Haskell bracht deze al met elkaar in verband, maar relateerde de voorkeur voor de verschillende kunstenaars met een 'rococo smaak'. Edward Grasman merkte reeds terecht op, dat het niet erg vanzelfsprekend is Rembrandt met de rococo in verband te brengen, zoals Haskell doet, en dat geldt mijns inziens ook voor de andere door hem genoemde kunstenaars. Zie Haskell 1980, 343 en Grasman 2000, 169-170.

⁵⁵⁴ Van deze geplande catalogi kwam niet veel terecht, maar in 1766 zag wel een *Eloge historique de Callot* van de hand van père C.R. Husson het licht en in 1772 verscheen Charles-Antoine Jomberts Stefano della Bella catalogus. Zoals we al in hoofdstuk drie zagen, waren al zeer uitgebreide lijsten met oeuvres van bepaalde prentkunstenaars voorhanden. Een groot aantal werd bijvoorbeeld ook door Florent le Comte in zijn *Cabinet des singularités* gegeven. Zie Gersaint 1751, vii en xx, Le Comte *Cabinet*, Jombert 1772 en Choné 1992, 93 (voor Le père Husson).

⁵⁵⁵ White 1983, 5.

In Italië schreef Luigi Lanzi in het eerste deel van zijn *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* uit 1795 over zijn eeuw zelfs als 'de eeuw van het koper' ('*il secolo del rame*') door de 'allergrootste eer' ('*più grande onore*') die de prentkunst had weten te bereiken en de enorme groei in het aantal *dilettanti*. Lanzi kwam tot de conclusie dat er steeds nieuwe *gabinetti* bij kwamen, dat de prijzen voor prenten de pan uit rezen en dat het aantal boeken over het medium zich gestaag vermenigvuldigde. Het was zelfs 'een groot deel van de burgerlijke cultuur' ('*gran parte della civile cultura*') geworden om de namen en de mooiste prenten te kennen en de handen te kunnen onderscheiden van alle graveurs.⁵⁵⁶ Deze groeiende belangstelling voor de prentkunst had in Italië ook tot gevolg dat in verschillende musea en bibliotheken aparte prentenkabinetten werden ingericht of belangrijke aankopen werden gedaan en herordeningen van de collectie werden ondernomen, zoals bij de Biblioteca Apostolica Vaticana, het Istituto delle Scienze in Bologna en de Uffizi en de Biblioteca Marucelliana in Florence.⁵⁵⁷

Mede door deze groei van de interesse voor het verzamelen van prenten in Europa, hoewel nog steeds meestal als documentatie van de geschiedenis van de schilderkunst of puur voor het onderwerp, groeide ook de interesse voor de prentkunst en individuele prentmakers.⁵⁵⁸ Een dergelijke interesse, die eveneens spreekt uit de correspondentie van Anton Maria Zanetti en de ordening van de prentcollectie van Zaccaria Sagredo, is ook al veel vroeger gedocumenteerd, maar lijkt in de zestiende, zeventiende en vroege achttiende eeuw het domein van een zeer beperkte groep verzamelaars geweest te zijn. Deze zou pas in de tweede helft van de achttiende eeuw in bredere kring gangbaar te worden.⁵⁵⁹ De geschiedenis van de prentkunst werd,

⁵⁵⁶ Lanzi *Storia*, I, 75.

⁵⁵⁷ In de Vatikaanse Bibliotheek werd in dezelfde periode een nieuw prentenkabinet ingericht. In Bologna werd de collectie van Ludovico Savioli aangekocht en bij de Lambertini prenten gevoegd, waarbij dubbele exemplaren werden afgestoten. In de Uffizi was Giuseppe Pelli Bencivenni tegen het einde van de achttiende eeuw bijzonder actief in het beschrijven, ordenen en aankopen van prenten. Francesco Marucelli liet in 1783 zijn collectie prenten na aan de Biblioteca Marucelliana in Florence met daarbij voorzieningen om de collectie verder te ordenen een aan te vullen. Bijzondere dank ben ik verschuldigd aan Barbara Jatta die zo vriendelijk was mij een nog ongepubliceerde handleiding voor de Vatikaanse prentcollectie ter beschikking te stellen. Zie O. Michel 1968-1969, 241-249, Borroni Salvadori 1970, 100-105, Filetti Mazza 2003 en Emiliani en Gaeta Bertelà 1970, 19-20.

⁵⁵⁸ Ellen D'Oench merkt ook voor Engeland rond 1750 de plotselinge opkomst op van, wat zijn noemt, het prentconnoisseurschap. De ideale prentcollectie die Heineken in boven genoemde handleiding voor de verzamelaar uit 1771 voorstond, was er één die nog voornamelijk op *inventor* geordend was en de geschiedenis van de kunsten in beeld moest brengen. Bijna in alle hier genoemde prentcollecties was nog een groot deel geordend op onderwerp, zoals portretten, antieke overblijfselen, vedutes, flora en fauna, etc. Er waren echter ook verzamelaars die puur op een bepaald onderwerp verzamelden. In Bologna had Monseigneur Malvezzi een unieke collectie landschapsprenten. Giuseppe Becchetti bezat in diezelfde stad een verzameling met slechts prenten waarop Onze Lieve Vrouwe te zien was. En in Venetië had padre Giovanni Corner meer dan 50.000 portretprenten. Zie D'Oench 1983, 68-71, Heineken 1771, Brakensiek 2003, 329-388 en Zani *Enciclopedia*, I-i, 9-10 en 23.

⁵⁵⁹ Belangrijke overzichten van vroege prentverzamelingen en de verschillen in samenstelling worden gegeven door respectievelijk Michael Bury voor Italië in de zestiende en vroege zeventiende eeuw, Peter Parshall voor collecties in Noord Europa in de zestiende eeuw, William Robinson voor Frankrijk en de Nederlanden in de zeventiende eeuw, Antony Griffiths voor Rome, Londen en Parijs in de late zeventiende en vroege achttiende eeuw en Ellen D'Oench voor Engeland in de achttiende eeuw. Hieruit blijkt ondermeer, dat de vrij rigide chronologische ontwikkeling die Stephan Brakensiek aanhoudt in zijn monumentale studie naar de geschiedenis van het verzamelen van prenten in het Duitse taalgebied, meer gezien moet worden als een globale ontwikkeling. Zie Bury 1985, 11-26, Parshall 1994, 7-36, W. Robinson 1981, xxvii-xlvi, D'Oench 1983, 63-81 en Brakensiek 2003.

zoals we zullen zien, in een aantal collecties het uitgangspunt en deze verzamelingen werden dan ook op prentmakers geordend. Ook Basan en Gori Gandellini namen de prentmaker als uitgangspunt en zouden daardoor weer belangrijke invloed hebben op de ordening van prentcollecties.⁵⁶⁰ Met de nieuwe aandacht voor de prentkunst ontstond ondermeer ook een heftige discussie over de uitvinding van het medium, waarbij de traditionele claim van Vasari dat Maso Finiguerra de aartsvader was ernstig betwijfeld werd.⁵⁶¹ Ook vinden we in deze periode voor het eerst op grote schaal herdrukken van oeuvres van *peintre-graveurs* en ontstonden vele kopieën naar hun prenten die ook voor het eerst opgenomen werden in de in de loop van de zeventiende en de achttiende eeuw bijzonder populair geworden *recueils*.⁵⁶²

Kenmerkend voor deze periode en de verandering in mentaliteit ten opzichte van de prentkunst is de ordening van de verzameling van de secretaris van de academie in Milaan, Carlo Bianconi, die we al eerder tegenkwamen als de auteur van een traktaat over het gebruik van prenten door kunstenaars.⁵⁶³ In 1787 riep hij Pietro Zani naar Milaan om zorg te dragen voor het herordenen van zijn indrukwekkende collectie. Zani brengt zelf verslag uit over zijn activiteiten in de introductie van zijn *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, die tussen 1817 en 1824 in 28 banden verscheen. In de introductie vertelt hij ondermeer ook hoe zijn belangstelling voor de prentkunst werd gewekt en hoe hij door het bezoeken van tientallen prentcollecties in Italië en daarbuiten materiaal verzamelde voor deze *Enciclopedia*. Daarmee vormt deze introductie een belangrijke bron voor de geschiedenis van het verzamelen van prenten in de late achttiende eeuw.⁵⁶⁴ Aanvankelijk waren de prenten van Bianconi, aldus Zani, geordend op de diverse scholen en daarbinnen alfabetisch op *inventore*.⁵⁶⁵ Maar, omdat de bezitter van plan

⁵⁶⁰ Handboeken en andere gepubliceerde lijsten met prenten van of naar kunstenaars waren geliefde richtlijnen voor verzamelaars, zoals ondermeer blijkt uit de aantekeningen in de marges bij exemplaren van ondermeer Basans *Dictionnaire*, Florent Le Comtes *Cabinet* en Gersaints Rembrandt catalogus door de Engelse verzamelaar Clayton Mordaunt Cracherode, zoals Antony Griffiths duidelijk maakte. Martin Royalton Kisch was zo vriendelijk mij op het essay over deze verzamelaar in Griffiths' tentoonstellingscatalogus te attenderen. Bernardo Cavagnis, die zich bezig hield met de Sagredo prentcollectie, schreef lange lijsten met prenten van ondermeer Cornelis Bloemaert, Claude Mellan en de Sadeler over uit Le Comtes *Cabinet*. Zie Griffiths 1996, 46-47 en Ms. Cavagnis *Notizie*.

⁵⁶¹ Vasari als autoriteit was natuurlijk al minstens zo belangrijk in de discussie. Het was vooral Pierre-Jean Mariette die olie op het vuur gooide door aan zijn Italiaanse correspondenten te schrijven dat hij verschillende Duitse prenten kende die vroeger gedateerd dienden te worden dan die van Maso Finiguerra. Zie ondermeer Griffiths 1996, 90-101.

⁵⁶² In het *Recueil Basan*, dat in zes delen tussen 1761 en 1779 verscheen en waar nog wel zoals eerder de schilderkunst centraal stond, vinden we nu ook in grote getale kopieën van beroemde prenten. In deel twee uit 1762 waren ondermeer kopieën naar prenten van Rembrandt en Ruisdael opgenomen. Al eerder waren in dergelijke *Recueils* prenten naar tekeningen opgenomen, ondermeer in het zogenaamde *Recueil Crozat*, zoals we zagen in hoofdstuk vier. Zie Basan *Recueil* en Casselle 1982.

⁵⁶³ Zie eerder pagina 45.

⁵⁶⁴ Zijn activiteiten en werkwijze beschrijft hij ook al in zijn in 1802 verschenen *Materiale per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame*. Verspreid over het hele boek vinden we referenties aan prenten die hij in bepaalde collecties had gezien. Zie Zani *Enciclopedia*, I, 1-59 en Zani 1802.

⁵⁶⁵ Deze verzameling deed Pietro Zani verstand staan. '*Il suo gabinetto, la copia e sceltezza del quale, ed il gusto che campeggiava in tutte le sue parti, eccitarono in me una sì alta maraviglia che indarno or cercherei espressioni da ritrarla veracemente*', aldus Zani over de collectie van Bianconi. Volgens dezelfde Zani was het de tweede collectie in Italië. Slechts de Corsini collectie was rijker. Zie Zani *Enciclopedia*, I-i, 8 en II-i, 97.

was een aangevulde en verbeterde editie uit te brengen van het eerste Italiaanse handboek over de prentkunst, Giovanni Gori Gandellini's *Notizie degli intagliatori* uit 1771, was het de taak van Zani de verzameling om te ordenen op *incisore*. De verzameling moet uit zo'n 20.000 bladen hebben bestaan en het werk van Rembrandt was aanwezig, maar hoe prominent is niet te zeggen.⁵⁶⁶ De verzamelaar Carlo Bianconi lijkt wel een speciale voorkeur voor de prenten van Rembrandt gehad te hebben. 'Hier hebben we een handelaar, Toni, die mooie stukken te koop heeft vooral van Rembrandt. Waarom heb ik niet zoveel geld als ik zou willen? Desondanks zal ik niet vertrekken zonder als troost een enkel stuk op de kop te tikken' ('*Qui abbiamo un mercante Toni che ha da vendere bei pezzi specialmente di Rembrandt. Perché non ho i denari quanti vorrei? Nonostante non partirò senza procurarmi qualche pezzo consolante*'), verzochtte hij namelijk in een brief uit 1786 vanuit Milaan aan dezelfde Zani.⁵⁶⁷

Tenminste twee collecties uit dezelfde periode, die tot op de dag van vandaag zijn bewaard, hadden de prentmakers als uitgangspunt. In 1794 zag Pietro Zani in Florence de verzameling van markies Federico Manfredini. Deze was volgens hem van plan alle door Basan in zijn *Dictionnaire* genoemde prenten bijéén te brengen.⁵⁶⁸ Manfredini, die zijn verzameling na liet aan het Seminario Arcivescovile in Padua, waar de collectie nog steeds bewaard wordt, verzamelde inderdaad om de geschiedenis van de prentkunst te documenteren, blijkens de ordening van de collectie van ongeveer 600 prenten, die in negentien albums chronologisch op prentmaker waren georganiseerd.⁵⁶⁹ Hij had ook aandacht voor goede afdrukken en bijzonderheden, wat ondermeer blijkt uit de elf prenten van Rembrandt in zijn bescheiden verzameling, wat echter lang niet alle etsen waren die Basan noemt. Hij bezat van verschillende prenten meerdere staten en had ondermeer ook proefstaten van gravures van contemporaine prentmakers, zoals Raffaele Morghen.⁵⁷⁰

Nog bescheidener in omvang, maar niet minder interessant, was de collectie van de in Rome woonachtige monsigneur Gregorio Acquaviva d'Aragona, die door Zani een 'kleine maar kwalitatief hoogstaande collectie' ('*piccola ma scelta collezione*') wordt

⁵⁶⁶ De preciese samenstelling van de collectie is helaas niet bekend. Zani zou later schrijven, dat hij met pijn in het hart toezag hoe de collectie van Bianconi na diens dood verspreid raakte. Dit was vooral om de unieke hoeveelheid Bolognese prenten beklagenswaardig. Zie Zani *Enciclopedia*, II-i, 97-98.

⁵⁶⁷ De brief van Bianconi werd gepubliceerd door Giuseppe Campori. Zie Campori 1866,

⁵⁶⁸ Zani *Enciclopedia*, I-i, 24.

⁵⁶⁹ Antonio Neu-Mayr gebruikte de collectie in 1833 als uitgangspunt voor zijn geschiedenis van de prentkunst van Maso Finiguerra tot Raffaello Morghen. Van diens hand is ook een manuscript inventaris van de collectie uit 1813, die bij de prenten in Padua wordt bewaard. Zie Ms. Neu-Mayr en Neu-Mayr 1833.

⁵⁷⁰ De Rembrandt prenten zijn te vinden in album 12 en 13. Manfredini bezat lang niet alle door Basan beschreven Rembrandts, wat er 26 waren, maar had er wel weer twee die niet door hem werden genoemd. Onder de kwalitatief goede afdrukken van Manfredini zitten ondermeer *De Honderguldenprent* (B. 74), een mooie afdruk van de tweede staat, en een afdruk van de door Bailly opgewerkte plaat op zijde. Naast de elf bladen van Rembrandt had hij ook drie prenten van Jan van Vliet naar Rembrandt, *Lot en zijn dochters* (H. 1), *De doop van de kamerling* (H. 12) en *De heilige Hieronymus* (H. 13), maar deze lagen op Van Vliet en niet op Rembrandt. Ook in andere delen van de collectie waren uitstekende afdrukken te vinden, ondermeer van Dürer en Goltzius prenten. Hij had ook enige zeldzame bladen van de oudste meesters, waaronder Antonio Pollaiuolo, Israel van Meckenem en Martin Schongauer, maar begrijpelijkerwijs niet altijd in even sterke afdrukken. Zie Basan 1767, II, 410-413.

genoemd. Hierin vinden we het werk van de belangrijkste prentmakers uit de zestiende en zeventiende eeuw met een grote nadruk op de oeuvres van de *peintre-graveurs*. De twee albums, waarin de prenten zich bevonden werden door de geestelijke bij zijn dood in 1802 aan het Vatikaan vermaakt. Rembrandt was met in totaal 14 prenten verhoudingsgewijs goed vertegenwoordigd in de kleine collectie van minder dan driehonderd prenten, die echter niet uitmunt in goede afdrukken en zeldzame staten. De ordening is voor een groot deel op scholen, maar hierbinnen wel op prentmakers.⁵⁷¹

Dat de ordening op prentmakers, zoals we die zagen bij Bianconi, Manfredini en Acquaviva d'Aragona, zeker nog niet beschouwd moet worden als de regel in achttiende-eeuws Italië als het gaat om de organisatie van prentverzamelingen, blijkt ondermeer uit de samenstelling van de collectie van Graaf Carlo Firmian. De ordening van deze collectie werd nota bene verzorgd door Pietro Zani's opdrachtgever, Carlo Bianconi in 1778. Bianconi verzorgde tevens de gedrukte catalogus.⁵⁷² Mogelijk geeft de organisatie van de collectie, nu in het Museo Capodimonte wordt bewaard, een indruk van de oorspronkelijke collectie van Bianconi, voordat Zani hiermee aan de slag ging. De prentcollectie was bijzonder origineel geordend en bestond uit drie delen. Het eerste deel besloeg de kunstprenten met bijna 10.000 stuks verdeeld over 99 albums. Het tweede deel was geheel gewijd aan portretten, waarvan er bijna 3000 geordend waren in 26 albums. Meer dan 100 *recueils* vormden het derde deel van de verzameling met in totaal bijna 8000 prenten. De kunstprenten waren geheel alfabetisch geordend, deels op kunstenaar, deels op school en deels op onderwerp, maar de *inventor* was over het algemeen de leidraad.⁵⁷³ Slechts een enkele graveur kreeg een apart album. Deze eer viel bijvoorbeeld niet ten deel aan Cornelis Cort,

⁵⁷¹ De prenten van de uit Napels afkomstige Gregorio Acquaviva d'Aragona worden in het Vatikaan nog steeds in de oorspronkelijke albums bewaard, maar de keuze is minder *scelta* dan Zani ons wil doen geloven. De meeste van de ongeveer 300 afdrukken zijn van matige kwaliteit. De eerste circa 100 prenten in het eerste album (inv. Stampe V, 1) zijn alle zestiende eeuws, beginnend bij Dürer en via Marcantonio naar Barocci en Cort. Daarna volgen zo'n twintig prenten van in Italië werkzame *peintre-graveurs*, zoals Ribera, Testa en Castiglione en circa veertig Noordelijke prenten van ondermeer Rubens, Van Dyck, Ostade en Rembrandt. De eerste 100 prenten uit het tweede album (inv. Stampe V, 2) zijn alle van de hand van Bolognese *peintre-graveurs* uit de late zestiende en zeventiende eeuw, zoals Passarotti, de Caracci, Reni, Cantarini en Sirani, waarna nog wat Franse en andere losse prenten volgen. Zani maakt al melding van het legaat van Acquaviva en ook een inscriptie in het eerste album, waarin een uittreksel uit het testament wordt gegeven, herinnert hieraan. Zie Zani *Enciclopedia*, 27 en 54.

⁵⁷² De zeldzame catalogus is integraal fotografisch gereproduceerd als appendix bij een tentoonstellingscatalogus gewijd aan de prenten uit de verzameling Firmian. Over de collectie schreef ook Alba Costamagna. Zie C. Bianconi 1783, Muzii 1984 en Costamagna 1988, 331-334.

⁵⁷³ In *tomo I* bevinden zich de prenten naar Francesco Albani en Domenichino, *Albano e Domenichino*, in *tomo II* vinden we de prenten met dieren, *animali*, in *tomo III* komen we *antichità* tegen, waarna in *tomo IV* Barocci en de Sienesen zich ophouden, als *Barocci e Sanesi*. Iets verderop vinden we de *Bolognesi* in twee delen, *tomo VIII-IX*, tussen Pietro da Cortona, *Berettini*, in *tomo VII* en Michelangelo, als *Bonarotta*, in *tomo X*. In de catalogus van Bianconi zijn de prenten binnen de albums vervolgens onderverdeeld onder graveurs, waarbij de maker dus prevaleerde over het onderwerp. Van de 99 albums waren er in totaal 12 op onderwerp geordend: '*animali, antichità, colonna teodosiana, marine, paesi (4) en vedute (4)*'. Daarnaast waren er nog 5 albums met *varie*, waaronder een band met prenten *a differenti tinte* van meesters uit verschillende scholen, een band met '*Inglese a sfumo*,' of zwartkunstprenten. Zie Bianconi 1783, 1-28.

maar wel aan Francesco Bartolozzi, Agostino Carracci en Marcantonio Raimondi.⁵⁷⁴ Ook Rembrandt kreeg een apart album, waarin in totaal zo'n 180 prenten van zijn hand en kopieën naar zijn werk, waaronder volgens Bianconi's catalogus 'zeer mooie en uitstekend bewaarde afdrukken' (*bellissime e conservatissime prove*).⁵⁷⁵

Ook Giacomo Durazzo onderkende reeds, dat de illustratie van de geschiedenis van de prentkunst een belangrijke taak moest zijn van een prentcollectie. Durazzo, die keizerlijk ambassadeur in Venetië was, legde vanaf 1773 maar liefst twee enorme verzamelingen aan, één voor de Oostenrijkse prins Albert von Saxe-Teschen en één voor zichzelf.⁵⁷⁶ Beide collecties waren weliswaar geordend om in de eerste plaats een indruk te geven van de geschiedenis van de schilderkunst. De desbetreffende collectie werd daarbij op *inventor* en op schilderscholen geordend, en daarbinnen zelfs chronologisch. Door het bijvoegen van uitgebreide indices moest het echter ook mogelijk zijn met de los in cassettes ondergebrachte prenten een beeld te krijgen van de ontwikkeling van de prentkunst, aldus Durazzo zelf in het *Discorso preliminare*, dat hij meeleverde met de verzameling die hij aan de Oostenrijkse vorst overhandigde. De studie van de geschiedenis van de prentkunst droeg, volgens Durazzo, ook bij aan de studie van de schilderkunst.⁵⁷⁷

Nieuw was bij Durazzo ook, dat binnen de ordening op *inventor* prenten die door de meesters zelf vervaardigd waren, waar dus de *inventor* en de *incisor* één en dezelfde was, de belangrijkste plaats kregen.⁵⁷⁸ Zij hadden, volgens Durazzo, hun waarde als eerste en meest vrije uiting van de gedachten van de schilder zelf en konden als originele tekeningen beschouwd worden. Dit gold zelfs voor de kleinste en meest verwaarloosde prentjes *'dei Carracci, del Pesarese, del Castiglione, di Stefanin della*

⁵⁷⁴ Bianconi geeft in zijn korte inleiding de reden van de uitverkiezing. Het waren graveurs wier prenten erg mooi waren en van wie er ook genoeg in de collectie waren om een apart album te vormen. Naast de drie genoemden krijgen ook Wille en Strange een eigen album. Zie C. Bianconi 1783, v.

⁵⁷⁵ Bianconi 1783 en Muzzi 1984.

⁵⁷⁶ Bij een bezoek van Giacomo Durazzo aan prins Albert van Saxe-Teschen in Pressburg in 1773 werd het idee geboren *'eine Sammlung zu schaffen, die höheren Zwecken dient'*. Dit citaat, naar Durazzo zelf, wordt aangehaald door Barbara Dossi. Door deze verzamelactiviteiten was hij zo gegrepen dat hij meteen na de overhandiging van de collectie van bijna 150.000 bladen in 728 cassettes aan Albert een tweede collectie begon aan te leggen voor zichzelf, volgens Bartolommeo Benincasa, die in 1784 een beschrijving van diezelfde verzameling publiceerde. Zelf legde Durazzo verantwoording af voor het hoe en waarom van de Weense collectie in het zogenaamde *Discorso preliminare*, dat hij schreef als een inleiding op die prentcollectie. Volgens een toevoeging aan één van de verschillende versies van het *Discorso* ging het in totaal om 149.387 prenten en 13.500 tekeningen. In de Albertina bestaan meerdere afschriften van het *Discorso*, die door Walter Koschatzky werden beschreven. Hij geeft ook een parafrase van de inhoud in het Duits. Barbara Dossi drukte de hele tekst van één van de versies van het *Discorso preliminare* af. Walter Koschatzky wees ook al op de publikatie van Benincasa. William Buchanan weet in zijn *Memorie* te melden dat Durazzo zijn eigen collectie prenten aan de Engelsman Slade (Thomas Moore Slade) verkocht, maar dit was waarschijnlijk niet meer dan een verzameling dubbele exemplaren. De collectie van Durazzo zou door zijn nazaten pas in de loop van de negentiende eeuw geveild worden. Zie Benincasa 1784, 4, Koschatzky 1963a, 47-61, Koschatzky 1963b, 98, Koschatzky 1964, 3-5, Dossi 1998, 13-16 en Buchanan *Memoirs*, I, 331.

⁵⁷⁷ Dossi 1998, 13-15.

⁵⁷⁸ In de tweede klasse bevonden zich de prenten naar kunstwerken door een zelfstandige en beduidende prentmaker. En de laatste klasse waren de mechanische reproducties van *Semplici Intagliatori*. Binnen de eerste klasse vielen ook de vroegste meesters, die vooral hun waarde hadden door hun ouderdom, waarmee ze de geschiedenis van de kunst dienden. Hierbij komen nog de werken die door de meesters zelf werden gestoken..

Bella, del Callot, di Rembrand, e d'altri'. Prenten van genoemde meesters konden voor Durazzo zelfs meer betekenen dan tekeningen. De kunstenaars konden namelijk voor de prenten hun favoriete onderwerpen kiezen, wat bij de in opdracht gemaakte schilderijen niet kon en tekeningen waren bijna altijd voorbereidingen voor grote composities. 'Zodoende deden de graveurs zichzelf een plezier, Castiglione met zijn dieren, Salvator Rosa met zijn soldaten en landschappen, Agostino Carracci met zijn Venussen, Rembrandt met zijn vulgaire en waarheidsgetrouwe koppen en vele anderen voerden op deze manier hun ideeën uit in overeenstemming met hun karakter vaak in een losse hand' (*Così compiacesi d'intagliatore i suoi animali il Castiglione, i suoi Soldati, e Paesi Salvator Rosa, le Veneri sue Agostin Carracci, le volgari, e vere sue teste il Rembrand, e di molti altri per simil modo veggonsi l'idee conformi al carattere loro libero intaglio frequentemente trattate*).⁵⁷⁹

De ordening door Durazzo was weer een voorbeeld voor ondermeer de Florentijn Marco Martelli. Hij was in de eerste plaats geïnteresseerd in de geschiedenis van de kunsten en het was zijn grote wens een '*Gabinetto di Belle Arti*' aan te leggen waarin kunstliteratuur en de prentcollectie samen de 'artistieke cultuur' documenteerden door de tijd heen. De prentcollectie, die een voortzetting was van een verzameling die door oudere leden van de familie was begonnen, werd vanaf 1783 op orde gebracht en aangevuld door Miller, die ook voor Francesco Marucelli werkte.⁵⁸⁰ Bij het begin van de negentiende eeuw bestond de collectie uit meer dan 5000 losse prenten en 210 albums, die geordend waren op schilderscholen en *inventor*, chronologisch geordend. Geïnspireerd door Durazzo werd echter ook een index gemaakt op *incisor*, aldus Marco Martelli zelf in het *proemio* bij de catalogus van zijn prentcollectie.⁵⁸¹ Rembrandt was goed vertegenwoordigd in de Martelli collectie blijkens de drie veilingcatalogi die werden opgemaakt bij de verkoop van de verzameling.⁵⁸² In totaal worden bijna 200 bladen van de meester genoemd met daarnaast veel kopieën

⁵⁷⁹ Aldus Durazzo in het reeds hierboven (noot 576) genoemde *Discorso*. Uit de catalogi van de ook eerder genoemde veiling, die in twee delen in respectievelijk 1872 en 1873 plaatsvond, blijkt dat Giacomo Durazzo nog niet als een prentconnoisseur verzamelde. Hij was vooral geïnteresseerd in het bijéén brengen van een complete verzameling van verschillende kunstenaars en verzamelde geen verschillende staten. Hij lijkt wel opzoek geweest te zijn naar goede afdrucken, maar hij had ook kopieën en late drukken. Hij wist blijkens de catalogus 119 prenten van Rembrandt te verwerven, waaronder enkele kopieën (deel 2, lot 850-968). Zie Vlg. Durazzo I en Vlg. Durazzo II.

⁵⁸⁰ Eerder in de achttiende eeuw waren abt Domenico en aartsbisschop Giuseppe Maria Martelli al actief geweest als prentverzamelaar, maar beiden waren ook voornamelijk geïnteresseerd in het medium als documentatie van de geschiedenis van de kunsten. De prenten waren in de collectie van Domenico Martelli, die bevriend was met Gabburri, voornamelijk geordend op scholen en *inventor*, maar *peintre-graveurs* als Della Bella, Callot en Tempesta kregen ook eigen albums. Ook was een deel op onderwerp geordend. Zo waren er albums met landschappen, portretten en architectuur. Zie Civai 1990, 73-84.

⁵⁸¹ Dit manuscript wordt bewaard tussen de *Carte Martelli* in het Archivio di Stato te Florence, maar heeft geen inventarisnummer. Ik heb het daar gezocht maar niet gevonden. Alessandra Civai kende het wel en citeert er uit. Of Marco Martelli op meer punten de indeling van Durazzo volgde, zoals die op verschillende klassen, is mij niet bekend. Civai spreekt in ieder geval expliciet over gebonden albums, wat afwijkt van Durazzo's cassettes. Zie Civai 1990, 92-94.

⁵⁸² De collectie werd na de dood van Marco nog wel aangevuld door zijn zoon Niccolò aan het begin van de negentiende eeuw. Hij kocht ondermeer dubbele exemplaren uit de groothertogelijke collectie. Voor de veilingen was bovendien al het één en ander verdwenen uit de collectie. In 1832 werden bijvoorbeeld vier albums aan de handelaar Giovanni Battista Nocchi verkocht, maar hier zat waarschijnlijk geen werk van Rembrandt bij. Zie Civai 1990, 111-112.

en prenten naar Rembrandt en uit diens omgeving.⁵⁸³ Compleetheid lijkt het devies geweest te zijn. Dubbele exemplaren waren niet aanwezig, ook niet in verschillende staten.

Mede door de beschreven groeiende waardering voor de prentkunst als zelfstandige kunstvorm werd ook Rembrandt als etser steeds belangrijker. Carlo Bianconi is niet de enige in de late achttiende eeuw in Italië die een voorliefde voor de etsen van Rembrandt gehad lijkt te hebben. Pietro Zani, die zoals we zagen verslag deed van zijn bezoeken aan vele prentcollecties in Italië aan het eind van de achttiende eeuw merkt in een aantal gevallen speciaal de Rembrandt prenten op, ondermeer in de verzamelingen van Francesco Seratti, de gouverneur van Livorno, en Dominique Vivant Denon, die zoals we eerder zagen de prenten van Anton Maria Zanetti had gekocht.⁵⁸⁴ We zagen reeds dat Denon al voor hij in Venetië aankwam een voorliefde voor Rembrandts etsen had, wat ondermeer blijkt uit de brieven van Tomasso Puccini, die de Fransman in Napels ontmoette. Puccini had in 1783 in dezelfde stad door een boekhandelaar Torres ook een album met 100 prenten van de meester aangeboden gekregen.⁵⁸⁵ Van de in Cremona woonachtige Luigi Bellò was, volgens Pietro Zani, Rembrandt de favoriete kunstenaar en dit is ook gedocumenteerd in het feit dat deze Bellò slechts zijn Rembrandt prenten na liet aan de plaatselijke bibliotheek, waar ze nog immer bewaard worden.⁵⁸⁶

En dat Rembrandt inmiddels een belangrijke rol toebedeeld kreeg in de geschiedenis van de prentkunst blijkt ook uit de catalogus die Luigi Malaspina di Sanazzaro samenstelde van zijn eigen collectie, die hij mede met adviezen van Pietro Zani bijeen had gebracht.⁵⁸⁷ Zijn collectie moest, samen met deze vijf-delige catalogus, het hele panorama van 'de oorsprong en voortgang van de prentkunst' (*'l'origine del progresso*

⁵⁸³ Vlg. Martelli 1858a, 75-81, lot 666-740, Vlg. Martelli 1858b, 45-47, lot 339-357 en Vlg. Martelli 1858c, 24-25, lot 340-363.

⁵⁸⁴ Zani zegt over de verzameling Rembrandt prenten van Seratti, dat er enkele exemplaren in te vinden waren, die nog in geen enkele catalogus beschreven waren. De Seratti prentcollectie werd in 1816 geveild in Londen door Stanley's. In de catalogus wordt inderdaad een '*superb collection of the etchings of Rembrandt*' aangekondigd. Meer dan 300 bladen van Rembrandt werden geveild, waaronder wel enkele kopieën. Volledigheid lijkt de belangrijkste leidraad geweest te zijn voor de verzamelaar en als hij een bepaalde prent niet kon krijgen nam hij genoegen met een kopie. Af en toe vinden we echter wel meerdere afdrukken van een bepaalde prent en/of meerdere staten, ondermeer van de 'Drie kruisen' (B. 78, één voor de toevoeging van naam en jaartal en één er na, lot 322 en 344). Ook waren er enige andere bijzonderheden te vinden, zoals een afdruk van *De triomf van Mordechai* (B. 40, lot 266) in blauwe inkt, een ingekleurde *Christus in de Hof van Olijven* (B. 75, lot 296) en een met inkt geretoucheerd exemplaar van *Het bad van Diana* (B. 201, lot 344). Hoe de collectie oorspronkelijk geordend was is mij niet bekend. De veiling was volgens Daniel Daulby's Rembrandt catalogus uit 1796 geordend. De collectie van Vivant Denon zag Zani in Parijs. Zie Zani *Enciclopedia*, I, 23 en 34, Vlg. Seratti-I, Vlg. Seratti-II, en Daulby 1796.

⁵⁸⁵ De betreffende brief wordt weergegeven door Maria Cecilia Mazzi. Voor Denon en Puccini zie eerder pagina 100. Zie Mazzi 1995, 256.

⁵⁸⁶ Zani zag in de collectie van Bellò enkele vrij zeldzame prenten, waaronder een grote hoeveelheid van Rembrandt, '*l'artefice suo prediletto*'. Hij kocht tenminste een groot deel van zijn prenten bij de Milanese handelaar Vallardi. Zie Zani *Enciclopedia*, I, 45-46 en Goffredo Dotti in: Ottolini 1989, xi-xiv.

⁵⁸⁷ Malaspina kocht ondermeer via de handelaar Gobbi uit de nalatenschap van Carlo Bianconi, die in 1802 stierf. Zani, die mogelijk zelfs verantwoordelijk was voor de ordening van de collectie, maakt hem in een brief attent op andere wegen om aan prenten te komen. Zie Peroni 1970, 6 en Vicini 2000, 346.

dell'incisione') geven aan de hand van 'de chronologische ordening binnen de verschillende naties' ('*l'ordine cronologico nelle diverse nazioni*').⁵⁸⁸ Rembrandt is in genoemde catalogus de eerste kunstenaar die wordt genoemd wanneer Malaspina het heeft over de *fiamminghi*, die het niveau van de etskunst enorm hadden doen stijgen door de effecten die ze wisten te bereiken 'met hun bewonderenswaardige werken' ('*nelle mirabili opere loro*').⁵⁸⁹ Uit de opmerkingen die Luigi Malaspina in hetzelfde geschrift maakt over de ordening van zijn prentcollectie blijkt echter ook eens te meer hoe voorzichtig we moeten zijn met het trekken van conclusies over waardering aan de hand van de ordening van een prentverzameling. Praktische overwegingen lijken, tenminste in het geval van Malaspina, ook een belangrijke rol te hebben gespeeld in de keuze voor een organisatie van zijn collectie op prentmakers. Alleen voor de grote prinselijke collecties, zoals die in Wenen, Dresden en Parijs, was volgens hem een ordening op *inventor* geschikt, zoals die door Heineken werd beschreven. Door de enorme omvang liep men namelijk niet het gevaar dat antieke en moderne prenten naast elkaar verschenen of dat prenten in diverse media, met een totaal andere herkomst en van een onvergelykbare kwaliteit vlak bij elkaar ingebonden werden. Puur uit praktische overweging was een ordening op graveur voor een kleine collectie, waar Malaspina die van hemzelf ook onder rekende, geschikter.⁵⁹⁰

Naast de groeiende aandacht van verzamelaars voor de prentkunst nam ook de vraag naar prentmakers toe door de enorme aantallen aan geïllustreerde boeken die in de loop van de achttiende eeuw werden gepubliceerd. De opleiding van deze prentkunstenaars werd in Italië pas in deze periode een taak van de academies, die in de achttiende eeuw in Italië als paddestoelen uit de grond schoten. Aan diverse academies ontstonden opleidingen voor prentkunstenaars en verantwoordelijke professoren werden aangesteld. Het lijkt niet toevallig dat tijdens het bewind van de eerder genoemde verzamelaar Federico Manfredini als gouverneur van Toscane in Florence een graveursschool werd opgericht die deel uit ging maken van de *Accademia del disegno*. Manfredini had zich persoonlijk ingespannen om als professor Raffaele Morghen binnen te halen en als dank droeg deze zijn prent naar

⁵⁸⁸ Een overzicht van de ordening van de collectie geven ook Silvio Lomartire en Donata Vicini. Het scala werd zelfs nog verbreed door de aanwezigheid van koperplaten en houtblokken, waaronder een koperplaat van een kopie naar Rembrandts *Verdrijving van de handelaren uit de tempel* (B. 69). De prentcollectie was een onderdeel van zijn zeer uitéénlopende kunstverzameling, die gezien moest worden als een '*Raccolta enciclopedica delle arti del disegno*'. Zie Malaspina 1824, I, liii, Lomartire 2000, 363-385, Vicini 2003, 14-16 en Peroni 1970, 8.

⁵⁸⁹ '*Questo genere d'incisione [i.e. de ets] assai semplice sulle prime, fu però in seguito esso pure portato a così alto segno, singolarmente dai Fiamminghi, siccome i Rembrandt, Livens, van Vliet ed altri tali...*', aldus Luigi Malaspina. Zie Malaspina 1824, I, xlii.

⁵⁹⁰ Iets verderop blijkt ook dat dezelfde verzamelaar zich wel terdege bewust was van verschil in kwaliteit in afdrukken, iets wat bijvoorbeeld niet blijkt uit de Rembrandt prenten in zijn bezit. Malaspina beklagt zich dat het inmiddels vaak onmogelijk was om nog goede afdrukken van oude prenten te verwerven. Zijn eigen prentcollectie kwam in totaal op circa 5500 stuks, verdeeld over 36 genummerde mappen en geordend op scholen. Malaspina zag zijn eigen collectie duidelijk door een gekleurde bril. Vele prenten die hij zag als originelen van een bewonderenswaardige frisheid blijken bij nader inzien kopieën of moderne afdrukken geweest te zijn. Bij de Rembrandt prenten ging hij zelfs zover kopieën slechts te willen herkennen wanneer hij ook het origineel bezat. Van ondermeer Rembrandts *Jongens portret* (B. 310) en *Adam en Eva* (B. 28) bezat hij slechts een kopie, maar hij noemt ze als origineel in zijn catalogus. Zie Malaspina 1824, I, lii-lvii en III, 195, Rutgers 2004, 28 en Peroni 1970, 6.

Rafaels *Madonna della Seggiola* (Halsey 100) aan hem op.⁵⁹¹ In Milaan, waar bovengenoemde Carlo Bianconi secretaris was van de academie, werd in 1789 Vincenzo Vangelisti als eerste professor van de *Scuola d'incisione* benoemd, maar het was vooral zijn leerling en opvolger Giuseppe Longhi die grote interesse voor Rembrandt gehad lijkt te hebben. Hij stak prenten naar Rembrandt (afb. 14), maar etste ook in diens stijl en besteedde zoals we zullen zien ook prominent aandacht aan hem in zijn geschriften.⁵⁹² En reeds in 1760 was de schilder, graveur en stucwerker Benigno Bossi aangesteld als professor aan de academie van Parma.⁵⁹³ Verschillende van zijn prenten zijn wel in verband gebracht met die van Rembrandt, vooral zijn series *Raccolta di teste* en *Fisionomie possibili* (afb. 15), series die zeker bij het onderwijs een rol hebben gespeeld.⁵⁹⁴ Als we bedenken dat in dezelfde periode Rembrandts prenten reeds expliciet aanbevolen werden aan schilders binnen een academische context, wekt het weinig verwondering dat hij ook een rol ging spelen binnen de opleiding voor prentmakers. Een aantal van de bovengenoemde verzamelaars, dat ook nog betrokken was bij de opleving van het classicisme en de verschillende academies in Italië, was bovendien zelf ook als *dilettante* actief als prentmaker, zoals Francesco Algarotti, Carlo Bianconi en de aartsclassicist Dominique Vivant Denon.⁵⁹⁵

We moeten niet vergeten dat bijvoorbeeld de kring waarin de veel geprezen kopieën naar Rembrandts etsen door Francesco Novelli, Costantino Cumano en Giuseppe Sardi ontstonden, die vaak als bewijs voor de bijzondere positie van de Hollandse meester in Venetië zijn aangevoerd, die van het Venetiaanse neo-classicisme was. Naast Vivant Denon was Francesco Novelli's vader en leermeester Pier Antonio Novelli, die de uitgave van genoemde prenten verzorgde in 1791, als schilder lange tijd in Rome actief, waar hij ondermeer werkte aan de sterk classicistische decoratie van de Villa Borghese en het Museo Pio Clementino. Pier Antonio Novelli werkte er samen met kunstenaars als Giuseppe Cades, Domenico Corvi en Felice Giani. En ook

⁵⁹¹ We zagen al dat in de collectie van Manfredini ook proefstaten van prenten van Morghen te vinden waren. Zie Palmerini 1810, 29-31 en Halsey 1885, xix en 87-90, cat. 100.

⁵⁹² Tussen 1795 en 1808 deed Longhi verschillende prenten naar en/of in de stijl van Rembrandt het licht zien. In een ongepubliceerde doctoraalscriptie beschreef Silvia Cavalchi zorgvuldig het oeuvre van Giuseppe Longhi. Zeno Davoli was zo vriendelijk mij inzage te geven in zijn exemplaar van deze scriptie. De Rembrandtieke prenten zijn daar te vinden als catalogusnummers 6, 8, 10, 15-18, 29, 37, 40 en 59. Het bestand aan Longhi prenten, dat zich in de *Raccolta Bertarelli* bevindt, werd beschreven en afgebeeld door Elena Bertinelli en Marco Fragonara. Bij hen zijn de Rembrandtieke prenten catalogusnummers B 25-27 en 29. Ook zelf geeft Longhi in zijn *Calcografia* een lijst van zijn prenten, waarin hij negen Rembrandtieke werken noemt. Hij verwijst niet zelden tevens door middel van een opschrift naar Rembrandt. Zie Alberici 1959, 228-229, Cavalchi 1994-1995, Bertinelli en Fragnara 1996 en Longhi 1830, 434-436.

⁵⁹³ Benigno Bossi had zelf ook een collectie prenten, die door eerder genoemde Pietro Zani werd gezien. Zie Moretti 1989, 663-667, Zani *Enciclopedia*, I, 3.

⁵⁹⁴ Ondermeer Giuseppe Longhi noemde Bossi een navolger van Rembrandt. De koppen vertonen echter niet meer dan vage generieke overéénkomsten met die van Rembrandt. Stilistisch staan de prenten, mijns inziens, dichterbij het werk van Giovanni Benedetto Castiglione en Wenceslas Hollar. De genoemde prentseries worden afgebeeld door Luciano Gallina. Zie Longhi 1830, 142 en Gallina 1982.

⁵⁹⁵ Algarotti's activiteit als prentkunstenaar werd reeds in hoofdstuk vier aangehaald. Carlo Bianconi werd zelfs in Giovanni Gori Gandellini's *Notizie degli intagliatori* opgenomen als prentmaker. Dominique Vivant Denon kwam zelfs tot een indrukwekkend oeuvre en maakte ondermeer kopieën naar Rembrandt en prenten in diens stijl. Zie Gori Gandellini 1771, III, 412-413.

in Francesco Novelli's geschilderde werk, dat bij dat van zijn vader aansluit, ontbreekt elk spoor van Rembrandt.⁵⁹⁶ Ook Luigi Malaspina, die zijn hele collectie naliet 'ten gunste van het volk' ('*a beneficio pubblico*'), maar ook 'voor het artistieke onderwijs aan de Academie' ('*all'istruzione artistica per l'Accademia*'), blijkt uit zijn geschriften, maar ook uit de decoraties van zijn paleis in Pavia, een voorvechter van het neo-classicime te zijn geweest.⁵⁹⁷ Exemplarisch voor de acceptatie van Rembrandt als prentkunstenaar in classisistische kringen is de vermeldingen van de meester in Francesco Milizia's *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno* uit 1781. In dit geschrift, dat sterk gebaseerd is op het kort tevoren verschenen werk van Johann Georg Sulzer en Anton Rafael Mengs, zoals ook uit de volledige titel blijkt, veroordeelt hij sterk de vormtaal van de barok, die volgens hem zelfs haar oorsprong had bij Michelangelo, wiens *Mozes* hij ondermeer blijkt te verafschuwen.⁵⁹⁸ Volgens Schlosser vertoont Milizia de mentaliteit van een rigide classisistische purist.⁵⁹⁹ Als Milizia in het traktaat echter te spreken komt over de prentkunst noemt hij als voorbeelden allereerst '*Caracci, Guido, Parmegiano*', die niet met 'verfijndheid' ('*finezza*') werkten. Rembrandt daarentegen, hoewel 'niet correct' ('*scorretto*'), was 'veel vernuftiger' ('*più ingegnoso*') en ter illustratie voert hij de *Honderd gulden prent* op.⁶⁰⁰

Nog een stap verder zou de reeds genoemde prentmaker en professor aan de Milanese academie Giuseppe Longhi gaan in zijn geschrift de *Calcografia*, dat echter pas in 1830 het licht zag. Had Milizia Rembrandt als etser reeds vergeleken met en zelfs gesteld boven Carracci, Guido Reni en Parmigianino, Longhi zou het zelfs wagen om Rembrandt te vergelijken met Rafael. Hoewel ook hij nog benadrukte, dat de Hollandse meester navolger van niemand was, slechts van de natuur. De schoonheid van Rembrandts werk was echter duidelijk niet gelegen in de 'eigenlijke schoonheid van de natuur' ('*bello reale della natura*'), maar in de schoonheid van de uitvoering.⁶⁰¹ Zijn werk schoot inderdaad te kort in 'waardigheid' ('*nobilità*') en

⁵⁹⁶ Rembrandts werk is ook ver te zoeken in de vele gravures die Pier Antonio Novelli maakte, vooral als boekillustraties. De geëteste kopieën naar Rembrandt door Novelli kwamen we eerder tegen (pagina 100). Zie Wiedmann 2001, 263-276.

⁵⁹⁷ Malaspina's esthetische opvattingen blijken ondermeer uit zijn *Delle leggi del bello* uit 1791, waarop Anton Boschloo uitgebreid ingaat. Zie ook het voorwoord van Ercole Mozzi in Tassi's *Vite*, waarin benadrukt wordt dat de rijke collectie van Giacomo Carrara van nut was voor een ieder die zich zou willen toeleggen '*allo studio di disegno. Il suo scopo in tale raccolta è il lustro, ed il vantaggio della Patria*'. Giacomo Carrara legde in de tweede helft van de achttiende eeuw ook een prentcollectie aan, vermoedelijk tot nut van de door hem gestichte academie te Bergamo. In 1763 bestelde hij hiervoor ook prenten van Rembrandt in Dresden, maar of deze ooit aangekomen zijn is onduidelijk. In de huidige collectie bevinden zich wel kopieën naar de meester door Hertel. Mogelijk ging het bij betreffende bestelling om deze Hertel prenten. Zie Malaspina 1791 en Boschloo 1973, 131-144, Vicini 2000, 340, Tassi 1793, I, xxiii, Buonincontri 1999, 397-411 en Cival Bassi 1999, 209-223.

⁵⁹⁸ De volledige titel van het werk luidt *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*. De geschriften van Mengs kwamen we reeds in hoofdstuk vier tegen. Sulzer publiceerde in 1771 zijn *Theorie der schönen Künste*, dat sterk afhankelijk was van het werk van Winckelmann. Schlosser noemde de publicatie van Sulzer een '*opera fondamentale del classicismo tedesco*'. Zie Milizia 1781 en Schlosser 1964, 657.

⁵⁹⁹ Schlosser 1964, 667.

⁶⁰⁰ Milizia 1781, 162.

⁶⁰¹ Rembrandt was zelfs een hardnekkige vijand van de Venussen en de Cupidos, '*in una parola del bello primario della natura*'. Als voorbeeld noemt Longhi de engelen in *Het sterfbed van Maria* (B. 99), die er uit zien als monstrueuze harpijen en de naaktheid van de vrouw van Potifar (B. 39), die zelfs

'gratie' ('grazia'), maar dit wordt ruimschoots gecompenseerd door 'de waarheid, de expressie, de noviteit, de kracht, de harmonie van het clair-obscur dat wordt bereikt door de kwaliteit van de opstelling van groepen ten opzichte van elkaar, de overeenstemming tussen de verschillende houdingen met de diverse menselijke structuren, waarin hij uniek was' (*la verità, l'espressione, la novità, la varietà, la forza e l'armonia del chiaroscuro prodotte dalla qualità degli aggruppamenti a ciò disposti, la corrispondenza delle diverse attitudini colle diverse umane strutture, in che fu unico*). 'Men zegt dat hij triviaal en onwetend was, maar de hoofdfiguur in zijn *Opwekking van Lazarus* (B. 73) bezit zelfs alle waardigheid en eenvoud van een goddelijke taumaturg en voor wat betreft de houding, zo niet voor wat betreft de vorm, zou deze Poussin waardig zijn, of zelfs Rafael'. Als de opsteller van de *Enciclopedia Metodica* deze prent aandachtig bestudeerd zou hebben, vervolgt Longhi, de eerder genoemde Pietro Zani veroordelend, zou deze niet zo stellig verzekerd hebben dat Rembrandt als zoon van een molenaar geen ideeën had die hoger waren dan die zijn molen hem gaf.⁶⁰²

In dezelfde tijd dat de prentkunst als kunstvorm op zich een groeiende waardering begon te genieten, waarmee de toenemende lofprijzingen voor Rembrandt samenvallen, zien we ook dat voor het eerst in de Italiaanse kunsthistorie prentmakers in verband worden gebracht met de Hollandse meester. We zagen in het eerste hoofdstuk dat Franse schrijvers al in de zeventiende eeuw hadden opgemerkt dat Giovanni Benedetto Castiglione en Stefano della Bella in de trant van Rembrandt hadden gewerkt, maar binnen Italië lijkt Giovanni Battista Piazzetta de eerste die deze eer te beurt valt, zoals we reeds in het voorgaande hoofdstuk zagen. Zes jaar na diens overlijden in 1754 voegde diens vriend de uitgever Giovanni Battista Albrizzi een *Memorie intorno alla vita di Giambattista Piazzetta* toe aan de *Studii di Pittura* naar tekeningen van de meester die in 1760 het licht zag, waarin deze er op wees, dat het prentje dat erbij werd afgedrukt door dezelfde Piazzetta was vervaardigd 'in de stijl van Rembrandt, vermaard Hollands schilder, en graveur' (*sullo stile di Rembrandt, insigne pittore, ed intagliatore Olandese*).⁶⁰³ Niet lang daarna herkende Carlo Giuseppe Ratti (1768) in navolging van ondermeer Florent le Comte de rol die Rembrandt had gespeeld voor het geëteste oeuvre van Giovanni Benedetto Castiglione en een jaar later bracht Luigi Crespi de prenten van zijn vader Giuseppe Maria Crespi in verband met het werk van Rembrandt.⁶⁰⁴ In 1779 zou Giovanni Ludovico Bianconi

de meest wanhopige nog zou doen overwegen te vluchten. De schrijver trekt ook nog de vergelijking met een rimpelige heremiet van Ribera, een masker van Polidoro, een karikatuur van Leonardo of een gruwelijk skelet van Michelangelo, die voor de onderzoekende blik van de intelligenten aanzienlijk mooier zijn dan de lieflijkste vrouw, die moeizaam is weergegeven door een bekrompen fijnschilder. Zie Longhi 1830, 135-136.

⁶⁰² Longhi vervolgt zijn relaas met het veelvuldig prijzen van andere individuele bladen, zoals *De grote Kruisafneming*, *Christus voor Pilatus: grote plaat*, *De Honderdguldenprent*, *De Barmhartige Samaritaan*, de schrijvers favoriet, en *Het bad van Venus* (waarschijnlijk *Het bad van Diana*). Zie Longhi 1830, 136-143.

⁶⁰³ Albrizzi's *Memorie* is helemaal afgedrukt als appendix bij George Knox' monografie over de meester, die reeds eerder ter sprake kwam (pagina 125). Het prentje dat al in 1738 gedateerd is wordt gezien als zelfportret en is het enige aan Piazzetta zelf toegeschreven etsje. Zie voor Rembrandt en Piazzetta verder hoofdstuk vier, waar ook dit prentje ter sprake komt. Zie Knox 1992, 220-221.

⁶⁰⁴ De relatie tussen Castiglione en Rembrandt werd reeds in hoofdstuk één uitvoerig besproken. Carlo Giuseppe Ratti was in 1768 in zijn commentaar bij Raffaello Soprani's Genuese kunstenaars *vite* de eerste Italiaan die constateerde dat het werk van de twee kunstenaars iets met elkaar te maken had. Luigi Crespi noemt in zijn vervolg op Malvasia's *Felsina Pittrice* in het leven van Lodovico Mattioli

aan dit lijstje nog Giovanni Battista Piranesi toevoegen, die hij, zoals we reeds eerder zagen, de 'Rembrandt van de antieke ruïnes' ('*Rembrand delle antiche rovine*') noemde.⁶⁰⁵

Conclusie

Rembrandts etsen waren al vanaf halverwege de zeventiende eeuw in Italië te vinden en ook komen we de meester vooral in de hoedanigheid van prentmaker tegen in de kunsthistorie. Zijn manier van etsen werd gezien als bijzonder, maar vaak blijft het bij deze neutrale constatering en van een wijdverbreide navolging van zijn werk is in Italië ook geen sprake. Via zijn 'transparante' prenten moet hij toch vooral als schilder zijn beoordeeld en als zodanig was hij bovenal 'niet correct' ('*scorretto*'). Pas in de loop van de achttiende eeuw kreeg hij een aparte status, aanvankelijk omdat hij zijn eigen inventies in prent bracht, waarbij hij in één adem werd genoemd met Albrecht Dürer, Jacques Callot en Stefano della Bella. In de tweede helft van diezelfde eeuw ontstond een groeiende belangstelling voor de prentkunst *an sich*, die de weg vrij maakte voor een regelrechte waardering voor Rembrandt als etser, waarvan de weerslag is te vinden in het enthousiasme voor zijn etsen van Carlo Bianconi, Luigi Bellò en Giuseppe Longhi.

De geschetste geschiedenis van het verzamelen van prenten in Italië en de daarmee samenhangende erkenning van Rembrandt als groot prentkunstenaar in Italië lijkt samen te vallen met de ontwikkeling in de rest van Europa in de loop van de achttiende eeuw. Hiervan getuigt ondermeer de explosie in de vraag naar zijn prenten, die grote hoeveelheden herdrukken van de nog bestaande koperplaten tot gevolg had en ook de uitgaves van vele kopieën ernaar stimuleerde, zoals die van de Duitser Johann Georg Hertel, de Fransen Claude-Henri Watelet en Pierre-François Basan en iets later de Venetiaanse leerlingen van Dominique Vivant-Denon, Francesco Novelli, Costantino Cumano en Giuseppe Sardi.⁶⁰⁶ Het lijkt dan ook niet toevallig dat Giacomo Casanova in zijn memoires, die hij tegen het einde van de achttiende eeuw optekende, een vervalser opvoert die hij juist een prent van Rembrandt laat namaken als proeve van bekwaamheid. De Venetiaan richtte zich in zijn in het Frans opgestelde memoires tot een geleterd Europees publiek, dat inmiddels ongetwijfeld voor de geest kon halen waarover hij het had.⁶⁰⁷

twee prenten die in samenwerking met zijn vader tot stand kwamen met de *Opwekking van Lazarus* als onderwerp. De beide prenten zijn mij onbekend, maar worden ook al door dezelfde Luigi Crespi genoemd in een brief aan Bottari uit 1757: *Sono stati venduti agli eredi di Lelio dalla Volpe alcuni rami intagliati dal fu mio padre... Vi è due risurrezioni di nostro Signore in foglio, numerose di figure, sul gusto di Rembrandt, una più ombreggiata, l'altra tenuta più chiara*. Basan noemt in zijn *Dictionnaire* één prent met de *Opwekking van Lazarus* van Giuseppe Maria Crespi. De bekendste Crespi grafiek die tot stand is gekomen in samenwerking met Lodovico Mattioli, de zogenaamde Bertoldo-serie, heeft weinig met Rembrandt te maken. Bij Bartsch vond ik geen *Opwekking van Lazarus* van of naar Crespi. Zie Soprani/Ratti, I, 313, Crespi 1769, 239, Bottari/Ticozzi, IV, 417, Basan 1767, I, 154, Varignana 1990, ci-clv en *The Illustrated Bartsch*, XLIII.

⁶⁰⁵ Zie eerder pagina 126.

⁶⁰⁶ Eerder werd ook al gewezen op de oeuvre catalogus van zijn prenten door Gersaint en de etsen die werden opgenomen in het *Recueil Basan*. Ellen D'Oench weet ook te melden dat Engelse eters tussen 1748 en 1790 ongeveer één derde van Rembrandts oeuvre wisten te kopieëren. Zie D'Oench 1983, 63.

⁶⁰⁷ De betreffende passage wordt geciteerd door Fabrizio Magani. Zie Magani 1998, 24-25.

Conclusie

De enorme reputatie die Rembrandt als schilder in de jaren dertig van de zeventiende eeuw wist op te bouwen in Amsterdam en de rest van Holland heeft hem ook al snel internationale faam opgeleverd. Mondelinge overdracht en de verspreiding van zijn etsen moeten hierbij een belangrijke rol hebben gespeeld. Zijn schilderijen gingen in de loop van de zeventiende eeuw maar in bescheiden aantallen de grens over. In ieder geval moet de meester voornamelijk op basis van die 'mondelinge en papieren reputatie' in de loop van diezelfde eeuw al als één van de belangrijkste representanten van de Hollandse school zijn gezien en hiermee wist hij zich een plaats te verwerven in de buitenlandse kunstliteratuur.

Uit de internationale kunstliteratuur van de zeventiende en de achttiende eeuw spreekt over het algemeen geen groot enthousiasme voor het oeuvre van Rembrandt. Zijn werk werd vooral vreemd gevonden. Nu konden de Noordepartese schilders in het algemeen in de kritiek op weinig bijval rekenen, maar er is ook weinig bewijs voor dat de enkele schilderijen van de Hollandse meester die de grenzen overgingen wel met applaus werden ontvangen. Ze lijken de enorme lokaal opgebouwde reputatie niet te bevestigen, zoals ondermeer Filippo Baldinucci het uitdrukte. Het patroon van Rembrandts faam in zeventiende-eeuws Italië lijkt in deze niet af te wijken van dat in andere Europese landen, hoewel de eerste getuigenissen van iets latere datum zijn dan in bijvoorbeeld Frankrijk.

In de loop van de achttiende eeuw is in met name Frankrijk en de Duits-talige landen een langzaam maar gestaag groeiende belangstelling voor Rembrandt en zijn werk gedocumenteerd. Deze groei kan direct worden gerelateerd aan de toenemende vraag naar het werk van Noordepartese meesters in het algemeen door verzamelaars aldaar. En hoewel de kunstliteratuur in de meeste gevallen kritisch bleef, wijzen de aantallen schilderijen van Rembrandt in buitenlandse verzamelingen, waarin zijn werk af en toe zelfs een prominente rol speelt, op een zekere waardering in die periode. Ook gingen enkele schilders, met name enkele Duitse meesters, werk van Rembrandt gebruiken als uitgangspunt voor hun eigen creaties, waarbij ze verder gingen dan het overnemen van een enkel motief. We moeten de rol die Rembrandt speelde in het culturele leven in Europa in de achttiende eeuw nog steeds niet overschatten, maar we kunnen voor deze periode wel voorzichtig spreken van een discrepantie tussen de waardering die spreekt uit de kunstliteratuur en de waardering die blijkt uit ondermeer gedocumenteerde verzamelingen.

Ook in Italië zijn schilderijen van Rembrandt in de loop van de achttiende eeuw gedocumenteerd en vinden we zijn naam terug in de kunstliteratuur, waar dan nog immer benadrukt wordt dat zijn werk toch vooral 'niet correct' (*'scorretto'*) was. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de situatie in Frankrijk en Duitsland lijkt er echter in Italië geen bewijs te zijn voor een duidelijke groei van de belangstelling voor het geschilderde werk van de meester en ook voor de Noordepartese meesters in het

algemeen lijkt er geen duidelijk toenemende aandacht. Door dit gebrek aan bewijs voor een groeiende waardering voor Rembrandts schilderijen in achttiende-eeuws Italië, is er geen aanleiding voor om de traditionele kritiek op de meester te zien als een uiting van officiële smaak die niet in overeenstemming was met de gangbare smaak.

Rembrandts etsen waren de eerste gedocumenteerde kunstwerken van de meester in Italië. De aanwezigheid ervan droeg ongetwijfeld bij tot de verspreiding van zijn reputatie, maar we moeten voorzichtig zijn dit aan te voeren als bewijs voor een aanzienlijke waardering voor de meester. Over het algemeen werden prenten in Europa niet bijeen gebracht als kunstwerken op zich. Ze werden vooral verzameld als documentatie materiaal. Bovendien waren verschillende collecties, waarin etsen van Rembrandt zijn gedocumenteerd, gericht op compleetheid. De betreffende verzamelaar kocht alles, waar hij de handen op kon leggen. Een exponentiële groei in Europa in de belangstelling voor prentkunst rond het midden van de achttiende eeuw had tot gevolg dat er steeds meer aandacht ontstond voor prentkunst en prentmakers op zich en voor prenten als onafhankelijke kunstwerken. Rembrandt werd in dezelfde periode herkend als een belangrijke schakel in de ontwikkeling van het medium en we vinden dan ook in de tweede helft van de achttiende eeuw een duidelijke groeiende belangstelling en waardering voor zijn etsen in heel Europa, ook in Italië.

Vanaf de jaren veertig van de zeventiende eeuw was Rembrandts werk te vinden in Italië en in de loop van de daarop volgende anderhalve eeuw is een niet onaanzienlijk aantal schilderijen en etsen van de meester gedocumenteerd van Venetië tot Messina. Ze waren ook bekend aan Italiaanse kunstenaars en een enkele collega maakte er gebruik van voor zijn eigen creaties. Bovendien waren Rembrandts leven en werk gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw verschillende malen onderwerp van kritiek. Hij moet uiteindelijk bij een flinke groep Italiaanse kunstenaars en verzamelaars tenminste naamsbekendheid hebben genoten, maar wat men nu eigenlijk vond van het werk van de Hollandse meester blijft moeilijk te reconstrueren.

Uitingen van waardering voor Rembrandt en zijn werk uit de Italiaanse zeventiende en achttiende eeuw, hetzij positief, hetzij negatief, zijn bijzonder schaars en als ze er al zijn blijft het lastig om deze te interpreteren. Kunnen de enkele opgetekende opmerkingen opgevat worden als representatief? Of kunnen er conclusies worden verbonden aan het feit dat de enorme berg aan bronnenmateriaal die in Italië aangaande de onderhavige periode bewaard is gebleven uiteindelijk zo weinig blijken van erkenning voor de meester oplevert? Rembrandts verworvenheden als etser werden in de loop van de achttiende eeuw steeds meer op waarde geschat, maar als schilder lijkt hij in Italië in de zeventiende en de achttiende eeuw toch vooral gezien te zijn als een belangrijk meester van zijn streek (*quella provincia*), waarbij ik me niet aan de indruk kan onttrekken dat dit laatst genoemde als een zwaarwegende bijvoegelijke bepaling van beperking moet worden opgevat.

Summary

This dissertation sets out to investigate whether and to what extent Rembrandt's work was appreciated in Italy in the 17th and 18th centuries. From approximately 1650 onwards, paintings, drawings and prints by Rembrandt could be found in Italy; furthermore the artist is mentioned in several written sources, and several Italian artists even borrowed motifs from his oeuvre. Thus one could demonstrate that Rembrandt played an important role in the Italian artistic world of the period. However, unless one provides a context for the evidence, one easily runs the risk of projecting a modern preoccupation with the genius of Rembrandt onto the subject of research. Scholars of Rembrandt have tended to select positive historical criticism as paradigmatic for the time, while disregarding negative criticism on the grounds that it was not sincere or merely repeated clichés of classicist criticism. The following five chapters will address this question from a new perspective, which will involve the analysis of a range of unpublished and published material in its historical context.

17th century Italy

There is no doubt that Rembrandt's name was known to the great *connoisseurs* of late seventeenth-century Italy, since his works were included in a few of the great collections of that time. The Sicilian prince Antonio Ruffo ordered three paintings from Rembrandt in Amsterdam and there were others in the famous Medici collection. However, without further research it would be very premature to interpret their presence in these two collections as representative for the popularity of the Dutch master in the whole of Italy during the seventeenth century. No work by his hand could be found in the majority of Italian noble collections, not even in those that claimed to offer a visual overview of the history of art, such as the so-called universal drawings collection of Padre Sebastiano Resta. Furthermore, although Ruffo himself appears to have been very enthusiastic about the artist in his letters, many other testimonies were less positive: Rembrandt's colleague Abraham Brueghel reported in a letter to the same prince that the Dutch master's paintings were greatly appreciated in Rome.

Stefano della Bella

The Florentine printmaker Stefano della Bella is one of the few Italian artists of the seventeenth century who drew on Rembrandt's examples for his own work. He did so almost exclusively for his *libri di disegno*, or drawing booklets, which were sets of small etchings that were used as models by apprentices and amateurs from which to learn the art of drawing. All these drawing booklets were published in Paris in the 1640's when Della Bella lived and worked there. He had arrived in Paris in the late 1630's when the print publishers of the city were already copying Rembrandt's inventions, and his etchings also passed through the hands of the local dealers. Della Bella is known to have acquired a few himself in 1642. Reflections of Rembrandt's prints in Della Bella's later work, produced after he had returned to Florence in the

late 1640's, are much less evident. Therefore Stefano della Bella's etchings can hardly be seen as evidence for the popularity of Rembrandt in Italy.

Filippo Baldinucci

The Florentine author Filippo Baldinucci included a biography of Rembrandt in his *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame* from 1686, a publication that was dedicated exclusively to biographies of famous printmakers from the invention of the medium onwards. The *Cominciamento* was a spin-off of a much larger project, the *Notizie de' professori del disegno*. This ambitious publication was supposed to be a universal history of the arts and was partially published after Baldinucci's death in the early 18th century. The biography constitutes yet another source that is predominantly negative about the artist, although in the past a disproportionate emphasis has been on his few words of praise. The mere fact that Rembrandt is included in both aforementioned publications has been taken as a sign of the appreciation for the master. However, the *Notizie* was intended as an overview that was as complete as possible, hence the inclusion of many an artist who was even then considered second rate. Among Baldinucci's enormous number of writings it is difficult to find an equally negative biography of an artist as that of Rembrandt, whom the author strongly criticizes for the supposed lack of *disegno* in his work and the lack of *decorum* in his personality. Although Baldinucci was a devout Catholic, whose judgement may have been influenced by his belief that Rembrandt was of the *falsa religione*, he also must have sincerely disliked Rembrandt's work. He must have been familiar with several etchings and at least the late self-portrait, now in the Uffizi, which were in the collection of his patron, cardinal Leopoldo de' Medici.

18th century Venice

Among the paintings by Rembrandt that could be found in Venice in the 18th Century is the oilsketch *The Lament of Christ under the Cross*, now in the National Gallery, London. It was in the collection of the English consul in Venice, Joseph Smith, from the 1630's until it was sold to King George III in 1762. The English printmaker John Baptist Jackson made a chiaroscuro woodcut after this oilsketch when he was in Venice: Giovanni Battista Tiepolo used the composition as the point of departure for one of his own paintings, while Francesco Algarotti praised Rembrandt's light effects in the same work. But once again the question remains as to whether the artistic and critical fortune of this oil sketch is truly representative of Rembrandt's reputation in eighteenth-century Venice.

Joseph Smith's important collection was believed to have included a total of ten paintings by Rembrandt, thus making it the largest collection of works by the master in Venice. One should ask oneself if this was due to the fact that Smith was a foreigner. That Tiepolo used Rembrandt's composition of *The lament of Christ under the Cross* as a model for one of his paintings does not mean that the Venetian master was deeply influenced by his Dutch colleague, as has been suggested. Tiepolo's painting is only one small work on panel in the substantial oeuvre of a master who is mostly known for his large-scale fresco decorations. For other Venetian artists of the same period who mostly drew on Rembrandt's etchings for their own prints, like Giambattista's son Giandomenico Tiepolo, printmaking remained a mere side activity compared to painting, which was their core business. Francesco Algarotti's praise for Rembrandt's light effects does not automatically mean he was a great admirer of his work. Algarotti's writings reflect the author's belief that Rembrandt was not on a par

with the best Italian artists. Besides, Algarotti left Venice as a young man and only occasionally returned later on. He spent a lot of time in France and Germany, where in contrast to Italy, the appreciation for Dutch art was steadily growing in the eighteenth century.

Print collecting

Like Rembrandt's paintings, also his etchings could be found in Italy from about the middle of the seventeenth century. From the few early sources we know that his prints were thought of as something out of the ordinary at first. However there is no evidence that they were widely admired. In that period print collections were mostly organized to give an impression of the history of painting. The print collection was the visual supplement to the art literature. Not the printmaker, but the image was important and completeness was often pursued. Only in the course of the eighteenth century a growing attention for printmaking itself can be noticed among print collectors and this paved the way for the obvious enthusiasm for Rembrandt's etchings with collectors and printmakers towards the end of the eighteenth century, like Carlo Bianconi, Luigi Bellò and Giuseppe Longhi. Longhi even went as far as to compare Rembrandt's etchings to Raphael's work.

This enthusiasm seems to coincide with a similar but slightly earlier development in the rest of Europe. This international enthusiasm also explains the explosion in reprints of the still existing copperplates and the number of copies after Rembrandt's etchings, for instance those by Johann Georg Hertel, Claude-Henri Watelet and Pierre-François Basan, and somewhat later those by the Venetian Dominique Vivant-Denon pupils Francesco Novelli, Costantino Cumano and Giuseppe Sardi.

Conclusion

Rembrandt's reputation in Holland in the 1630's spread abroad quickly. In the seventeenth century his international fame must have been largely based on a verbal tradition and on the dispersion of his etchings. The number of paintings by the master in foreign collections was very limited. However, he was mostly criticized as a painter. There is no evidence that his oeuvre was widely appreciated. His work was considered something out of the ordinary at most. According to the seventeenth century international critics, among others Filippo Baldinucci, the enormous reputation acquired locally was not thought to have been in agreement with his actual achievements.

In the course of the eighteenth century there was a steady growing appreciation for Rembrandt's paintings especially in France and the German speaking countries, although the art literature remained critical of his work. There is no evidence that there was a same difference between 'official taste' and 'actual taste' in Italy in the same period. Art literature was equally critical, but the number of Rembrandt paintings in Italian collections does not seem to have increased. However, as a printmaker his reputation appears to have grown quite considerably over the period, also in Italy.

Rembrandt's works could be found all over Italy during the latter half of the seventeenth and during the eighteenth century and many artists and collectors undoubtedly knew his name. However, it is very difficult to make a reconstruction of what people really felt about his work. Documented opinions are very hard to find,

either positive or negative. And do the few documented remarks really represent the opinion of the whole country? Or can we draw conclusions from the fact that there are so few Rembrandt documents to be found among the incredible amount of source material in Italy concerning art in the same period? Rembrandt's achievement as an etcher was certainly considered on its merits towards the end of the 18th century, but as a painter he was mostly thought to have been an important master in his own region (*quella provincia*), which seems to imply that he was not thought to have been on a par with the Italian masters.

Appendix 1: Baldinucci's leven van Rembrandt

Rond 1640 woonde en werkte in Amsterdam de in Leiden geboren *Reimbrond Vanrein*, die wij *Rembrante del Reno* noemen, in werkelijkheid een schilder met behoorlijk wat meer krediet dan waarde. Door een groot doek te schilderen welke een plaats kreeg in het onderkomen van de buitenlandse edelen, waarin hij een slagorde had weergegeven van één van die burgercompagnieën, wist hij zich zo'n goede naam te verwerven, zoals maar nauwelijks enige kunstenaar uit die regionen ooit kreeg. De reden daarvoor was bovenal, dat hij onder de verschillende figuren in het schilderij een kapitein heeft afgebeeld met een opgetilde voet, alsof hij aan het marcheren is, en met een hellebaard in de hand die zo goed perspectivisch was weergegeven, dat hij, hoewel hij in het schilderij niet meer dan een halve el was, van alle kanten in zijn gehele lengte te zien scheen; echter, in ogeschouw genomen wat men van een zo'n erkend man zou mogen verwachten, is de rest vlak uitgevallen en onduidelijk in de manier waarop de verschillende figuren zich onderling onderscheidde, hoewel allen met veel studie naar de natuur gedaan zijn. Voor dit werk, waardoor die periode hem toevalligerwijs goed gezind was, kreeg hij 4000 *scudi* in hun valuta, wat op een som van 3500 van onze Toscaanse *scudi* komt. In het huis van een handelaar uit de regenten-klasse voerde hij vele werken in olieverf op de muur uit, fabels uit Ovidius weergevend. In Italië bevinden zich, tenminste naar wat ons ter ore is gekomen, twee werken van zijn hand, en wel: in Rome in de Galerij van Prins *Panfilio* een kop van een man met een weinig baardgroei en een tulband op het hoofd, en in Florence in de Koninklijke Galerij in de zaal met de zelfportretten zijn eigen portret. Onze kunstenaar belijdde in die tijd de religie der Menisten, welke, hoewel ook helemaal verkeerd, anders is dan die van Calvijn, omdat ze niet gewoon zijn zich te laten dopen voor hun dertigste. Ze kiezen geen geletterde predikanten, maar ze vertrouwen die functie toe aan lieden van lage komaf, mits deze bij hen aanzien genieten, zoals wij plachten te zeggen, Heren, en Rechtvaardigen, en verder leven ze zoals het hen goedgebeurt. Deze schilder, en tegelijk etser, was, evenals onaangepast en anders dan anderen in zijn doen en laten, ook zeer extravagant in zijn wijze van schilderen, en hij ontwikkelde een manier, waarvan men kan zeggen dat het helemaal de zijne was, geheel zonder duidelijke contourlijnen, dat alles gedaan in zeer vormeloze, grove penseelstreken, die, op geheel eigen wijze, met zeer krachtige donkere tinten over elkaar aangebracht zijn, zonder heel diep donker te zijn. En wat bijna onbegrijpelijk is, is dat hij zó langzaam kon opereren met die grove streken, en dat hij, zoals niemand anders dat ooit presteerde, met zo'n traagheid en moeite zijn taken volbracht. Hij zou een grote hoeveelheid portretten hebben kunnen maken met het enorme aanzien dat zijn koloriet hem opgeleverd had, waarmee echter het *disegno* op geen enkele manier correspondeerde; maar weinigen waagden het, omdat reeds de ronde deed dat, wie door hem geportretteerd wenste te worden, wel twee of drie maanden model diende te zitten. De reden van die benodigde werktijd was echter dat hij, zodra het eerste werk was opgedroogd, daar weer bovenop nieuwe grove en fijne streken aanbracht, zodat af en toe uiteindelijk de verf zich op punten opstapelde tot iets minder dan een halve duim; waardoor men van hem kan zeggen, dat hij zich dan wel

immer inspande zonder pauze, en veel schilderde, maar zeer weinig werken voltooide; ondanks dit alles werd hij nog altijd zo hoog geacht, dat één van zijn tekeningen, waarop weinig of niets kon worden ontwaard, bij opbod verkocht werd voor dertig scudi, zoals de lovenswaardige Deense schilder *Bernardo Keillh* weet te vertellen, die acht jaar in zijn school was en nu in Rome werkt. Met deze extravagante wijze van schilderen kwam zijn levensstijl geheel overeen; want hij was zeer humeurig en verachtte alles. Het slechte figuur dat hij sloeg door zijn lelijke en boerse gezicht ging samen met zijn verwerpelijke en smerige kleding. Hij was namelijk gewoon tijdens het werk zijn kwasten te reinigen op zijn lichaam, en andere dingen in dezelfde trant. Wanneer hij aan het werk was zou hij zelfs geen audientie hebben verleend aan de belangrijkste vorst, welke keer op keer zou hebben moeten terugkeren om hem aan te treffen als hij niet aan het schilderen was. Hij bezocht regelmatig de plekken van publieke verkopen en deed daar aankopen van oude en versleten, gebruikte kledingstukken, mits ze hem bizar en pittoresk voorkwamen, waarna hij deze, hoewel het soms grotendeels vuiligheid was, bevestigde aan de muren van zijn studio tussen de mooie galanterieën, die hij ook met veel plezier verzamelde, zoals bijvoorbeeld alle soorten antieke en moderne wapens, zoals pijlen, hellebaarden, dolken, sabels, messen en dergelijke; ontelbare tekeningen, prenten, medailles en al het andere, waarvan hij dacht dat een schilder het ooit nodig zou kunnen hebben. Hij verdient echter grote lof voor zijn, weliswaar extravagante deugd, namelijk de hoge achting die hij had voor zijn beroep. Wanneer kunstobjecten onder de hamer kwamen, en vooral schilderijen en tekeningen van grote meesters uit die contreien, verhoogde hij de prijs zo, dat er nooit een tweede bieder werd gevonden, en hij zei dat te doen om zijn vak aanzien te geven. Hij was ook erg makkelijk in het uitlenen van die onbenulligheden van hem aan iedere schilder die iets nodig had voor één of ander werk. Hetgene waarin deze kunstenaar werkelijk waarde had was een zeer bizarre manier van etsen, die hij zelf ontwikkelde en die ook helemaal eigen was aan hem en niet door anderen werd gebruikt en die je verder niet tegenkomt, namelijk door middel van zekere grove en fijne krassen en onregelmatige halen, en zonder omtreklijnen wist hij toch een contrastrijk en sterk chiaroscuro en een pittoresk effect tot op de laatste punt te bereiken; sommige plaatsen dekte hij geheel en al af met zwart en hij liet op andere plaatsen juist het wit van het papier doorkomen, en, afhankelijk van de kleurtonen die hij aan de kleding wilde geven van zijn figuren die dichtbij of ver af weergegeven waren, paste hij soms heel weinig schaduw toe en soms slechts een contourlijn, zonder iets anders. De eerlijkheid gebied te zeggen, *Rembrante* werd om zijn aparte manier van etsen door de beoefenaars van de kunst aanzienlijk meer gewaardeerd dan om zijn schilderkunst, waarin het erop lijkt dat zijn waardering meer te danken is aan geluk dan aan uitmuntendheid. In zijn prenten had hij de gewoonte achteloos en met slecht gecomponeerde letters de naam *Rembrant* te vormen. Met die prenten van hem wist hij grote rijkdom te vergaren, waardoor hij zo'n enorme hoogmoed en eigendunk kreeg, dat hij, als het hem toescheen dat zijn bladen niet meer de prijs haalden, die ze waard waren, een manier bedacht om de algemene vraag ernaar te verhogen; en hij liet ze voor onaanvaardbare kosten door heel Europa terugkopen, hoeveel er ook maar te vinden waren tegen elke prijs; en hij kocht er ondermeer één op een veiling in Amsterdam voor 50 scudi en dit was een Verrijzenis van Lazarus waarvan hij op dat moment zelf de door hem gestoken koperplaat bezat. Uiteindelijk putte hij zijn bezit door die mooie intentie zo uit, dat het tot het extreme gereduceerd werd, en hem gebeurde wat slechts zeer zelden over andere schilders verteld wordt, namelijk dat hij failliet ging; waarop hij uit Amsterdam wegging en zich in dienst van de koning van Zweden ging stellen, waar

hij circa 1670 ongelukkig stierf. Dit is wat we aan gegevens hebben kunnen uitvinden over deze kunstenaar van iemand die hem kende in die tijd en vriendschappelijk met hem omging. Of hij later volhardde in zijn valse religie is ons niet ter ore gekomen. Er bleven over enkele, die zijn leerlingen zijn geweest, namelijk de voornoemde *Bernardo Keillh* uit Denemarken, en *Goubert Flynck* uit Amsterdam en deze volgde de manier van zijn meester qua koloriet, maar was behoorlijk wat beter wat betreft de figuren zelf; en ten slotte blijft nog over van zijn leerlingen de schilder *Gerardo Dou* uit Leiden.

Appendix 2: Baldinucci's Vita di Reimbrond Vanrein

[78]

VITA

DI REIMBROND

VANREIN,

CIOE'

REMBRANDT DEL RENO

PITTORE, E INTAGLIATORE IN AMSTERDAM.

Discepolo di⁶⁰⁸ nato 1606. † circa 1670.⁶⁰⁹

Circ' all'anno 1640. viveva, ed operava in Amsterdam

Reimbrond Vanrein, che in nostra lingua diciamo Rem-

brandte del Reno, nato in Leida,⁶¹⁰ pittore in vero d'assai

più credito, che valore.⁶¹¹ Costui avendo dipinta una gran

tela, alla quale fu dato luogo nell'Alloggio de'Cavalieri

forestieri,⁶¹² in cui aveva rappresentata un ordinanza d'una

di quelle compagnie di Cittadini, si procacciò sì gran

⁶⁰⁸ Uit het feit dat Baldinucci de naam van Rembrandts leermeester openlaat kunnen we met enige voorzichtigheid afleiden dat hij geen gebruik heeft gemaakt van Joachim von Sandrarts leven van Rembrandt. Deze verscheen in 1683 in een Latijnse editie en hiervan maakte Baldinucci later voor zijn *Notizie* wel degelijk gebruik voor de levens van andere Noordelijke kunstenaars. Sandrart noemt Pieter Lastman al in de tweede regel van zijn biografie de leermeester van Rembrandt en gezien Baldinucci's interesse in de genealogie van de kunsten zou je mogen verwachten dat dit één van de eerste gegevens zou zijn die hij van de Duitser zou hebben overgenomen. Paola Barocchi en Bert Meijer achtten het wel waarschijnlijk dat Baldinucci de Latijnse editie van Sandrart heeft gebruikt voor zijn leven van Rembrandt. Zie Sandrart/Peltzer, 202, Paola Barocchi in Baldinucci/Ranalli, VI, 58-60 en Meijer 1983, 7.

⁶⁰⁹ Deze sterfdatum van Rembrandt komt zeer dicht in de buurt van de feitelijke gebeurtenis. Rembrandt overleed in oktober 1669. Andere biografen, zoals Houbraken die hem in 1674 laat sterven, zijn vaak minder accuraat. André Félibien, die in zijn *Noms des peintres* zegt dat Rembrandt in 1668 overleed, zit een jaar te vroeg. Opvallend is wel dat Baldinucci er bij bijvoorbeeld Govaert Flinck vier jaar naast zit. Flinck overleed niet in 1656, zoals de Florentijn wil, maar in 1660. Noch Cornelis de Bie, noch Joachim von Sandrart geeft Flinck's sterfjaar. Zie Houbraken 1718-1721, I, 272, Baldinucci/Ranalli, V, 322, Sandrart/Peltzer, 194, Félibien 1679, 52 en De Bie 1661, 280.

⁶¹⁰ In tegenstelling tot latere biografen, zoals Houbraken die hem geboren laat worden tussen Leiderdorp en Kouekerk, geeft Baldinucci correct aan dat Rembrandt in Leiden zelf is geboren en niet daarbuiten. Zie Houbraken 1718-1721, I, 254.

⁶¹¹ Met deze zinsnede zet Baldinucci meteen de toon en verdere opmerkingen lijken te bevestigen dat dit ook werkelijk de mening van de auteur over Rembrandt is.

⁶¹² Het '*alloggio de' cavalieri forestieri*' moet hier waarschijnlijk gezien worden in de betekenis van 'het onderkomen waar edelen in het buitenland gewoon zijn samen te komen'. Ten onrechte neemt Baldinucci aan, dat het lidmaatschap van een schutterij voorbehouden was aan edellieden. Een verwarring tussen het Nederlandse woord 'Cloveniers' en het Italiaanse *cavalieri* zou hiervan aan de basis kunnen hebben gestaan, zoals Ludwig Goldschneider suggereerd. Zie ondermeer Knevel 1988, 36-53 en Goldschneider 1960, 13.

nome, che poco migliore l'acquistò giammai altro artefice di quelle parti.⁶¹³ La cagione di ciò fu più che ogni altra, perch'egli fra l'altre figure aveva fatto vedere nel quadro un Capitano, con piede alzato in atto di marciare, e con una partigiana in mano, così ben tirata in prospettiva, che non essendo più lunga in pittura di mezzo braccio, sembrava, da ogni veduta, di tutta sua lunghezza;⁶¹⁴ il rimanente però, avuto riguardo a quanto doveva volersi da uomo tanto accreditato, riuscì appiastrato, e confuso in modo, che poco si distinguevano l'altre figure fra di loro, tutto che fatte fossero con grande studio dal naturale.⁶¹⁵ Di quest'opera, della quale per ventura di lui gridò quell'età, ebbe egli 4000. scudi di quella moneta, che giungono a compire il numero di circa a 3500. de' nostri Toscani.⁶¹⁶ In casa un Mercante del Magistrato condusse molte opere a olio sopra muro, rappresentanti favole d'Ovidio.⁶¹⁷ In Italia, per quello solamente ch'è venuto a

⁶¹³ Tenminste in de jaren dertig en veertig van de zeventiende eeuw lijkt Rembrandts werk inderdaad 'à la mode' geweest te zijn in Amsterdam. Over het algemeen moeten opmerkingen in de kunsthistorie over de faam van een bepaalde schilder echter met enige voorzichtigheid worden betracht. In het leven van Govaert Flinck schrijft dezelfde Baldinucci bijvoorbeeld, dat deze in de loop van de tijd als de beste schilder in Amsterdam werd beschouwd. Bernard Keil's andere leermeester, Martino Stessivinkell, wordt ook een 'famoso pittore di quelle parti' genoemd. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 323 en 365.

⁶¹⁴ Deze beschrijving van *De Nachtwacht* correspondeert in grote lijnen met het schilderij. De figuur met de opgeheven voet is echter de Luitenant en niet de Kapitein. Baldinucci's bron, Bernard Keil, kwam in 1642 aan in Amsterdam, toen Rembrandt de laatste hand aan het schilderij legde. De Deense schilder beschouwde zeer waarschijnlijk de Nachtwacht als Rembrandts belangrijkste schilderij op dat moment, wat correspondeert met de gegevens die bekend zijn over Rembrandt en zijn opdrachtgevers. Het was zijn belangrijkste publieke opdracht tot dan toe. Baldinucci lijkt in deze beschrijving te impliceren dat Rembrandts faam slechts gebaseerd was op de paar geslaagde illusionistische effecten in het schilderij. Voor Bernhard Keils tijd in Amsterdam, zie Baldinucci/Ranelli, V, 366.

⁶¹⁵ Ook Samuel van Hoogstraten beschrijft in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst* dat er kritiek was op de compositie van de Nachtwacht. Niet iedereen was even enthousiast. We kunnen niet uitsluiten dat Keil het geschrift van Hoogstraten kende. Zoals vaker naar voren is gebracht, moet de opmerking, dat het geheel met 'grande studio dal naturale' is gedaan, waarschijnlijk als een negatieve kwalificatie opgevat worden. *Dal naturale* impliceert immers in de zeventiende-eeuwse kunsthistorie vaak zonder *disegno*. Iets verderop zal Baldinucci expliciet zeggen dat Rembrandts beheersing van het *disegno* niet correspondeerde met die van zijn beheersing van het *colorito*. Ook het werk van de Caravaggisten wordt steeds geprezen om het 'naturalisme', maar wat betreft *disegno* schoten zij te kort. Zie Hoogstraten 1678, 176 en Emmens 1968, 42-45.

⁶¹⁶ Deze gegevens lijken niet overéén te komen met de feiten. Uit de bronnen weten we dat Rembrandt waarschijnlijk zo'n 1600 gulden kreeg voor het werk. De geportretteerden betaalden ongeveer 100 gulden per persoon, iets meer of iets minder naar gelang de positie en zichtbaarheid van het portret. Voor de feitelijke gegevens omtrent de Nachtwacht, zie *Corpus*, III, 430-485, vooral 450 en 481.

⁶¹⁷ Voor een decoratieprogramma door Rembrandt met scènes uit Ovidius' *Metamorfosen* in een Amsterdams huis zijn geen bronnen. Dat Baldinucci verwijst naar mythologische schilderijen van Rembrandts hand, zoals de kleine panelen met *De roof van Europa* (Metropolitan Museum of Art, New York, Bredius 464) en *Het bad van Diana* (Museum Wasserburg Anholt, Anholt, Bredius 472) lijkt onwaarschijnlijk. Opvallend is dat Sandrart weet te melden, dat Rembrandt slechts 'wenige antiche Poetische Gedichte' had vervaardigd. Ook is het zeer onwaarschijnlijk dat Rembrandt muurschilderingen maakte. In Italië, hoewel niet heel gebruikelijk, kwamen schilderijen in olie op muur echter wel voor. Baldinucci zelf beschrijft bijvoorbeeld dat de schilder Anastasio Fontebuoni in een kapel in de San Giovanni dei Fiorentini in Rome werk maakt 'in olio sopra muro'. Deze schilderijen zijn bewaard en tenminste op deze plaats lijkt Baldinucci's opmerking over de gebruikte techniek correct. In Sant'Andrea della Valle in dezelfde stad schilderde ook il Pomarancio 'a olio sopra lo stucco', zoals door Baglione werd opgemerkt. Reeds Bellori bevestigt, dat vooral de navolgers van Caravaggio, zoals Carlo Saraceni, Simon Vouet en Mattia Preti, deze manier van werken

nostra cognizione, sono due quadri di sua mano, cioè: in Roma nella Galleria del Principe Panfilio una testa d'uomo di poca barba, con un turbante in capo,⁶¹⁸ ed in Firenze nella Real Galleria nella stanza de' ritratti de' pittori, il proprio ritratto suo.⁶¹⁹ Quest'Artefice professava in quel tempo [79] la Religione dei Menisti,⁶²⁰ la quale, tutto che falsa⁶²¹ ancor' ella, è però contraria a quella di Calvino, perchè non usano battezzarsi, che di 30. anni. Non eleggono Predicanti letterati, ma si vaglione a tale ufficio d'uomini di vile condizione, purchè da loro siano stimati, come noi diremmo, Galantuomini, e Giusti, e nel resto vivono a lor capriccio.⁶²² Questo pittore, e intagliatore insieme, siccome fu molto diverso di cervello dagli altri uomini nel governo di se stesso,⁶²³ così fu anche stravagantissimo nel modo del

prefereerden boven de nobele fresco techniek. Wilde Baldinucci benadrukken dat Rembrandt, net als Caravaggio en zijn navolgers, het schilderen in *buon fresco* niet beheerste? Dat 'a olio sopra muro' een zetfout zou zijn geweest en dat te lezen zou moeten zijn 'a olio sopra cuoio', zoals Michiel Roscam Abbing wil, lijkt me erg ver gezocht. De zinsnede zou dan moeten verwijzen naar Rembrandts vermeende activiteiten als schilder van goudleer behangsels, waarvoor geen enkele documentatie is. Zie respectievelijk Baldinucci/Ranalli, IV, 334, Baglione 1642, I, 163 en 189 [191], Sandrart/Peltzer, 203, Bellori/Borea 1976, 233, Grilli 2003, 69-193 (vooral 88-95), Bensi 1996, 91-101 en Roscam Abbing 1999, 48-58.

⁶¹⁸ Dit schilderij is niet te identificeren met een bekend werk van Rembrandt. Zie eerder, pagina 16.

⁶¹⁹ Zeer waarschijnlijk het late *Zelfportret* in de Uffizi (Bredius 60). Zie eerder, pagina's 20-22.

⁶²⁰ Bert W. Meijer wees er al op dat Baldinucci hier niet de officiële benaming *mennoniti* of *anabattisti* gebruikt, maar een gepopulariseerde vorm, die van een familiariteit getuigt die alleen van Keil lijkt te kunnen komen. Zie Meijer 1983, p. 11.

⁶²¹ Dat Rembrandt niet de juiste godsdienst bezat was een belangrijk issue voor Baldinucci. Uit een tekening van Stefano della Bella gemaakt op zijn reis naar Nederland kunnen we ook zijn preoccupatie met de verkeerde godsdienst aflezen. Hij tekende twee vrouwen in traditionele kledij en schreef daarboven: 'Anabattiste d'Allanda'. Baldinucci merkt op dat Rembrandts veronderstelde mennonitische geloof dan wel afweek van de leer van Calvijn, maar niet minder verkeerd was. Er is echter geen bewijs voor dat Rembrandt inderdaad mennoniet was. De kerkdocumenten lijken er eerder op te wijzen dat hij tot de gereformeerde gemeente behoorde, hoewel hij waarschijnlijk geen officieel lidmaat was. Verwarde of Keil, of Baldinucci Rembrandt's religie met die van zijn leerling Govaert Flinck? In het leven van Flinck zegt Baldinucci niets over diens godsdienst, hoewel deze, in tegenstelling tot Rembrandt, wel van doopsgezinde huize was. Flinck zou overigens in 1651 lidmaat worden van de remonstranten. Baldinucci noemt op een andere plaats ook de godsdienst van de antieken '*falsa religione*' (ondermeer in het leven van Giambologna) evenals die van de Mohammedanen (in het leven van Giovanni da San Giovanni). Baldinucci maakt een belangrijk punt van de bekering van de schilder Bernard Keil, zijn bron voor het leven van Rembrandt, die op latere leeftijd katholiek werd. Hij weet bijvoorbeeld ook te melden dat Joos van Lier predikant was '*della falsa religione*'. Cornelis Bloemaert was voor Baldinucci prijzenswaardig daar hij in een land waar de '*falsa religione*' hoogtij vierde volhardde in het ware, katholieke geloof. Ook bij Dirk Helmbreker spreekt hij over de verkeerde godsdienst die in Holland regeerde. Zie Baldinucci/Ranalli, II, 566-567 en 618, IV, 596 en V, 322-323, 365-374 en 505, Tümpel 1986, 119-123 en Rutgers 2007, 131-138.

⁶²² In hun ideale, heilige gemeente zouden anabaptisten leven naar apostolisch voorbeeld, zonder strakke organisatie en regelgeving anders dan die van de bijbel. Dat ongeletterde predikanten de gemeente leidden is overdreven, maar de doopsgezinden waren afkerig van geleerde theologen en hun voorgangers hoefden geen Latijn, Grieks en Hebreeuws te kennen. De mennonieten predikant Cornelis Claesz. Anslo liet zich door Rembrandt echter juist portretteren als geleerde met verschillende boeken in een schilderij (Bredius 409) en een prent (B. 271). Pas in 1735 werd een kweekschool voor predikanten opgericht in Amsterdam, maar lekeprediking was nog steeds toegestaan. Een hoofdkenmerk van de anabaptisten was de volwassenendoop, maar deze was niet aan een leeftijd gebonden en 30 jaar was rijkelijk laat. Zie Woltjer 1986, 95-97 en Tümpel 1986, 119-123.

⁶²³ Dat Rembrandt '*molto diverso di cervello*' was moet opgevat worden als een zeer negatieve kwalificatie. Om deze negatieve connotatie te behouden zou de beste vertaling misschien moeten zijn 'onaangepast'. Door deze zin wordt een duidelijke verbinding gelegd tussen de verkeerde godsdienst

dipignere,⁶²⁴ e fecesi una maniera, che si può dire, che fosse interamente sua,⁶²⁵ senza dintorno sì bene, o circoscrizione di linee interiori, nè esteriori, tutta fatta di colpi strapazzati,⁶²⁶ e replicati con gran forza di scuri a suo modo, ma senza scuro profondo.⁶²⁷ E quel che si rende quasi impossi-

en Rembrandts kwalificaties als schilder en etser. Zoals hij in zijn hoofd anders was dan andere mensen, zo was hij ook als schilder ‘*stravagantissimo*’. Baldinucci spreekt bijvoorbeeld ook over Caravaggio’s ‘*strano cervello*’ (in het leven van il Guercino), een schilder die er ook niet erg goed van afkomt, volgens de schrijver meer om zijn onaangepaste gedrag dan omdat hij een slechte schilder zou zijn geweest. Passeri noemt in zijn leven van Guercino al Caravaggio’s ‘*cervello torbido*’. Zie Baldinucci/Ranalli, IV, 653 en Passeri/Hess 1934, 349.

⁶²⁴ ‘*Stravaganza*’ is, net als ‘*bizzarro*’, dat we later tegen zullen komen, een woord dat regelmatig door Baldinucci wordt gebezigd wanneer hij iets beschrijft, dat buiten de gebaande paden, buiten de regels der kunst valt en daardoor niet voldoet aan het traditionele *decorum*. Beide termen lijken aan te geven dat iets niet helemaal is zoals het hoort, maar ook niet meteen te veroordelen. Echter door hier de overtreffende trap ‘*stravagantissimo*’ te gebruiken lijkt de auteur hier wel sterk te neigen naar een veroordeling. Het woord ‘*stravagantissimo*’ vinden we bij Baldinucci een aantal maal in combinatie met het woord ‘*cervello*’, ondermeer bij de Nederlanders Joos van Cleve en Cornelis Visscher, die beide bij Van Mander gewoon ‘gek’ worden genoemd (respectievelijk spreekt van Mander over ‘den sotten Cleef’ en ‘Cornelis de Visscher was somtijts met t’hoofd niet wel bewaert’). Ook Piero di Cosimo is bij Baldinucci een schilder met een ‘*stranissimo cervello*’ en ‘*stravagantissimo*’. Piero wordt al bij Vasari beschreven als een gestoord persoon. Zie ook Hessel Miedema’s commentaar bij Van Mander, waar hij, ondermeer met verwijzing naar Vasari, spreekt over gekte bij schilders als gevolg van hoogmoed en arrogantie. Iets verder in de tekst zal ook Rembrandt hoogmoed worden verweten. Caravaggio was volgens Baldinucci ‘*stravagante quanto altro mai*’. Zie Van Mander/Miedema, I, 164 [f. 226v] en 171 [f. 228r] en III, 160 en Baldinucci/Ranalli, II, 95-96 en 158 en III, 690.

⁶²⁵ Dat Rembrandt een geheel eigen manier ontwikkelde, zouden we tegenwoordig makkelijk als zeer positief zien. De waardering voor ‘originaliteit’ in een kunstwerk is minder vanzelfsprekend voor de periode waarin Baldinucci schrijft. Jan Emmens wees al op een passage bij Horatius, waarin dichters geadviseerd wordt liever de antieke traditie te volgen dan eigen inventies na te streven. Ook André Félibien (*une manière très particulière, et bien différente*) en Florent Le Comte (*une manière particulière*) vonden dat Rembrandts schilderijen zeer apart waren. Zie Emmens 1968, 33, Le Comte *Cabinet*, 125 en Félibien *Entretiens*, 355.

⁶²⁶ Met de term ‘*fatta di colpi strapazzati*’ bedoelt Baldinucci, zoals al vaker naar voren is gebracht, de pasteuze manier van schilderen. De term ‘*far di colpi*’ wordt zelfs in Baldinucci’s *Vocabolario* omschreven als een term uit de schilderkunst, waarmee het met ‘*franchezza*’ aanbrengen van kleuren wordt bedoeld. Door deze manier van werken krijgen schilderijen ‘*gran rilievo*’ en vertonen ze ‘*gran bravura e padronanza del pennello e de’ colori*’. Baldinucci lijkt niet per definitie negatief tegenover een dergelijke werkwijze te staan, gezien de uitleg in het *Vocabolario*, maar lijkt toch uiteindelijk een ‘*modo sfumato o affaticato*’ (die hij als tegengestelde stijl aanvoert) te prefereren. Door het woord ‘*strapazzati*’ te koppelen aan ‘*colpi*’ krijgt het geheel zeker een negatieve lading. ‘*Strapazzato*’ is synoniem aan ‘*maltrattato*’, en betekent iets als vormeloos of slecht behandeld. De pasteuze manier van schilderen treffen we al aan in Vasari’s leven van Titiaan, waar deze ook niet direct wordt veroordeeld. Ook Karel van Mander beschrijft schijnbaar zonder enige negatieve connotaties een werk van Quinten Massys dat van afstand gezien in zijn fijne, uitgewerkte manier lijkt te zijn gedaan, maar van dichtbij blijkt dat het ‘wat rouw’ gedaan is. Baldinucci neemt dit leven van Van Mander over in zijn *Notizie*, waarbij hij ‘wat rouw’ vertaalt met ‘*fatte di colpi e con assai buona franchezza*’. Bellori laat echter in zijn *Vite* de Bolognese schilder Domenichino kritiek leveren op de ‘grove’ manier van schilderen (*colorire di colpi*). Serenella Rolfi wijst er op, dat in een Medici inventaris uit 1702-1710 Rembrandts eerder genoemde zelfportret de toevoeging ‘*fatto di colpi*’ krijgt. Philip Sohm wijdde een hele studie aan het gebruik van ‘*painterly brushwork*’ in de Italiaanse schilderkunst. Edward Grasman leverde echter in een recensie zeer terecht kritiek op diens eenzijdige visie in het betreffende boek. Zie Baldinucci 1975, 48, Van Mander/Miedema, I, 123 [fol. 216r] en III, 44, Baldinucci 1681, 48 en Baldinucci/Ranalli, II, 86, Vasari/Milanesi, VII, 452, Bellori/Borean, 358, Rolfi 1994, 60, Sohm 1991 en Grasman 1992, 312-315.

⁶²⁷ Baldinucci’s beschrijving van Rembrandts stijl en werkwijze is vrij gedetailleerd en doet een kennis van Rembrandts late stijl vermoeden. Mogelijk deduceerde Baldinucci deze manier van werken uit één van de weinige schilderijen die hij van de meester kende, het late zelfportret nu in de Uffizi in

bile a capire si è, come protesse essere, ch'egli col far di colpi operasse sì adagio, e con tanta lunghezza, e fatica conducesse le cose sue, quanta nessun' altro mai.⁶²⁸ Averebbe egli potuto fare gran quantità di ritratti per lo gran credito, ch'è s'era procacciato, in quelle parti il suo colorito,⁶²⁹ al quale però poco corrispondeva il disegno;⁶³⁰ ma l'essersi già fatta voce comune, che a chi voleva esser ritratto da lui conveniva lo stare i bei due, e tre mesi al naturale, faceva sì, che pochi si cimentavano. La cagione

Florence. Het lijkt niet voor de hand te liggen dat Keil in het atelier van Rembrandt in de jaren veertig al met deze stijl in contact was gekomen. De beschreven werkwijze komt op geen enkele manier overeen met die van een kunstenaar met *buon disegno*, maar vertoont alle kenmerken van die van een kolorist. Sterker nog, enige vorm van *disegno* lijkt bij Rembrandt niet aanwezig te zijn geweest. De opmerkingen van Baldinucci doen sterk denken aan wat Vasari schrijft over de lompe schilderijen ('*goffe pitture*') van de navolgers van Titiaan, schilderijen die zonder enige moeite gemaakt lijken, maar waar de kleuren vele malen over elkaar opgebracht werden. De manier van schilderen die hier wordt beschreven staat in schril contrast met wat Cornelis de Bie zegt over Rembrandts stijl: 'Soo aerdich uytgewerckt, soo suyver, net en reyn'. Zie De Bie 1661, 290 en Vasari/Milanesi, VII, 452.

⁶²⁸ De auteur lijkt te willen zeggen dat hij de werkwijze van Rembrandt nog zou hebben kunnen begrijpen als het een manier was geweest om in korte tijd veel werk te kunnen maken. Temeer daar Rembrandt zo traag werkte begrijpt Baldinucci er nu helemaal niets van. Baldinucci beschrijft een waarschijnlijk fictieve ontmoeting tussen Luca Giordano, genaamd *fa presto*, en Carlo Dolci, waarbij hij Luca Giordano de zeer fijn geschilderde werken van Dolci laat prijzen, maar er aan toevoegt dat deze met die manier van schilderen nooit de rijkdom zal verkrijgen die hij zelf heeft vergaard. Hij voegt er aan toe dat Carlo Dolci nog eerder zou sterven van de honger. Zie voor Luca Giordano's legendarische snelheid van werken ondermeer de biografie van Francesco Saverio Baldinucci, de zoon van Filippo, die desbetreffende levensbeschrijving samenstelde uit materiaal dat van zijn vader en Luca Giordano zelf afkomstig was. Zie Baldinucci/Ranalli, V, 358-359 en F.S. Baldinucci *Vite*, 338-368.

⁶²⁹ Dat Rembrandt als portrettist zeer werd gewaardeerd lijkt met de werkelijkheid te corresponderen. Jan Orlers schreef al in zijn in 1641 verschenen biografie van de meester dat deze door de Amsterdamse burgers gezocht werd om hen 'conterfeytselen ofte ander stucken aldaer te maecken' en ook Joachim von Sandrart looft Rembrandts portretten, vooral die van oude mensen. Ook André Félibien voert Rembrandt in zijn *Noms des Peintres* voornamelijk op als portrettist. De grootste golf van belangrijke opdrachten moet echter uit de jaren dertig stammen en hij kon toen ongetwijfeld hoge bedragen vragen. In de periode dat Baldinucci's bron, Bernard Keil, in Amsterdam was, schilderde Rembrandt nauwelijks nog portretten, zoals Jaap van der Veen duidelijk maakte. Natuurlijk prijkte portretschilderkunst niet hoog op de ladder van de traditionele schildergenres. Niet voor niets benadrukt Karel van Mander bijvoorbeeld in zijn leven van Hendrik Goltzius dat deze portretten slechts voor zijn plezier maakte, hoewel ze in werkelijkheid een belangrijk deel van zijn oeuvre uitmaken, zoals Marijn Schapelhoutman beargumenteerde. Zie Strauss en Van der Meulen 1979, 217, Sandrart/Peltzer, 203, Félibien 1679, 51-52, Van der Veen 1997, 69-80 en Schapelhoutman 2003, 57.

⁶³⁰ Nogmaals verwijt Baldinucci Rembrandt gebrek aan *disegno*. Voor een portretschilder was *disegno* natuurlijk minder belangrijk, daar hij hiervoor volledig de natuur kon volgen. De term *disegno* is niet makkelijk te vertalen, daar deze meerdere betekenissen en connotaties heeft sinds Vasari, en vaak is niet duidelijk wat er precies bedoeld wordt. Aan de ene kant betekent het 'tekening', maar het is ook een abstract begrip dat te maken heeft met het vermogen van een kunstenaar een oordeel te vellen over schoonheid en het imperfecte te perfectioneren, om van een 'gewoon' kunstwerk iets 'verhevens' te maken. Dit vermogen kon bereikt worden door ondermeer de studie van de antieken. De term *disegno* wordt in de kunsthistorie te pas en te onpas gebruikt om bepaalde kunstenaars te prijzen of te diskwalificeren. Schilders die allom geprezen en gewaardeerd werden en waarop eigenlijk niets aan te merken viel, zoals Rubens bij Bellori, werd de hoogste eer misgund door hun gebrek aan *disegno* te verwijten. Jan Emmens wees er reeds op dat de hier geuite kritiek van Baldinucci op Rembrandt sterke overeenkomsten vertoont met de manier waarop Caravaggio en zijn navolgers werden afgeschilderd door ondermeer Baglione. Ook de manier waarop bijvoorbeeld Sandrart en De Piles in positieve bewoordingen spreken over Rembrandts portretten om vervolgens te benadrukken, dat hij maar weinig mythologieën schilderde heeft te maken met de hiërarchie der genres in de schilderkunst en het idee dat voor historieschilderkunst 'disegno' nodig was en voor portretten niet. Zie Emmens 1968, 41-45, Baglione 1642, I, 138-139, Sandrart/Peltzer 203 en De Piles 1699, 433.

di tanta agiatezza era perchè subito, che il primo lavoro era prosciugato, tornava sopra a darvi nuovi colpi e colpetti, finchè talvolta alzava sopra tal luogo il colore poco meno di mezzo dito;⁶³¹ onde si può dir di lui, ch'è' faticasse sempre senza riposo, molto dipignesse, e pochissime opere conduce; contuttociò mantennesi egli sempre in tanta stima, che un suo disegno, nel quale poco, o nulla si scorgeva, come racconta Bernardo Keillh di Danimarca, pittore lodatissimo, che oggi opera in Roma, stato otto anni nella scuola, fu venduto all'incanto per trenta scudi.⁶³² Con questa sua stravaganza di maniera andava interamente del pari nel Rembrandt quella del suo vivere; perch'egli era umorista di prima classe, e tutti dispreggiava.⁶³³ Lo scomparire che faceva in lui una faccia brutta, e plebea, era accompagnato da un vestire abietto, e sudicio, essendo suo costume nel lavorare il nettarsi i pennelli addosso, ed altre cose fare, tagliate a questa misura.⁶³⁴

⁶³¹ Uit geen enkele bron komt naar voren dat Rembrandt zijn modellen langer liet zitten dan andere meesters, maar Jaap van der Veen wijst wel op een bron, waarin geklaagd wordt dat iemand vijftig keer moest zitten voor Rembrandts leerling Govaert Flinck. Dat Rembrandt *alla prima* portretteerde, lijkt te worden bevestigd door het gebrek aan getekende voorstudies voor portretten en de verschillende tekeningen uit Rembrandts werkplaats, waarin een portrettist aan het werk wordt weergegeven. Rembrandts *Zelfportret* dat waarschijnlijk begin jaren zeventig in de collectie van Leopoldo de' Medici kwam is wederom een waarschijnlijker bron voor Baldinucci's beschrijving van Rembrandts werkwijze dan de in de jaren veertig bij de meester actieve Bernard Keil. Dat de verflaag bij Rembrandt wel bijna een halve vinger dik kon zijn is een beetje zwaar aangezet door de Florentijn. Rembrandt wordt hier afgeschilderd als de kunstenaar die uitsluitend naar de natuur, naar het levende model werkt, *alla prima*, dat wil zeggen: zonder goede (voor-)tekening. Deze kritiek gaat terug op Vasari's kritiek op Titiaan welke iets later ook als voorbeeld diende voor de kritiek op Caravaggio en zijn volgelingen, zoals Jan Emmens terecht opmerkt. Zie Van de Wetering 1997, 60-72 en Emmens 1968, 38-39 en Van der Veen 1997, 69-71 en 77.

⁶³² De passage klinkt erg anecdotisch en voor een grote belangstelling van verzamelaars voor Rembrandts tekeningen is geen bewijs ten tijde van de periode van Keil in Amsterdam. Het overgrote deel van Rembrandts tekeningen kwam pas op de markt na de verkopen van diens inboedel in de jaren vijftig van de zeventiende eeuw. Peter Schatborn wees er op dat Rembrandt waarschijnlijk niet voor de markt tekende. Leopoldo de' Medici had twee tekeningen in zijn collectie die toegeschreven waren aan Rembrandt, waarvan er tenminste één al in 1665 aanwezig was, maar de oude toeschrijvingen zijn, zoals Bert W. Meijer reeds beargumenteerde, niet houdbaar. Baldinucci bezat zelf waarschijnlijk geen tekeningen van Rembrandt of zijn leerlingen. De verbazing van Baldinucci dat voor een schets een hoog bedrag werd betaald komt overéén met de voorkeur bij verzamelaars voor zeer uitgewerkte tekeningen die lang heeft bestaan, zoals ondermeer ook blijkt uit de collectie van Leopoldo de' Medici. Zie Schatborn 1981a, 5, Meijer 1983, 14 en 43-44 (noot 70), Bacou in: Bacou en Bean 1959, 13-19 en Held 1963, 90-91.

⁶³³ Opnieuw wordt Rembrandts levensstijl direct in verband gebracht met zijn werk. Het sterke verband tussen afkomst, karakter en levenswijze van een schilder en diens werk komt verder erg duidelijk naar voren in Baldinucci's leven van Caravaggio waar hij expliciet zegt, dat elke schilder zichzelf schildert (*ogni pittore dipigne se stesso*), wat bij Caravaggio ook zeker niet positief was. In zeer positieve zin legt Baldinucci bij Rubens een verband tussen zijn werk en zijn leven, vooral als hij het over de *'Galerie de Luxembourg'* heeft. Het contrast met Baldinucci's beschrijving van Rembrandt's leven en werk kan niet groter. Rembrandt wordt afgeschilderd als een klassiek voorbeeld van de *pictor vulgaris*, zoals Jan Emmens reeds benadrukte. Het hoofse ideaal was het bereiken van een mentaal equilibrium, het tegengestelde van een *umorista*. Paola Barocchi wees er bijvoorbeeld op dat het volgens Baldinucci deze *medietas* was die de *'buone maniere'* van Gregorio Pagani tot gevolg had en dat het gebrek daarvan de *'stranezze'* van Andrea Boscoli en *'il vivere disprezzato'* van Bernardino Poccetti veroorzaakte. Zie Baldinucci/Ranalli, III, 690 en VI, 50 (commentaar van Paola Barocchi), Emmens 1968, 30-38 en Barocchi 1979, 71.

⁶³⁴ Zelfs zijn uiterlijk, zijn gezicht en zijn smerige kleding, correspondeerde met de manier van werken en zijn levensstijl. Zie hier wederom de tegenstelling met Rubens, die volgens Bellori, in een passage die zonder wijzigingen door Baldinucci wordt overgenomen, *'...di statura grande, ben formato,*

Quando operava non avrebbe data udienza al primo Monarca del mondo, a cui sarebbe bisognato il tornare, e ritornare, finchè l'avesse trovato fuori di quella faccenda.⁶³⁵ Visitava spesso i luoghi de' pubblici incanti,⁶³⁶ e quivi faceva procaccio di abiti d'usanze vecchie, e dismesse, purchè gli fossero paruti bizzarri, e pittoreschi, e quegli poi, tutto che talvolta fossero stati pieni d'immondezze, appiccava alle mura nel suo studio tra le belle galanterie, che pure se dilettava di possedere, come sarebbe a dire, ogni sorta d'armi antiche, e moderne, come frecce, alabarde, daghe, sciabre, coltelli, e simili; quantità innumerabile di disegni, di stampe, medaglie, ed ogn' altra cosa, che e' credeva poter giammai bi-
[80] sognare ad un pittore.⁶³⁷ Merita egli però gran lode per una certa sua, benchè stravagante bontà, cioè, che per la stima grande, che e' faceva dell'arte sua, quando si subastavano cose appartenenti alla medesima, e particolarmente pitture, e disegni di grand'uomini di quelle parti, egli alla prima offerta ne alzava tanto il prezzo, che non mai trovavasi il secondo offerente, e diceva far questo, per mettere in credito la professione.⁶³⁸ Era

e di bel colore e temperamento was; en hij was '*...maestoso insieme ed umano, e nobile di maniere d'abiti*'. Rembrandts fysieke kenmerken zou Baldinucci uit het zelfportret in de collectie van Leopoldo de' Medici hebben kunnen opmaken. Dat Rembrandt zijn kwasten schoonveegde op zijn kleding klinkt erg anecdotisch en er zijn opvallende parallellen met het ondermeer door Bellori beschreven gebrek aan hygiëne bij Caravaggio. Zie Baldinucci/Ranalli, III, 700.

⁶³⁵ Ook volgens Constantijn Huygens was Rembrandt bijzonder ijverig en Arnold Houbraken wijst, naar eigen zeggen met leerlingen van Rembrandt als bron, op diens perfectionisme. IJver was echter slechts één van de bouwstenen om een goed kunstenaar te worden. Jan Emmens ontleende aan Vondels vertaling van Horatius' *Ars Poetica* de conclusie, dat *studium* zonder *ingenium* zinloos is evenals *ingenium* zonder *studium* tot dwaasheid leidt. En dezelfde Emmens wijst er ook op dat, volgens de Aristotelische en retorische onderscheiding, de *poeta vulgaris* van nature begaafd kan zijn en zich ijverig kan oefenen, maar het ontbreekt hem aan kunstbegrip, *ars*. Dat niets of niemand Rembrandt als hij aan het werk was kon storen neigt bovendien naar hoogmoed, zeker als hij daarbij vorsten de toegang ontzegde. Het gedocumenteerde bezoek van de toekomstige groothertog van Toscane Cosimo III aan Rembrandts werkplaats in 1667 maakt ook deze passage erg anecdotisch. Niets in de bronnen duidt er op dat Rembrandt hem de toegang ontzegd had. Het zich afsluiten van de buitenwereld vinden we bij Vasari in ondermeer de biografieën van Pontormo en Piero di Cosimo, twee schilders die uiteindelijk ook niet erg positief werden beoordeeld. Zij werden hiernaast ook beschuldigd van '*stravaganze*' en '*fantasticherie*', zoals Enrico Stumpo duidelijk maakte. Zie Strauss en Van der Meulen 1979, 69 (voor de passage over Rembrandt bij Huygens), Houbraken 1718-1721, I, 261, Emmens 1968, 32 en 38, Hoogewerff 1919, 67 en Stumpo 1995, iv.

⁶³⁶ Uit verschillende andere bronnen is bekend dat Rembrandt menigmaal veilingen bezocht. In 1639 was hij bijvoorbeeld aanwezig op de veiling Van Uffel (9 april 1639) waar hij een tekening naar Rafaels portret van Baldassare Castiglione maakte en van commentaar voorzag. Sandrart vertelt nog, met Rembrandts leerling Johann Ulrich Mayr als bron, dat de meester 1400 gulden betaalde voor veertien prenten van Lucas van Leyden op een veiling. Zie Strauss en Van der Meulen 1979, 177, Sandrart/Peltzer, 86, Van den Boogert 1999 en W. Robinson 1981, p. xliii.

⁶³⁷ Deze opsomming van kostuums, wapens, munten, tekeningen en prenten komt volledig overeen met wat bekend is over Rembrandts verzameling. En inderdaad gebruikte hij veel van dat materiaal voor zijn kunstwerken. De opmerking, dat hij alles kocht zolang hij het maar schilderachtig vond, komen we ook tegen bij Andries Pels, die Rembrandt veroordeelde voor het gebruik van ahistorische parafernalia in zijn schilderijen. Dat Rembrandt smerige kleding gekocht zou hebben valt waarschijnlijk weer onder de noemer anecdotes, die van de kunstenaar een *pictor vulgaris* maken. Volgens Bellori maakte ook Caravaggio's gebruik van vuiligheden, zoals ook Jan Emmens opmerkt. Met de laatste opmerking, dat Rembrandt de materialen als schildersbenodigdheden kocht, lijkt Baldinucci te willen benadrukken dat het hier toch vooral niet ging om een *gentleman's* verzameling. Zie Scheller 1969 en Broos 1999, 91-139 (met name 134 voor het citaat uit Pels), Bellori/Borean, 230 en Emmens 1968, 44.

anche assai liberale nell'imprestare quelle sue misce ad ogni pittore, a cui per far qualche lavoro fossero abbisognate.⁶³⁹ Quello, in che veramente valse quest'artefice, fu una bizzarrissima maniera,⁶⁴⁰ ch'egli s'inventò, d'intagliare in rame all'acqua forte, ancor questa tutta sua propria, ne più usata da altri, ne più veduta, cioè, con certi fregghi, e fregchetti, e tratti irregolari, e senza dintorno, facendo però risaltare dal tutto un chiaro scuro profondo, e di gran forza, ed un gusto pittoresco fino all'ultimo segno; tignendo in alcuni luoghi il campo di nero affatto, e lasciando in altri il bianco della carta, e secondo il colorito, che e'volle dare agli abiti delle sue figure, o ai vicini, o ai lontani, usando talvolta pochissim'ombra, e talvolta ancora un' semplice dintorno, senz'altro più.⁶⁴¹ E vaglia la verità, il Rembrante in questo suo particolar modo d'intagliare fu da' professori dell'arte assai più stimato, che nella pittura, nella quale pare, ch'egli avesse, come sopra dicemmo, più tosto singolarità di fortuna, che d'eccellenza.⁶⁴² Ne'suoi intagli usò per lo più di notare con mal composte, informi, e strapazzate lettere, la parola Rembrant.⁶⁴³ Con

⁶³⁸ Dat Rembrandt hoge prijzen betaalde op veilingen is uit verschillende andere bronnen ook bekend, zoals we eerder al zagen (zie noot 636). William Robinson wees er op, dat naast Sandrart ook Samuel van Hoogstraten melding maakt van Rembrandts liefde voor werk op papier. Hij zou 200 gulden voor Lucas' *Uilenspiegel* hebben betaald. Of hij dit bewust deed om het aanzien van zijn vak te verhogen is maar de vraag. De zeldzaamheid van bepaald materiaal, zoals sommige prenten van Lucas van Leyden, zal zeker ook een belangrijke rol hebben gespeeld. Mogelijk had Rembrandt zelfs een handeltje lopen, zoals Joshua Bruyn suggereert. Zie Robinson, xliii en Bruyn in: *Corpus*, II, 93-94.

⁶³⁹ Geen andere bron lijkt deze bewering te ondersteunen.

⁶⁴⁰ Zoals eerder werd gezegd, wordt het woord 'bizarro' vaak gebruikt om een niet al te serieuze zonde tegen het *decorum* aan te geven. Ondermeer Anton Boschloo beargumenteerde al dat de term 'bizarro' of 'spiritoso' gebruikt werd om een niet al te negatief oordeel te vellen. Door echter een superlatief te gebruiken wordt de strekking hier, mijns inziens, echter wel sterk negatief. Opvallend is, dat Rembrant ook in andere literaire bronnen herkend werd als een waardevol prentkunstenaar, maar zijn etsen worden zelden expliciet geprezen. Ze worden slechts beschreven als apart bij zowel John Evelyn ('of a particular spirit') en André Félibien ('d'une façon toute singuliere, [...] très-curieuses en très-differens'). Een halve eeuw later noemt Mariette in zijn catalogus van de Crozat collectie Rembrandts tekeningen 'bizarres', sommige nog meer dan andere. Hij merkt dit op nadat hij gezegd heeft, dat de meester in zijn tekeningen slechts geïnteresseerd was in de weergave van het clairobscuur en niet in de 'justesse des proportions ni la noblesse des expressions'. Mariette lijkt geen groot liefhebber van Rembrandts tekeningen geweest te zijn. Zie Boschloo 1973, 137, Mariette 1741, 101-102, Evelyn *Sculptura*, 81 en Félibien *Entretiens*, 361.

⁶⁴¹ De zeer treffende beschrijving van Rembrandts manier van etsen doet vermoeden dat Baldinucci persoonlijk bekend was met diens prenten. Het is echter wel opvallend dat hij hier geen individuele prenten noemt, hoewel hij dat bij veel andere prentmakers in de *Cominciamento* wel doet.

⁶⁴² Door de opmerking toe te schrijven aan de 'professori dell'arte' laat Baldinucci in het midden, wat hij zelf vindt. Dat Rembrandt als etser al vroeg faam genoot in Europa is reeds uitvoerig beargumenteerd door ondermeer Seymour Slive. De vroegste kennis van Rembrandts werk in Italië geschiedde ook door middel van zijn prenten, waarvan ondermeer het werk van Giovanni Benedetto en Salvatore Castiglione getuigt. Wie de *professori* zijn die Baldinucci noemt, is niet duidelijk. Het zou erg speculatief zijn hier namen te noemen. Het is zelfs mogelijk dat het hier nog gaat om informatie van Keil en het zouden dan zelfs Hollandse 'professori' kunnen zijn. Zie ondermeer Slive 1953, 28-35 en Rutgers 2002b, 313-334.

⁶⁴³ Dit is wederom een verwijzing naar Rembrandts gebrek aan *disegno*. Tekenkunst en schrijfkunst waren al volgens de kunsttheorie van de Renaissance nauw aan elkaar verwand. Paul van den Akker wees in dit verband op het belang van Leonbattista Alberti's *De Pictura*. Philip Sohm noemt ook enkele latere traktaten waarin tekenkunst en schrijfkunst aan elkaar gekoppeld worden, zoals Giovan Battista Armenini's *De Veri Percetti* (1587), Romano Alberti's *Origine, et progresso dell'Accademia del disegno de' pittori, scultori e architetti di Roma* (1604) en Giulio Mancini's *Considerazioni sulla*

questi suoi intagli egli giunse a posseder gran ricchezza,⁶⁴⁴ a proporzione della quale si fece sì grande in lui l'alterigia, e 'l gran concetto di se stesso, che parendogli poi, che le sue carte non si vendesser più il prezzo, ch'elle meritavano, pensò di trovar modo d' accrescerne universalmente il desiderio, e con intollerabile spesa fecene ricomperare per tutta Europa quante ne potè mai trovare ad ogni prezzo, e fra l' altre una ne comperò in Amsterdam all'incanto per 50. scudi, ed era questa una Resurrezione di Lazzerò, e ciò fece in tempo, ch'egli medesimo ne possedeva il rame intagliato di sua mano.⁶⁴⁵ Finalmente con tal bella invenzione diminui tanto suo avere, che si ridusse all'estremo, ed occorre a lui cosa, che rare volte si racconta di altri pittori, cioè, ch'ei diede in fallito;⁶⁴⁶ onde partitosi d'Amsterdam, si portò a'servij del Re di Svezia, dove circa all'anno 1670.⁶⁴⁷ infelicamente si morì. Questo è quanto abbiamo potuto rintracciare di notizia di quest'artefice da chi in quel tempo il conobbe, e familiarmente il praticò. Se poi egli perseverasse in quella sua falsa religione non è venuto a nostra cognizione. Restarono alcuni, ch' erano stati suoi discepoli, cioè il soprannominato Bernardo Keilh di Dinamarca, e Goubert Flynck d'Amsterdam, e questi nel colorito seguìtò la maniera del maestro, ma assai meglio dintornò le proprie figure; e finalmente restò fra'suoi discepoli il pittore Gerardo Dou di Leida.⁶⁴⁸

Pittura (voor 1630). Bernard Aikema maakte duidelijk dat Armenini's advies aan kunstenaars om calligrafische voorbeeldboeken, zoals Giacomo Franco's *Il modo di scrivere* uit 1596, te gebruiken tot tenminste in de achttiende eeuw doorwerkte. Gori Gandellini zou in de achttiende eeuw een link leggen tussen deze opmerking van Baldinucci en de vermeende ongeletterdheid van de meester, die Sandrart suggereert. Zie Van den Akker 1991, 173-183, Sohm 1991, 75-82, Aikema 1996, 10-12, Gori Gandellini 1771, III, 149 en Sandrart/Peltzer, 202.

⁶⁴⁴ Deze opmerking is interessant in verband met onze kennis over 'de firma Rembrandt', maar moet met enige voorzichtigheid worden betracht daar zij een opmaat is voor de volgende anecdotische passage, waarin Rembrandt hoogmoed in de schoenen wordt geschoven. Dat de prentkunst ook bijzonder lukratief kon zijn lijkt ook Vasari te bevestigen. Hij vertelt ons dat handelaren bijzonder goed verdienden aan Marcantonio's prenten. Uit oude prijsopschriften weten we dat, uitzonderingen daargelaten, de prijzen voor Rembrandt grafiek aan de hoge kant waren, maar niet significant afweken van wat voor werk van andere belangrijke prentmakers werd betaald. Zie Vasari/Milanesi, V, 411 en Hinterding 2006, 59-65.

⁶⁴⁵ Er zijn geen aanwijzingen voor dat Rembrandt specifiek op zoek was naar zijn eigen prenten. Natuurlijk is het mogelijk dat hij bij de aankoop van albums met prenten ook zijn eigen bladen verwierf. In Rembrandts inventaris wordt bijvoorbeeld een album genoemd als 'Een Oost-Indisch benneken daerin verscheyde prenten van Rembrant, Hollaert, Cocq en andere meer'. Mogelijk kocht Rembrandt dit, zoals het beschreven wordt. Hoe dan ook, de passage bij Baldinucci klinkt erg anecdotisch. Het zijn de door zijn prenten verworven faam en rijkdom die leiden tot hoogmoedig gedrag en zijn uiteindelijke val. Zie de hierboven genoemde verwijzing naar de opmerkingen van Miedema over hoogmoed van de kunstenaar bij Vasari en Van Mander (noot 624) en Van der Veen 1999, 150.

⁶⁴⁶ Waarschijnlijk was Keil of Baldinucci zelf hiervan op de hoogte gebracht door contacten in Italië met Nederlandse kunstenaars. Het gebeurde in 1656, enige tijd nadat Keil weg was uit het Noorden. Sebastiaan Dudok van Heel bracht naar voren dat Rembrandt's financiële problemen samenvielen met het einde van de Eerste Engelse Oorlog, een periode waarin meer producenten en handelaren van luxe goederen in financiële moeilijkheden verkeerden. Zie Dudok van Heel 1991, 60-61.

⁶⁴⁷ Zover we weten is Rembrandt zelfs nooit in Zweden geweest, dus hoe Baldinucci bij deze informatie komt is een raadsel. Sandrart laat Rembrandt terecht gewoon in Amsterdam sterven. Het jaar 1670 komt wel weer dichtbij de eigenlijke datum, zoals we reeds zagen. Zie Sandrart/Peltzer, 203.

⁶⁴⁸ De keuze in de opsomming van Rembrandts leerlingen lijkt een logische. Govaert Flinck lijkt als leerling van Rembrandt faam gemaakt te hebben in Amsterdam in dezelfde periode dat Keil daar ook

werkte. Flinck en Keil werkten ook beiden enige tijd voor Rembrandts buurman, de kunsthandelaar Uylenburgh. Bovendien weet Baldinucci in zijn *vita* van Flinck te melden dat deze na zijn tijd bij Rembrandt al snel de belangrijkste meester van Amsterdam werd, wat, zoals Bert W. Meijer al opmerkte, door onze kennis van de vele opdrachten van de meester bevestigd lijkt te worden. Gerard Dou was, in de periode dat Baldinucci zijn kunstenaarslevens schreef, Rembrandt zeker naar de kroon aan het steken voor de plaats van internationaal beroemdste Hollandse meester. Voor zijn werk werden zeer hoge prijzen betaald. In 1676 was een zelfportret van Dou aangekocht voor de zelfportrettengalerij waarvoor maar liefst 800 gulden neergelegd werd. Zie Meijer 1983, 8 en Langedijk 1992, 19-23.

Bibliografie

Aikema 1994

Bernard Aikema, "A group of drawings by Francesco Algarotti", *Apollo*, 391 (september 1994), 58-64.

Aikema 1996

Bernard Aikema, *Tiepolo and his circle. Drawings in American collections* (tent. Cambridge en New York 1996-1997), Cambridge en New York 1996.

Aikema 2001

Bernard Aikema, "Il secolo dei contrasti: le tenebre", in: Mauro Lucco (red.), *La Pittura nel Veneto. Il Seicento, tomo secondo*, Milaan 2001, 543-572.

Aikema 2004

Bernard Aikema, "Some early drawings by Giambattista Tiepolo", *Master Drawings*, 42 (2004), 361-369.

Aikema en Bakker 1990

Bernard Aikema en Boudewijn Bakker (red.), *Schilders van Venetië. Oorsprong en bloei van de Venetiaanse Vedute* (tent. Amsterdam 1990-1991), Den Haag 1990.

Aikema en Tuijn 1996

Bernard Aikema en Marguerite Tuijn (red.), *Tiepolo in Holland* (tent. Rotterdam 1996), Rotterdam 1996.

Van den Akker 1991

Paul van den Akker, *Sporen van vaardigheid. De ontwerpmethode voor de figuurhouding in de Italiaanse tekenkunst van de renaissance*, Abcoude 1991.

Alberici 1995

Clelia Alberici, "Vincenzo Vangelisti, primo professore della scuola d'incisione dell'Accademia di Brera", *Rassegna di Studi e di Notizie*, 19 (1995), 11-38.

Algarotti/Da Pozzo

Francesco Algarotti, *Saggi* (ed. Giovanni da Pozzo), Bari 1963.

Amerio 1959

Rosalba Amerio, "Alcuni dati di Archivio su Domenico Zanetti e Giovanni Antonio Pellegrini", *Arte Veneta*, 13-14 (1959-1960), 228-229.

Anderson 2005

Jaynie Anderson, "Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden", in: Bernard Aikema, Rosella Lauber en Max Seidel (red.), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (congres Venetië 2003), Venetië 2005, 275-286.

Antetomaso 2004

Ebe Antetomaso, "La collezione di stampe: Mercanti, collezionisti, bibliofili", in: Ebe Antetomaso en Ginevra Mariani (red.), *La collezione del principe: Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini* (tent. Rome 2004), Rome 2004, 48-67.

Apolloni 2000

Davide Apolloni, *Pietro Monaco e la Raccolta di Cento Dodici Stampe di Pitture della Storia Sacra*, Monfalcone 2000.

Arslan 1955

Edoardo Arslan, "Gli ultimi disegni noti di Francesco Guardi", *Commentari*, 6/II (1955), 127-131.

Bacou en Bean 1959

Roseline Bacou en Jacob Bean, *Disegni Fiorentini del Museo del Louvre dalla Collezione di Filippo Baldinucci (1625-1696)* (tent. Rome 1959), Rome 1959.

Bacou en Viatte 1967

Roseline Bacou en Françoise Viatte (red.), *Le Cabinet d'un Grand Amateur P.-J. Mariette, 1694-1774. Dessins du XVIII^e siècle au XVIII^e siècle* (tent. Parijs 1967), Parijs 1967.

Baer 2000

Ronni Baer, "The life and art of Gerrit Dou", in: Ronni Baer, e.a., *Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt* (tent. Washington, Londen en Den Haag 2000-2001), New Haven en Londen 2000, 26-52.

Baglione 1642

Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (ed. Jacob Hess en Herwarth Röttgen, 3 delen), Rome 1995, (anastatische herdruk, commentaar en index).

Bagni 1988

Prisco Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988.

Bailey 1999

Colin B. Bailey, "Toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention. The early appreciation and marketing of Watteau's drawings, with an introduction to the collecting of modern French drawings during the reign of Louis XV", in: Alan Wintermute, e.a., *Watteau and his World. French Drawing from 1700 to 1750* (tent. New York en Ottawa 1999-2000), Londen en New York 1999, 68-92.

Baker en Henry 1995

Christopher Baker en Tom Henry, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, Londen 1995.

Baldinucci 1681

Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Florence 1681.

Baldinucci 1686

Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Florence 1686.

Baldinucci *Diario*

Filippo Baldinucci, *Diario Spirituale* (ed. Giuseppe Parigino), Florence 1995.

Baldinucci/Ranalli

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno* (ed. F. Ranalli, 7 delen), Florence 1845 (anastatische herdruk met appendix, kritisch commentaar en index, Florence 1974-1975).

Baldinucci/Samek Ludovici

Filippo Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini, con l'inedita Vita del Baldinucci scritta dal figlio Francesco Saverio* (ed. Sergio Samek Ludovici), Milaan 1948.

F.S. Baldinucci *Vite*

Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (ed. Anna Matteoli), Rome 1975.

Barocchi 1976

Paola Barocchi, "Il collezionismo del cardinale Leopoldo e la storiografia del Baldinucci", in: Anna Forlani Tempesti en Anna Maria Petrioli Tofani (red.), *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte 1. Disegni* (tent. Florence 1976, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 44), Florence 1976, 14-25.

Barocchi 1979

Paola Barocchi, "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi", in: Giovanni Previtali (red.), *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi, volume secondo: L'artista e il pubblico*, Turijn 1979, 5-81.

Barocchi 1983

Paola Barocchi, "La storia della galleria e la storiografia artistica" in: Paola Barocchi en Giovanna Ragionieri (red.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* (congres Florence 1982, 2 delen), Florence 1983, I, 49-150.

Baroni 2003

Alessandra Baroni Vannucci, "The Medici collection of engraved plates", *Print Quarterly*, 20 (2003), 349-361.

Bartelings 2002

Nelke Bartelings, "In het kielwater van de schilderkunst? De functie en de status van de prentkunst in het denken en schrijven over kunst vanaf de zestiende tot het midden van de achttiende eeuw", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 12 (2002), 35-64.

Bartsch 1797

Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ces principaux imitateurs*, Wenen 1797.

Bartsch 1803-1821

Adam Bartsch, *Le peintre graveur* (21 delen), Wenen 1803-1821.

Basan 1767

François Basan, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes* (2 delen), Parijs 1767.

Basan *Recueil*

François Basan, *Recueil de 100 estampes de sujets agréables et paysages gravées d'après les meilleurs maîtres des Pays-Bas et de l'école française*, 1er volume, Parijs 1762.

Baxandall 1985

Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven en Londen 1985.

Bellori 1664

Giovanni Pietro Bellori, *Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Rome 1664.

Bellori 1672

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome 1672 (anastatische herdruk, Bologna 2000).

Bellori/Borea

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (ed. Evelina Borea), Turijn 1976.

Benesch 1924

Otto Benesch, "Rembrandts Vermächtnis", *Belvedere Heft*, 6 (1924), 148-175.

Benesch 1948

Otto Benesch, "Rembrandts Artistic Heritage, 1. From Rembrandt to Goya", *Gazette des Beaux Arts*, 33 (1948), 281-300.

Benincasa 1784

Bartolommeo Benincasa, *Descrizione della Raccolta di Stampe di S.E. Il Sig. Conte Jacopo Durazzo Patrizio Genovese ec.ec. esposta in una Dissertazione sull'Arte dell'Intaglio a Stampa*, Parma 1784.

Bensi 1996

Paolo Bensi, "La pittura murale a olio in Italia nel XVI secolo e agli inizi del XVII secolo", in: Mina Gregori (red.), *Come dipingeva il Caravaggio* (congres Florence 1992), Milaan 1996, 91-101.

Bertinelli en Fragnara 1996

Elena Bertinelli en Marco Fragonara, "Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'ottocento", *Rassegna di Studi e di Notizie*, 20 (1996), 127-193.

Bettagno 1959

Alessandro Bettagno (red.), *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini* (tent. Venetië 1959), Venetië 1959.

Bettagno 1969

Alessandro Bettagno (red.), *Caricature di Anton Maria Zanetti* (tent. Venetië 1969, Cataloghi di Mostre 29), Vicenza 1969.

Bettagno 1990a

Alessandro Bettagno, "Antonio Maria Zanetti collezionista di Rembrandt", in: Marco Bona Castellotti, e.a. (red.), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milaan 1990, 241-256.

Bettagno 1990b

Alessandro Bettagno, "Brief Notes on a Great Collection. Anton Maria Zanetti and his collection of drawings", in: Villands Villadsen, e.a. (red.), *European Drawings from Six Centuries. Festschrift to Erik Fischer*, Kopenhagen 1990, 101-108.

Bialostocki 1957

Jan Bialostocki, "Bellori's Caravaggio and Sandrart's Rembrandt", *Burlington Magazine*, 99 (1957), 274-275.

- C. Bianconi 1783
Carlo Bianconi, *Gabinetto Firmiano - Stampe*, Milaan 1783.
- G.L. Bianconi 1779
Giovanni Ludovico Bianconi, "Elogio Storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario, ed incisore", *Antologia Romana*, 5 (1779), 265-7 (nr. 34), 273-5 (nr. 35) en 281-4 (nr. 36).
- De Bie 1661
Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerpen 1661 (anastatische herdruk Soest 1971).
- Bikker 2002
Jonathan Bikker, "Sweerts Life and Career - A Documentary View", in: Guido Jansen en Peter C. Sutton (red.), *Michiel Sweerts (1618-1664)* (tent. Amsterdam, San Francisco en Hartford 2002), Zwolle 2002, 25-36.
- Bikker 2005
Jonathan Bikker, Willem Drost (1633-1658). *A Rembrandt pupil in Amsterdam and Venice*, New Haven and Londen 2005.
- Binion 1983
Alice Binion, "Algarotti's Sagredo inventory", *Master Drawings*, 21 (1983), 392-396.
- Binion 1990
Alice Binion, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milaan 1990.
- Birke en Kertész 1995
Veronika Birke and Janine Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis Band III*, Wenen 1995.
- Bjurström 1995
Per Bjurström, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Stockholm 1995.
- Blunt 1954
Anthony Blunt, *The Drawings of G.B. Castiglione & Stefano della Bella in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londen 1954.
- Blunt en Croft-Murray 1957
Anthony Blunt en Edward Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londen 1957.
- Bolten 1985
Jaap Bolten, *Method and Practice. Dutch and Flemish Drawingbooks 1600-1750*, Landau 1985.
- Bonfait 2000
Olivier Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école bolonaise (1680-1780)* (Collection de l'École Française de Rome 266), Roma 2000.
- Van den Boogert 1999
Bob van den Boogert (red.), *Rembrandt's treasures* (tent. Amsterdam 1999-2000), Zwolle 1999.
- Boomgaard en Scheller 1991
Jeroen Boomgaard en Robert W. Scheller, "In wankel evenwicht: de Rembrandt-waardering in vogelvlucht", in: Christopher Brown, Jan Kelch en Pieter van Thiel (red.), *Rembrandt: De Meester & zijn Werkplaats. Schilderijen* (tent. Berlijn Amsterdam en Londen 1991-1992), Zwolle 1991, 106-123.
- Borea 1991
Evelina Borea, "Le stampe che imitano i disegni", *Bolletino d'Arte*, 67 (1991), 87-122.
- Borea 1992
Evelina Borea, "Giovanni Pietro Bellori e la commodità delle stampe", in: Elizabeth Cropper (red.), *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander II* (congres Florence 1990), Florence 1992, 263-285.
- Borean 2000
Linda Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000.

- Borroni 1956
Fabia Borroni, *I due Anton Maria Zanetti* (Biblioteca degli Eruditi e dei Bibliofili 17), Florence 1956.
- Borroni Salvadori 1970
Fabia Borroni Salvadori, "La collezione di stampe della Biblioteca Marucelliana di Firenze", *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 88-II (1970), 98-109.
- Borroni Salvadori 1974a
Fabia Borroni Salvadori, "F.M.N. Gabburri e gli artisti contemporanei", *Annali della scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, 4 (1974), 1503-1564.
- Borroni Salvadori 1974b
Fabia Borroni Salvadori, "Le esposizioni d'arte a Firenze 1674-1767", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 18 (1974), 1-166.
- Borroni Salvadori 1982
Fabia Borroni Salvadori, "Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze", *Nouvelles de la république des lettres*, 2/I (1982), 7-69 en 2/II (1982), 73-114.
- Borsellino 1996
Enzo Borsellino, *Musei e collezioni a Rome nel XVIII secolo*, Rome 1996.
- Boschloo 1973
Anton W.A. Boschloo, "Il marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro e la fortuna in Italia dell'arte olandese del seicento", *Bolletino della Società Pavese di Storia Patria*, 70-71 (1973), 131-144.
- Bosse 1645
Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce*, Parijs 1645.
- Bottari/Ticozzi
Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII* (ed. Stefano Ticozzi, 7 delen), Milaan 1822 (anastatische herdruk Hildesheim en New York 1976).
- Brakensiek 2003
Stephan Brakensiek, *Vom "Theatrum Mundi" zum "Cabinet des Estampes". Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821* (Studien zur Kunstgeschichte 150), Hildesheim, Zürich en New York 2003.
- Bredius/Gerson
Abraham Bredius, Rembrandt. *The complete edition of the paintings, revised by H. Gerson*, Londen en New York 1969.
- Broos 1999
Ben Broos, "Rembrandt and his picturesque universe. The artist's collection as a source of inspiration", in: Bob van den Boogert (red.), *Rembrandt's treasures* (tent. Amsterdam 1999-2000), Waanders 1999.
- Brown 1998
Beverly Louise Brown, "Imitation and imagination: Tiepolo's search for la prima idea", in: Lionello Puppi (red.), *Giambattista Tiepolo. Nel terzo centenario della Nascita* (congres Venetië, Vicenza, Udine en Parijs 1996, Quaderni di Venezia Arti 4, 2 delen), Venetië 1998, deel 1, 27-31 en deel 2, 17-18.
- Brown en Roy 1992
Christopher Brown en Ashok Roy, "Rembrandt's Alexander the Great", *Burlington Magazine*, 134 (1992), 286-297.
- Brunel 1978
Georges Brunel, "Recherches sur les débuts de Piranèse à Rome: les frères Pagliarini et Nicola Giobbe", in: Georges Brunel (red.), *Piranèse et les français* (congres Rome 1976), Rome 1978, 77-146.
- Brunetti 1951
Mario Brunetti, "Un eccezionale collegio peritale: Piazzetta, Tiepolo, Longhi", *Arte Veneta*, 5 (1951), 158-160.
- Buchanan *Memoirs*
William Buchanan, *Memoirs of Painting with a chronological history of the importation of pictures by the great masters into England since the French revolution* (2 delen), Londen 1824.

Buonincontri 1999

Francesca Buonincontri, "Il fondo di incisioni dell'Accademia Carrara: una ricognizione", in: Rosanna Paccanelli, Maria Grazia Recanati en Francesco Rossi (red.), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo 1999, 397-411.

Burke en Cherry 1997

Marcus Burke en Peter Cherry, *Documents for the History of Collecting. Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* (2 delen), Malibu 1997.

Bury 1985

Michael Bury, "The taste for prints in Italy to c. 1600", *Print Quarterly*, 2 (1985), 12-26.

Bury 1993

Michael Bury, "On some engravings by Giorgio Ghisi commonly called reproductive", *Print Quarterly*, 10 (1993), 4-19.

Byam Shaw 1962

James Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, Londen 1962.

Cailleux 1972

Jean Cailleux, "Esquisse d'une Etude sur le goût pour Rembrandt en France au XVIIIe siecle", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 23 (1972), 159-166.

Calabrese 2000

Maria Concetta Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, Principe della Scaletta*, Catania 2000.

Campori 1866

Giuseppe Campori, *Lettere Artistiche Inedite*, Modena 1866 (anastatische herdruk Bologna 1975).

Campori 1870

Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. Dal sec. XV al secolo XIX*, Modena 1870.

Caneva 1998

Caterina Caneva (red.), *La collezione Feroni. Dalle Provincie Unite agli Uffizi* (tent. Florence 1998), Florence 1998.

Capitelli 1996

Giovanna Capitelli, "Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj", in: Giovanna Capitelli en Francesca Cappelletti, *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez* (tent. Milano 1996), Milano 1996, 57-80.

Cappelletti 1996

Francesca Cappelletti, "Paesi, fiori e frutta, ritratti. i pittori nordici e la storia della collezione Doria Pamphilj", in: Piero Boccardo en Clario Di Fabio (red.), *Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj* (tent. Genua 1996), Genua 1996, 21-31.

Casselle 1982

Pierre Casselle, "Pierre François Bassan, marchand d'estampes à Paris", *Paris et Ile-de-France*, 33 (1982), 99-185.

Cavalchi 1994-1995

Silvia Cavalchi, *Giuseppe Longhi Incisore* (ongepubliceerde scriptie onderbegeleiding van Massimo Mussini), Parma 1994-1995 (typescript).

Chappel 1998

Miles L. Chappell, "Vignon in Rome: the Florentine Connection", in: Claude Mignot e Paola Pacht Bassani (red.), *Claude Vignon et son temps* (congres Tours 1994), Parijs 1998, 97-108.

Chiarini 1975

Marco Chiarini, "I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana", *Paragone*, 301 (1975), 57-98 en 305 (1975), 53-88.

Chiarini 1983

Marco Chiarini, "Il Granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezioni fiorentine", in: Paola Barocchi en Giovanna Ragionieri (red.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* (congres Florence 1982, 2 delen), Florence 1983, deel I, 319-329.

Chiarini 1989

Marco Chiarini, *I dipinti Olandesi del Seicento e del Settecento. Gallerie e Musei Statali di Firenze*, Rome 1989.

Chiarini de Anna 1976

Gloria Chiarini de Anna, "Leopoldo de' Medici e la formazione della sua raccolta di disegni", in: Anna Forlani Tempesti en Anna Maria Petrioli Tofani (red.), *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte 1. Disegni* (tent. Florence 1976, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 44), Florence 1976, 26-39.

Chiarini de Anna 1982

Gloria Chiarini de Anna, "Il volume Universale XXII della collezione di disegni di Leopoldo de' Medici", in: Paola Barocchi en Giovanna Ragionieri (red.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti* (congres Florence 1982), Florence 1982, 149-214.

Choné 1992

Paulette Choné, "Fortune critique", in: Paulette Choné (red.), *Jacques Callot 1592-1635* (tent. Nancy 1992), Parijs 1992, 81-103.

Christiansen 1996

Keith Christiansen (red.), *Giambattista Tiepolo* (tent. Venetië en New York 1996-1997), New York en Milaan 1996.

Civai 1990

Alessandra Civai, *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Florence 1990.

Civai Bassi 1999

Alessandra Civai Bassi, "La collezione di stampe: documentazione, didattica e gusto per la grafica", in: Rosanna Paccanelli, Maria Grazia Recanati en Francesco Rossi (red.), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo 1999, 209-223.

Van der Coelen 2004

Peter van der Coelen, "Rembrandt in Duitsland - Iconografie en verspreiding van zijn etsen in de zeventiende eeuw", *Kroniek van het Rembrandthuis*, 1-2 (2004), 3-15.

Cohn 1992

Marjorie B. Cohn, *A Noble Collection: The Spencer Albums of Old Master Prints*, Cambridge (Mass.) 1992.

Consagra 1992

Francesca Consagra, *The De Rossi family print shop: A study in the history of the print industry in seventeenth-century Rome*, Baltimore 1992 (Dissertation Services Ann Arbor).

Cormio 1986

Stefania Cormio, "Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore delle scienze e delle belle arti", *Bollettino d'Arte*, 71 (1986), 49-66.

Corpus

Josua Bruyn, e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings* (meerdere delen), Den Haag, Boston en Londen 1982-

Costamagna 1988

Alba Costamagna, "Un esempio di collezionismo settecentesco: la raccolta di stampe di Carlo Firmian", in: Silvia Cassani en Daniela Campanelli (red.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napels 1988, 331-334.

Crespi 1769

Luigi Crespi, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi, tomo III, che serve di supplemento all' opera del Malvasia*, Bologna 1769 (anastatische herdruk Bologna 1970).

Cust 1913

Lionel Cust, "Notes on pictures in the royal collections-XV. The paintings bought for George III in Italy, Consul Smith, and Antonio Canale-I", *Burlington Magazine*, 23 (1913), 150-162.

Danesi Squarzina 2001

Silvia Danesi Squarzina (red.), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del seicento* (tent. Rome en Berlijn 2001), Milaan 2001.

- Danesi Squarzina 2003
Silvia Danesi Squarzina, *La Collezione Giustiniani* (3 delen), Turijn 2003.
- Daniels 1976
Jeffery Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci* (Classici dell'Arte), Milaan 1976.
- Daulby 1796
Daniel Daulby, *A descriptive catalogue of the works of Rembrandt, and of his scholars, Bol, Livens, and Van Vliet, compiled from the original etchings, and from the catalogues of De Burgy, Gersaint, Helle and Glomy, Marcus, and Yver*, Liverpool 1796.
- De Benedictis 1998
Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Milaan 1998.
- De Gennaro 1997
Rosanna De Gennaro, "Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo: precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo", *Prospettiva*, 87-88 (1997), 168-174.
- De Gennaro 2001
Rosanna De Gennaro, "Aggiunta alle notizie sulla collezione di Antonio Ruffo. Nota di Quadri vincolati in primogenitura scampati al terremoto del 5 Febbraio 1783", *Napoli Nobilissima*, 5/II (2001), 211-215.
- De Gennaro 2003
Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del seicento in Sicilia: L'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta* (Studi della Scuola Normale Superiore 2), Pisa 2003.
- De Grazia 1996
Diana De Grazia, "Tiepolo and the Art of Portraiture", in: Keith Christiansen (red.), *Giambattista Tiepolo* (tent. Venetië en New York 1996-1997), New York en Milaan 1996, 255-261.
- De Juliis 1981
Giuseppe De Juliis, "Appunti su una quadreria Fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi", *Paragone*, 375 (1981), 57-92.
- De Piles 1699
Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs Ouvrages*, Parijs 1699 (anastatische herdruk Hildesheim 1969).
- De Vesme 1906
Alexandre De Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Milaan 1906.
- De Vesme en Massar 1971
Alexandre De Vesme en Phyllis Dearborn Massar, *Stefano della Bella. Catalogue Raisonné* (2 delen), New York 1971.
- Dézialier d'Argenville 1745
Antoine-Joseph Dézialier d'Argenville, *Abrégé de la Vie de Plus Fameux Peintres... seconde partie*, Parijs 1745.
- Dillon 1990
Gianvittorio Dillon, e.a., *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, Il Grechetto* (tent. Genua 1990), Genua 1990.
- D'Oench 1983
Ellen G. D'Oench, "A madness to have his prints: Rembrandt and Georgian Taste, 1720-1800", in: Christoper White, David Alexander en Ellen D'Oench, *Rembrandt in Eighteenth Century England*, New Haven en Londen 1983, 63-81.
- Dossi 1998
Barbara Dossi, *Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, Munchen en New York 1998.
- Duchesne 1826
Jean Duchesne aîné, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V. Denon [...]* estampes et ouvrages a figures, Parijs 1826.
- Dudok van Heel 1980
Sebastiaan Dudok van Heel, "Doopsgezinden en schilderkunst in de 17e eeuw. Leerlingen, opdrachtgevers en verzamelaars van Rembrandt", *Doopsgezinde bijdragen*, 6 (1980), 105-123.

- Dudok van Heel 1991
Sebastiaan Dudok van Heel, "Rembrandt van Rijn (1606-1669): Een veranderend schildersportret", in: Christopher Brown, Jan Kelch en Pieter van Thiel, *Rembrandt: De Meester & zijn Werkplaats. Schilderijen* (tent. Berlijn, Amsterdam en Londen 1991-1992), Zwolle 1991, 50-67.
- Dückers 1999
Alexander Dückers (red.), *Linie, Licht und Schatten. Meisterzeichnungen und Skulpturen der Sammlung Jan und Marie-Anne Krugier-Poniatowski* (tent. Berlijn, Venetië, Madrid en Genève 1999-2000), Berlijn 1999.
- Ebert 1963
Hans Ebert, *Kriegsverluste der Dresdner Gemäldegalerie*, Dresden 1963.
- Eidelberg en Rowlands 1994
Martin Eidelberg en Eliot W. Rowlands, "The dispersal of the last duke of Mantua's paintings", *Gazette des Beaux-Arts*, 123 (1994), 207-294.
- Emiliani 1967
Andrea Emiliani, "La Pinacoteca Nazionale di Bologna e la sua raccolta delle stampe", in: Andrea Emiliani en Cesare Gnudi (red.), *Capolavori nella raccolta delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Le stampe tedesche e nordiche*, Bologna 1967, 9-20.
- Emiliani en Gaeta Bertelà 1970
Andrea Emiliani en Giovanna Gaeta Bertelà (red.), *Maestri dell'incisione. La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1970.
- Emmens 1968
Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (Utrechtse kunsthistorische studiën 10), Utrecht 1968.
- Epe 1990
Elisabeth Epe, *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713)*, Marburg 1990.
- Erouart en Mosser 1978
Gilbert Erouart en Monique Mosser, "A propos de la Notices historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi: origine et fortune d'une biographie", in: Georges Brunel (red.), *Piranèse et les français* (congres Rome 1976), Rome 1978, 213-256.
- Evelyn *Sculptura*
John Evelyn, *Sculptura; or, the history and art of chalcography and engraving in copper*, Londen 1662.
- Ewald 1976
Gerhard Ewald, "Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani", in: Klaus Lankheit, e.a., *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici* (Italienische Forschungen, 3-IX), München 1976, 344-358.
- Faietti 1983
Marzia Faietti (red.), *I grandi maestri dell'incisione. Dürer, Rembrandt, Castiglione Genovese* (tent. Bologna 1983, Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna 9), Bologna 1983.
- Faietti 1993
Marzia Faietti, "Da Costanza a Zwolle: grafica renana del Quattrocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna", in: Béatrice Hernad en Marzia Faietti, *Inventario degli Incisori Tedeschi e Fiamminghi del secolo XV* (Pinacoteca Nazionale di Bologna Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Catalogo Generale delle Incisioni 8), Bologna 1993, 19-37.
- Faithorne 1662
William Faithorne, *The Art of Graveing and Etching wherein is exprest the true way of graveing in copper. allso the manner & method of that famous Callot & Mr. Bosse in their severall ways of etching*, Londen 1662.
- Faucheux 1857
Louis-Étienne Faucheux, "François Langlois, dit de Chartres", *Revue universelle des arts*, 6 (1857), 314-330.
- Félibien 1679
André Félibien, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens & modernes*, Parijs 1679 (anastatische herdruk Genève 1972).

Félibien *Entretiens*

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (ed. David Mortier, 4 delen), Londen 1705.

Ferdinand Albrecht I *Wunderliche Begegnissen*

Ferdinand Albrecht I. Herzog von Braunschweig-Lüneburg, *Wunderliche Begegnissen und wunderlicher Zustand in dieser wunderlichen verkehrten Welt* (2 delen), Schloß Webern 1678-1680 (anastatische herdruk Bern, Frankfurt, New York en Parijs 1988, ingeleid door Jill Bepler, 2 delen in één band).

Ferrari en Scavizzi 1966

Oreste Ferrari en Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano* (3 delen), Napels 1966.

Filetti Mazza 1987

Miriam Filetti Mazza, *Archivo del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Volume Primo. Rapporti con il mercato veneto* (2 delen), Milaan en Napels 1987.

Filetti Mazza 1993

Miriam Filetti Mazza, *Archivo del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Volume Secondo. Rapporti con il mercato emiliano* (2 delen), Milaan en Napels 1993.

Filetti Mazza 1997

Miriam Filetti Mazza, *Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici: 1675-1676*, Pisa 1997.

Filetti Mazza 1998

Miriam Filetti Mazza, *Archivo del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Volume Terzo. Rapporti con il mercato romano*, Milaan en Napels 1998.

Filetti Mazza 2000

Miriam Filetti Mazza, *Archivo del Collezionismo Mediceo. Il Cardinal Leopoldo. Volume Quarto. Rapporti con il mercato di Siena*, Pisa, Firenze, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori, Milaan en Napels 2000.

Filetti Mazza 2003

Miriam Filetti Mazza, *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003.

Finke 1964

Ulrich Finke, "Venezianische Rembrandtstecher um 1800", *Oud Holland*, 79 (1964), 111-121.

Fischer 1990

Chris Fischer, *Fra Bartolommeo. Master Draughtsman of the High Renaissance* (tent. Rotterdam 1990), Rotterdam 1990.

Fischer Pace 1997

Ursula Fischer Pace, *Disegni del Seicento Romano*, Florence 1997.

Fleming 1958

John Fleming, "Mr. Kent, Art Dealer, and the Fra Bartolommeo Drawings", *The Connoisseur*, 141 (1958), 227.

Fogolari 1923

Gino Fogolari, "Dipinti Giovanili di G.B. Tiepolo. Nuovi acquisti e attribuzioni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia", *Bolletino d'Arte*, 3 (1923-1924), 49-64.

Frati 1921

Luigi Frati, "Pagine sparse: la raccolta Bonfiglioli", *Rassegna d'arte*, 21 (1921), 208-10.

Frerichs 1971

Lina Christina Frerichs, "Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo", *Gazette des Beaux-Arts*, 78 (1971), 233-252.

Frommel 1971

Christoph Luitpold Frommel, "Caravaggio's Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte", *Storia dell'Arte*, 9/10 (1971), 5-52.

Froté 1983

Robert Froté, "De François Langlois à Pierre II Mariette (étude d'inventaires inédits ou le commerce de l'estampe à Paris de Callot à Watteau)", *Gazette des Beaux Arts*, 102 (1983), 111-118.

Fubini en Held 1964

Giorgio Fubini en Julius S. Held, "Padre Resta's Rubens Drawings after Ancient Sculpture", *Master Drawings*, 2 (1964), 123-141.

Fusconi en Prosperi Valenti Rodinò 1983

Giulia Fusconi en Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico", *Prospettiva*, 33-36 (1983), 237-256.

Gabbrielli 1938

Annamaria Gabbrielli, "L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento", *Critica d'Arte*, 3 (1938), 155-169.

Gaeta Bertelà 1982

Giovanna Gaeta Bertelà, "Testimonianze documentarie sul fondo dei disegni di galleria", in: Paola Barocchi en Giovanna Ragionieri (red.), *Gli Uffizi. quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti* (congres Florence 1982), Florence 1982, 107-145.

Gallina 1982

Luciano Gallina, *La Gente di Benigno Bossi (Arcisate 1727-Parma 1800?)*, Gavirate 1982.

Gardner Repertory

Elizabeth E. Gardner (red.), *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections* (meerdere delen), Vicenza 1998-

Garms 1972

Jörg Garms (red.), *Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X* (Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom 4), Rome en Wenen 1972.

Gemin en Pedrocco 1993

Massimo Gemin en Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: I dipinti, opera completa*, Venetië 1993.

Gersaint 1751

Edmé-François Gersaint, *Catalogue raisonnée de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint, & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, par les sieurs Helle & Glomy*, Parijs 1751.

Gerson 1973

Horst Gerson, "Zur Nachwirkung von Rembrandts Kunst", in: Otto von Simson en Jan Kelch (red.), *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung* (congres Berlijn 1970), Berlijn 1973, 207-220.

Gerson 1983

Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (herdruk verzorgd door Bert W. Meijer, oorspronkelijk 1942), Amsterdam 1983.

Giltaij 1995

Jeroen Giltaij, "Antonio Ruffo and Rembrandt's Aristotle", in: Walter Liedtke, e.a., *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship. Volume II. Paintings, Drawings, and Prints: Art-Historical Perspectives* (tent. New York 1995-1996), New York 1995, 66-68.

Giltaij 1999

Jeroen Giltaij, *Ruffo en Rembrandt. Over een Siciliaanse verzamelaar in de zeventiende eeuw die drie schilderijen bij Rembrandt bestelde*, Zutphen 1999.

Goldberg 1983

Edward L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton 1983.

Goldberg 1988

Edward L. Goldberg, *After Vasari. History, art and patronage in late Medici Florence*, Princeton 1988.

Goldschneider 1960

Ludwig Goldschneider, *Rembrandt Gemälde und Graphik. Mit den drei frühesten Biographien von Sandrart, Baldinucci & Houbraken und einem Katalog und Anmerkungen*, Keulen 1960.

Gori Gandellini 1771

Giovanni Gori Gandellini, *Notizie degli intagliatori* (3 delen), Siena 1771.

Gottardo 2005

Ketty Gottardo, "Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni di Zotto Sagredo", in: Bernard Aikema, Rosella Lauber en Max Seidel (red.), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (congres Venetië 2003), Venetië 2005, 239-258.

Grasman 1992

Edward Grasman, "Recensie van Philip Sohm, *Pittoresco...*, Cambridge 1991", *Simiolus*, 21 (1992), 312-315.

Grasman 2000

Edward Grasman, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento* (Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte 14), Florence 2000.

Grelle Iusco 1996

Anna Grelle Iusco (red.), *Indice delle stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Rome 1996.

Griffiths 1991

Antony Griffiths, "The prints and drawings in the library of consul Joseph Smith", *Print Quarterly*, 8 (1991), 127-139.

Griffiths 1994

Antony Griffiths, "Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Early Eighteenth Century", *Harvard University Art Museums Bulletin*, 2/III (1994), 37-58.

Griffiths 1996

Antony Griffiths (red.), *Landmarks in Print Collecting. Connoisseurs and Donors at the British Museum since 1753* (tent. Houston, San Marino, Baltimore en Minneapolis 1996-1997), Londen 1996.

Grijzenhout 1992

Frans Grijzenhout, "Tussen rede en gevoeligheid. De Nederlandse schilderkunst in het oordeel van het buitenland 1660-1800", in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, 27-54.

Grilli 2003

Cecilia Grilli, "Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere", in: Alba Costamagna, Daniele Ferrara en Cecilia Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Milaan 2003, 69-193

Grivel 1986

Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe a Paris au XVIIe siècle*, Genève 1986.

Guicciardini/Aristodemo

Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (ed. Bernardina Aristodemo), Amsterdam 1994.

Halsey 1885

Frederic Robert Halsey, *Raphael Morghen's engraved works, being a descriptive catalogue*, New York en Londen 1885.

Haskell 1967

Francis Haskell, "Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century: Della Lena's Esposizione storica dello Spoglio, che di tempo in tempo si fece in Pitture in Venezia", in: Jeanne Courtauld, e.a. (red.), *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Londen en New York 1967, 173-178.

Haskell 1980

Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (herziene en uitgebreide editie, oorspronkelijk 1963), New Haven en Londen 1980.

Heck 1997

Michèle-Caroline Heck, e.a., *Sébastien Stoskopff 1597-1657. Un maître de la nature morte* (tent. Straatsburg en Aken 1997), Parijs 1997.

Heenk 1998

Liesbeth Heenk, *Rembrandt and his Influence on Eighteenth-century German and Austrian Printmakers* (tent. Amsterdam, Salzburg en Freiburg 1998-1999, Studies from the Rembrandt Information Centre, deel 1), Amsterdam 1998.

- Heiland en Lüdecke 1960
 Susanne Heiland en Heinz Lüdecke (red.), *Rembrandt und die Nachwelt*, Leipzig 1960.
- Heimbürger 1988
 Minna Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Rome 1988.
- Heinecken
 Karl Heinrich von Heinecken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, Leipzig 1771.
- Held 1963
 Julius S. Held, "The early appreciation of drawings", in: *Latin America Art, and the Baroque Period in Europe. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, volume III*, Princeton 1963, 72-95.
- Hind 1923
 Arthur M. Hind, *A History of Engraving & Etching from the 15th century to the year 1914 being the third and fully revised edition of 'A short history of engraving and etching'*, Londen, Bombay en Sydney 1923.
- Hinterding 2006
 Erik Hinterding, *Rembrandt as an etcher. The practice of production and distribution* (3 delen, Studies in Prints and Printmaking 6), Oudekerk aan den IJssel 2006.
- Hoet Catalogus
 Gerard Hoet, *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelver pryzen* (3 delen), Den Haag 1752-1770.
- Holler 2001
 Wolfgang Holler, "Das 'Was' und das 'Wie' - Giovanni Battista Tiepolo und seine Druckgraphik", in: Robert Stalla (red.), *Druckgraphik. Funktion und Form* (congres München 1999), München en Berlijn 2001, 93-102.
- Hollstein
F.W.H. Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700 (meerdere delen), Amsterdam 1949-87; Roosendaal 1988-94; Rotterdam 1995-
- Hollstein German
F.W.H. Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400-1700 (meerdere delen), Amsterdam 1954--87; Roosendaal 1988-94; Rotterdam 1995-
- Honour 1957
 Hugh Honour, "Giuseppe Nogari", *The Connoisseur*, 140 (1957), 154-159.
- Hoogewerff 1917
 Godefridus J. Hoogewerff, "Rembrandt en een Italiaansche Maecenas", *Oud Holland*, 35 (1917), 129-149.
- Hoogewerff 1919
 Godefridus J. Hoogewerff, *De twee reizen van Cosimo de' Medici, Prins van Toscane, door de Nederlanden, 1667-1669*, Amsterdam 1919.
- Hoogewerff 1922
 Godefridus J. Hoogewerff, "Verslag van verrichte studien en belangrijke voorvallen op kunstwetenschappelijk gebied", *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2 (1922), 11-22.
- Hoogstraten 1678
 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst*, Rotterdam 1678.
- Houbraken 1718-1721
 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen* (3 delen), Amsterdam 1718-1721.
- Ingendaay 2002
 Martina Ingendaay, "Andrea e Giovanni Gerini mecenati fiorentini nel Settecento: i cartoni di Marcantonio Franceschini nella Collezione Gerini", in: Giusi Testa Grauso (red.), *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati* (tent. Genua 2002), Milaan 2002, 81-93.
- Jackson 1754
 John Baptist Jackson, *An essay on the invention of engraving and printing in chiaro oscuro, as practised by Albert Durer, Hugo di Carpi, &c. and the application of it to the making of paper hangings of taste, duration, and elegance*, Londen 1754.

- Jeutter 2004
Ewald Jeutter, *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609-1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Weimar 2004.
- Jombert 1772
Charles-Antoine Jombert, *Essai d'un catalogue de l'oeuvre d'Etienne de la Belle*, Parijs 1772.
- Judson 2000
J. Richard Judson, *Rubens' The Passion of Christ* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard deel 6), Turnhout 2000.
- Kahn-Rossi 1989
Manuela Kahn-Rossi (red.), *Pier Francesco Mola 1612-1666* (tent. Lugano en Rome 1989-1990), Milaan 1989.
- Kainen 1962
Jacob Kainen, *John Baptist Jackson: 18th-Century Master of the Color Woodcut* (Smithsonian Institute Bulletin 222), Washington 1962.
- Kitson 1978
Michael Kitson, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, Londen 1978.
- Klemm 1986
Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*, Berlijn 1986.
- Kloek 1975
Wouter Kloek, *Beknopte catalogus van de Nederlandse tekeningen in het prentenkabinet van de Uffizi te Florence*, Utrecht 1975.
- Knevel 1988
Paul Knevel, "De kracht en de zenuwen van de Republiek. De schutterijen in Holland, 1580-1650", in: M. Carasso-Kok en J. Levy-van Halm (red.), *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van een stad*, Haarlem en Zwolle 1988, 36-53.
- Knox 1970
George Knox, *Domenico Tiepolo. Raccolta di Teste*, Udine 1970.
- Knox 1992
George Knox, *Giovanni Battista Piazzetta, 1682-1754*, Oxford 1992.
- Kölsch 2003
Gerhard Kölsch, "Johann Georg Trautmann-Een navolger van Rembrandt in de achttiende eeuw", *Kroniek van het Rembrandthuis*, 1-2 (2003), 21-33.
- De Koomen 1991
Arjan de Koomen, "Een Hollandse schilder, een Italiaanse prins en een perspectiefprobleem", *Kunstlicht*, 12 (1991), 29-40.
- Korthals Altes 2003
Everhard Korthals Altes, *De verovering van de internationale kunstmarkt door de zeventiende-eeuwse schilderkunst: enkele studies over de verspreiding van Hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw*, Leiden 2003.
- Koschatzky 1963a
Walter Koschatzky, "Jacob Graf Durazzo - Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (1. Fortsetzung)", *Albertina-Studien*, 1 (1963), 47-61.
- Koschatzky 1963b
Walter Koschatzky, "Das Fundament des Grafen Durazzo - Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (2. Fortsetzung)", *Albertina-Studien*, 1 (1963), 95-100.
- Koschatzky 1964
Walter Koschatzky, "Der Discorso Preliminare des Grafen Durazzo - Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina (3. Fortsetzung-Abschluß)", *Albertina-Studien*, 2 (1964), 3-16.

Kowalczyk 2002

Bozena Anna Kowalczyk, "Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori", in: Erik Hinterding, e.a., *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano* (tent. Rome 2002-2003), Milaan 2002, 335-371.

Kronig 1921

J.O. Kronig, "Un Rembrandt sconosciuto a Roma", *Bolletino d'Arte*, 1 (1921), 145-8.

Krückmann 1998

Peter O. Krückmann, "Giandomenico Tiepolo, un pittore cinese di Venezia", in: Lionello Puppi (red.), *Giambattista Tiepolo. Nel terzo centenario della Nascita* (congres Venetië, Viceza, Udine en Parijs 1996, Quaderni di Venezia Arti 4, 2 delen), Venetië 1998, deel 1, 95-97 en deel 2, 41-42.

Kuhnmünch 1978

Jacques Kuhnmünch, "Un marchand français d'estampes à Rome au XVIIIe siècle: François Collignon", *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1978, 79-100.

Kurz 1955

Otto Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londen 1955.

Kwakkelstein 2000

Michael Kwakkelstein, "Tekenen naar prentkunst in de opleiding van de schilder tussen 1470 en 1600", in: Kristin Lohse Belkin en Carl Depauw (red.), *Beelden van de Dood. Rubens kopieert Holbein* (tent. Antwerpen 2000), Gent 2000, 35-62.

Laing 1993

Alistair Laing, "Sir Peter Lely and Sir Ralph Bankes", in: David Howarth (red.), *Art and Patronage in the Caroline Courts: Essays in honour of Sir Oliver Millar*, Cambridge 1993, 107-131.

Lammertse 2006

Friso Lammertse, "Het kunstbedrijf van Gerrit Uylenburgh tussen 1655 en 1675", in: Friso Lammertse en Jaap van der Veen, *Uylenburgh en Zoon. Kunst en commercie van Rembrandt tot De Lairese, 1625-1675* (tent. Londen en Amsterdam 2006), Zwolle en Amsterdam 2006, 207-287.

Landau 1983

David Landau, "Vasari, Prints and Prejudice", *The Oxford Art Journal*, 6-I (1983), 3-10.

Langedijk 1992

Karla Langedijk, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florence 1992.

Lanzi Storia

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, tomi 1 e 2 dell'ed. originale* (ed. Martino Capucci), Florence 1968.

Lasareff 1929

Victor Lasareff, "Studies on Giuseppe Maria Crespi", *Art in America*, 17-1 (1929), 3-25 en 92-100.

Le Breton 1991

W. Bruna la Breton, "Crespi, Rembrandt e dintorni più o meno immediati", *Accademia Clementina. Atti e Memorie*, 28-29 (1991), 115-120.

Le Comte Cabinet

Florent Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture sculpture et gravure* (3 delen), Parijs 1699-1700.

Le Comre 1702

Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou introduction a la connaissance des plus Beaux Arts, figurés sous les Tableaux, les Statues & les Estampes* (3 delen), Brussel 1702.

Leoncini 2004

Luca Leoncini (red.), *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo* (tent. Genua 2004), Milaan 2004.

- Leuschner 2005
Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005.
- Levey 1955
Michael Levey, "Tiepolo's Banquet of Cleopatra at Melbourne", *Arte Veneta*, 9 (1955), 199-203.
- Levey 1960
Michael Levey, "Two paintings by Tiepolo from the Algarotti Collection", *Burlington Magazine*, 102 (1960), 250-257.
- Levey 1991
Michael Levey, *The later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen* (tweede editie), Cambridge 1991.
- Levi 1900
Cesare-Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni* (2 delen), Venetië 1900.
- Limentani Viridis 1975
Caterina Limentani Viridis, *Disegni di Stefano della Bella*, Florence 1975.
- Limentani Viridis, Pellegrini en Piccin 1992
Catarina Limentani Viridis, Franca Pellegrini en Gemma Piccin (red.), *Una dinastia di incisori: I Sadeler. 120 stampe dei Musei Civici di Padova* (tent. Padua 1992), Padua 1992.
- Loche 1974
Renée Loche (red.), *De Genève è l'Ermitage. Les collections de François Tronchin* (tent. Genève 1974), Genève 1974.
- Löffler 2000
Erik Löffler, "Theodor Vercruys (ca. 1680-1739), een vergeten Nederlandse kunstenaar in Florence", *Oud Holland*, 114 (2000), 195-220.
- Lomartire 2000
Saverio Lomartire, "La collezione di stampe", in: Biagio Esposito en Antonio Iovino (red.), *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento* (congres Pavia 1999), Milaan 2000, 363-385.
- Longhi 1830
Giuseppe Longhi, *La Calcografia propriamente detta ossia L'Arte d'Incidere in Rame soll'Acquaforte, col Bulino e colla Punta*, Milano 1830.
- Lorenzetti 1917
Giulio Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Gerolamo* (Miscellanea di Storia Veneta, III-12), Venetië 1917.
- Luijten 2000
Ger Luijten, "Rembrandt the Printmaker: The Shaping of an Oeuvre", in: Erik Hinterding, Ger Luijten en Martin Royalton-Kisch (red.), *Rembrandt the Printmaker* (tent. Amsterdam en Londen), Zwolle 2000, 11-22.
- Lugt 1921
Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam 1921.
- Lugt 1956
Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes, supplément*, Den Haag 1956.
- Lugt Répertoire
Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques* (4 delen), Den Haag 1938-1987.
- Magani 1998
Fabrizio Magani, "Casanova e la figurazione artistica nell'Europa Settecentesca", in: Giandomenico Romanelli (red.), *Il mondo di Giacomo Casanova. Un Veneziano in Europa 1725-1798* (tent. Venetië 1998-1999), Venetië 1998, 11-27.

Magnanini 1980

Giuseppina Magnanini, "Inventari della collezione romana dei principi Corsini", *Bolletino d'Arte*, 65-7 (1980), 91-126 en 65-8 (1980), 73-114.

Mahon 1947

Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londen 1947.

Malaspina 1791

Luigi Malaspina di Sannazzaro, *Delle leggi del bello applicate alla pittura ed architettura*, Pavia 1791.

Malaspina 1824

Luigi Malaspina di Sannazzaro, *Catalogo di una Raccolta di Stampe Antiche compilato dallo stesso possessore* (5 delen), Milaan 1824.

Malvasia 1678

Carlo Césare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognaesi* (2 delen), Bologna 1678.

Van Mander 1604

Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck waer voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen wort voorghedraeghen*, Haarlem 1604 (anastatische herdruk Utrecht 1969).

Van Mander/Miedema

Karel van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters* (ed. Hessel Miedema, 6 delen), Doornspijk 1994-1999.

Manuth 2006a

Volker Manuth, "Sinje Benist, Papist, Arminiaens, of Geus? Kunst en confessie bij Rembrandt", in: Ernst van de Wetering, e.a., *Rembrandt. Zoektocht van een genie* (tent. Amsterdam en Berlijn 2006), Zwolle 2006, 65-77.

Manuth 2006b

Volker Manuth, "A note on Carel Fabritius's *Sentry* in Schwerin", *Oud Holland*, 119 (2006), 99-109.

Maranini 1933

Rosa Maranini, "Stefano della Bella Incisore", *Bolletino d'Arte*, 27 (1933), 14-24.

Mariani 2001

Ginevra Mariani (red.), *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, Rome 2001.

Mariani 2004

Ginevra Mariani, "La collezione di stampe dei principi Corsini. Origini e metodologia di ordinamento di una raccolta di grafica tra Settecento e Ottocento", in: Ebe Antetomaso en Ginevra Mariani (red.), *La collezione del principe: Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsinin* (tent. Rome 2004), Rome 2004, 16-31.

Mariette 1741

Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maitres d'Italie, des Pays-Bas et de France du feu M. Crozat*, Parijs 1741 (anastatische herdruk Genève 1973).

Mariette Abécédario

Pierre-Jean Mariette, *Abécédario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* (ed. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, 6 delen), Parijs 1851-1860 (anastatische herdruk, Parijs 1966).

Marini 1997

Giorgio Marini, "Algarotti, Bianconi & Volpato", *Print Quarterly*, 14 (1997), 407.

Marini 2005

Giorgio Marini, "The largest collection of prints of any man in Europe. Note sulle stampe della raccolta Sagredo", in: Bernard Aikema, Rosella Lauber en Max Seidel (red.), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima* (congres Venetië 2003), Venetië 2005, 259-274.

Mariuz 1971

Adriano Mariuz, *Giandomenico Tiepolo* (Profili e Saggi di Arte Veneta 9), Venetië 1971.

Mariuz 1998

Adriano Mariuz, "Alcune fonti visive di Giambattista Tiepolo", in: Lionello Puppi (red.), *Giambattista Tiepolo. Nel terzo centenario della Nascita* (congres Venetië 1996), Vicenza, Udine en Parijs 1996, Quaderni di Venezia Arti 4, 2 delen), Venetië 1998, deel 1, 33-38 en deel 2, 19-24.

Marolles 1666

Michel de Marolles, abbé de Villeloin, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Avec un dénombrement des pièces qui y sont contenuës*, Parijs 1666.

Marx 2001

Harald Marx, "La pittura a Dresda durante il regno di Augusto III", in: Steffi Roettgen (red.), *Mengs. La scoperta del Neoclassico* (tent. Padua en Dresden 2001), Venetië 2001, 35-55.

Mastrapasqua 1996

Giorgio Mastrapasqua (red.), *John Baptist Jackson (1701-1780). Chiaroscuro dalla Collezione Remondini del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa* (tent. Bassano del Grappa 1996), Vicenza 1996.

Mazza 1995

Cristiana Mazza, "Frammenti inediti della scomparsa Pinacoteca Sagredo", *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, 15 (1995), 133-151.

Mazza 1997

Cristiana Mazza, "La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama", *Arte Veneta*, 51 (1997), 88-103.

Mazza 2004

Cristiana Mazza, *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento* (Studi di Arte Veneta 5), Venetië 2004.

Mazzi 1995

Maria Cecilia Mazzi, "Paesi, figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini", in: Francesca Amirante, e.a. (red.), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città* (congress Napoli 1992), Napoli, Roma, Benevento en Milaan 1995, 241-298.

Mc Neil Kettering 1988

Alison Mc Neil Kettering, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate in the Rijksmuseum* (Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam deel 5, 2 delen), Den Haag 1988.

Meijer 1983

Bert W. Meijer, *Rembrandt nel Seicento Toscano* (Italia e i Paesi Bassi 1), Florence 1983.

Meijer 2000

Bert W. Meijer, "Italian paintings in 17th century Holland: Art market, art works and art collections", in: Max Seidel (red.), *L'Europa e l'arte italiana: per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, deel 3), Venetië 2000, 377-418.

Meijer 2003

Bert W. Meijer, "Fra Galgario: con o senza Rembrandt", in: Francesco Rossi (red.), *Fra Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo* (tent. Bergamo 2003-2004), Milaan 2003, 33-37.

Meijers 1991

Debora J. Meijers, *Kunst als natuur. De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam 1991.

Meijers 1992

Debora J. Meijers, "Twee vorstelijke verzamelingen in Duitsland en het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst", in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Heerlen 1992, 193-208.

Meloni Trkulja 1976

Silvia Meloni Trkulja, *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte II. Ritrattini* (tent. Florence 1976, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 44), Florence 1976.

Memmo *Elementi*

Andrea Memmo, *Elementi d'architettura Lodoviana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (2 delen), Milaan 1833-1834 (anastatische herdruk Milaan 1973).

Mengs 1762

Anton Raphael Mengs, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, Zürich 1762 (anastatische herdruk Eschborn 1992).

Mengs 1780

Anton Raphael Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della maestà di Carlo III Re di Spagna* (2 delen), Parma 1780.

Meyer 1998

Véronique Meyer, "Bosse, Rousselet et Vignon", in: Claude Mignot en Paola Pacht Bassani (red.), *Claude Vignon et son temps* (congres Tours 1994), Parijs 1998, 189-208.

E. Michel

Emile Michel, "Francesco Baldinucci et les biographes de Rembrandt", *Oud Holland*, 8 (1890), 161-172.

O. Michel 1968-1969

Olivier Michel, "La stanza delle Stampe de la Bibliothèque Vaticane de 1785 à 1820", in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (Rendiconti)*, III-41 (1968-1969), 241-249.

O. Michel 1984

Olivier Michel, "Nicolas Vleughels (1668-1737), relations et collections", *Archives de l'art français*, 26 (1984), 165-176.

P. Michel 1999

Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collectionnns et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse* (Notes et documents des musées de France 34), Parijs 1999.

Milizia 1781

Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, Venezia 1781.

Mirto 1990

Alfonso Mirto, *La Biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo* (Studi della Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria' 106), Florence 1990.

Mirto en Van Veen 1993

Alfonso Mirto en Henk van Veen, *Pieter Blaeu: Lettere ai Fiorentini*, Florence, Amsterdam en Maarssen 1993.

Von Moltke 1965

Joachim Wolfgang von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660*, Amsterdam 1965.

Monaci 1977

Lucia Monaci, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)* (tent. Florence 1977), Florence 1977.

Monbeig-Goguel 1988

Catherine Monbeig-Goguel, "Taste and trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre", *Burlington Magazine*, 130 (1988), 821-835.

Monier 1698

Pierre Monier, *Histoire des Arts, qui ont raport au dessein*, Paris 1698.

Morassi 1960

Antonio Morassi, "*La Fuga in Egitto*" di Domenico Tiepolo. 27 *acqueforti* (Biblioteca delle Silerchi 56), Milaan 1960.

Moretti 1989

Nicoletta Moretti, "Bossi, Benigno", in: Giuliano Briganti (red.), *La pittura in Italia: Il settecento* (2 delen), Milaan 1989, deel 2, 636-637.

Moschini *Letteratura*

Giovanni Antonio Moschini, *Della letteratura veneziana nel secolo XVIII fino a'nostri giorni* (4 delen), Venetië 1806-1808.

Moschini *Incisione*

Giovanni Antonio Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venetië 1924.

Muraro 1958

Michelangelo Muraro, "An altarpiece and other figure paintings by Francesco Guardi", *Burlington Magazine*, 100 (1958), 3-8.

Museo del Prado Inventario General

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I. La Colección Real, Madrid 1990.

Muzii 1984

Rossana Muzii (red.), *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte* (tent. Trento 1984), Trento 1984.

Nagler Künstler-Lexicon

Georg Kaspar Nagler (red.), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, [...], etc.* (22 delen), Munchen 1835-1852

Neu-Mayr 1833

Antonio Neu-Mayr, *Collezione Manfredini di classiche stampe divise in quattro epoche dell' incisione da Maso Finiguerra a Raffaello Morghen custodita nel Seminario Vescovile di Padova, Venetië* 1833.

Orlandi 1704

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico: nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi [...]*, Bologna 1704.

Orlandi 1719

Pellegrino Antonio Orlandi, *ABCedario Pittorico, ristampato, corretto et accresciuto di molti professori [...]*, Bologna 1719.

Orlandi/Guarienti

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico: contente le notizie de' professori [...]. In questa ed. corretto [...]* (ed. Pietro Guarienti), Venetië 1753.

Ottolini 1989

Angelo Ottolini, *Rembrandt. Le acqueforti della Biblioteca Statale di Cremona* (tent. Cremona 1989, Fonti e sussidi della Biblioteca Statale di Cremona 3), Rome 1989.

Paccanelli 1999

Rosanna Paccanelli, "Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato", in: Rosanna Paccanelli, Maria Grazia Recanati en Francesco Rossi (red.), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo 1999, 95-162.

Pacht Bassani 1992

Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon, 1593-1670*, Parijs 1992.

Palazzolo 1996

Maria Iolanda Palazzolo, "I libri di un artista nella Roma neoclassica", *Roma moderna e contemporanea*, 4/III (1996), 637-660.

Pallucchini 1941

Rodolfo Pallucchini (red.), *Mostra degli incisori veneti del settecento* (tent. Venetië 1941), Venetië 1941.

Pallucchini/Rossi

Rodolfo Pallucchini en Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane* (2 delen), Milaan 1982.

Palmerini 1810

Niccolò Palmerini, *Catalogo delle opere d'intaglio di Raffaello Morghen*, Florence 1810.

Pantazzi 1980

Sybille Pantazzi, "Count Francesco Algarotti 1712-1764", in: Edward Croft-Murray, *An album of eighteenth century Venetian operatic caricatures formerly in the collection of Count Algarotti* (tent. Toronto 1980), Toronto 1980, 23-25.

Paredi en Bora 1976

Angelo Paredi en Giulio Bora, *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976.

Parshall 1994

Peter W. Parshall, "Art and the theater of knowledge: the origins of Print Collecting in Northern Europe", *Harvard University Art Museums Bulletin*, 2/III (1994), 7-36.

Passeri/Hess

Giovanni Battista Passeri, *Il libro delle vite de pittori scultori et architetti/Die Künstlerbiographien* (ed. Jacob Hess), Leipzig en Wenen 1934.

- Pavanello 1998
Giuseppe Pavanello, "I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma", *Arte Veneta*, 52 (1998), 87-111.
- Pennington 1982
Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge 1982.
- Pérez Sánchez 1978
Alfonso Emilio Pérez Sánchez (red.), *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milaan 1978.
- Perini 1986-1987
Giovanna Perini, "Count Giacomo Carrara and the foundation of an art academy in Bergamo", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 5-6 (1986-1987), 139-162.
- Perini 1995
Giovanna Perini, "Un breve trattato inedito per il conoscitore di stampe compilato da Carlo Bianconi", in: Gianni Carlo Sciolla en Valerio Terraroli (red.), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Intercambi, modelli, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Pavia 1995, 229-235.
- Peroni 1970
Adriano Peroni (red.), *Stampe dei Maestri Olandesi del sec. XVII dalla raccolta Malaspina dei Civici Musei di Pavia* (tent. Pavia en Florence 1970-1971), Pavia 1970.
- Pezzini Bernini 2001
Grazia Pezzini Bernini, "La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo", in: Ginevra Mariani (red.), *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, Rome 2001, 65-87.
- Picart 1734
Bernard Picart, *Impostures Innocentes, ou Recueil d'estampes d'apres divers peintres illustres*, Amstrdam 1734.
- Pignatti/Pedrocco
Terisio Pignatti en Filippo Pedrocco, *Véronèse. Catalogue complet* (Les fleurons de l'art 13/14), Parijs 1992.
- Pio/Engass
Nicola Pio, *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti* (ed. Catherine en Robert Engass), Vatikaanstad 1977.
- Pisani 2003
Massimo Pisani, *Palazzo Cellamare. Cinque secoli di civiltà napoletana*, Napoli 2003.
- Plomp 2001
Michiel Plomp, *Hartstochtelijk Verzameld. 18de-eeuwse Hollandse verzamelaars van tekeningen en hun collecties*, Parijs en Bussum 2001.
- Plomp 2003
Michiel Plomp, "The 'Rembrandt'-drawings in the Schausammlung of the elector Carl Theodor von der Pfalz", in: Thea Vignau-Wilberg (red.), *Rembrandt-Zeichnungen in München/The Munich Rembrandt-Drawings. Beiträge zur Ausstellung Rembrandt auf Papier - Werk und Wirkung* (congres Munchen 2002), Munchen 2003, 125-137.
- Plomp 2003
Michiel Plomp, "Collecting Rubens's Drawings", in: Anne-Marie Logan en Michiel Plomp, *Peter Paul Rubens. The Drawings* (tent. New York 2005), New York en New Haven 2005, 37-59.
- Pomian 1990
Krzystof Pomian, *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge 1990.
- Popham 1936
Arthur E. Popham, "Sebastiano Resta and his collections", *Old Master Drawings*, 11 (1936), 1-19.
- Posse 1931
Hans Posse, "Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdner Gemäldegalerie 1743-1747", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 52 (1931-Beiheft), 1-73.

Préaud 2003

Maxime Préaud, "La dynastie Mariette. De l'Espérance aux Colonnes d'Ercule", in: Marie-Thérèse Mandroux-França en Maxime Préaud (red.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette, volume 1, préfaces-études-notes-index*, Lissabon en Parijs 2003, 331-371.

Previtali 1964

Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turijn 1964.

Prinz 1971

Wolfram Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. Geschichte der Sammlung*, Berlijn 1971.

Prosperi Valenti Rodinò 1976

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "Note storiche sulle collezioni Corsini e Pio del Gabinetto Nazionale delle Stampe", in: Maria Catelli Isola (red.), *Immagini da Tiziano. Stampe dal Sec. XVI al Sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe* (tent. Rome 1976-1977), Rome 1976, 11-25.

Prosperi Valenti Rodinò 1988

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "La collezione di stampe di Nicola Pio", *Bolletino d'Arte*, 52 (1988), 67-80.

Prosperi Valenti Rodinò 1996

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "La collezione grafica del cardinal Silvio Valenti Gonzaga", in: Elisa Debenedetti (red.), *Artisti e Mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale* (Studi sul Settecento Romano 12), Rome 1996, 131-192.

Prosperi Valenti Rodinò 2004

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, "Lorenzo e Neri Corsini collezionisti di disegni", in: Ebe Antetomaso en Ginevra Mariani (red.), *La collezione del principe: Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini* (tent. Rome 2004), Rome 2004, 32-47.

Py 2001

Bernadette Py, *Everhard Jabach Collectionneur (1618-1695). Les Dessins de l'Inventaire de 1695* (Notes et documents des musées de France 36), Parijs 2001.

Rearick 1988

William R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese, 1528-1588* (tent. Washington 1988-1989), Washington 1988.

Ricci 1918

Corrado Ricci, *Rembrandt in Italia*, Milaan 1918.

Richardson 1722

Jonathan Richardson, *An account of some of the statues, bas reliefs, drawings and pictures, in Italy*, Londen 1722.

Rizzi 1971

Aldo Rizzi, *L'Opera Grafica dei Tiepolo. Le Acqueforti*, Venetië 1971.

F. Robinson 1967

Franklin W. Robinson, "Rembrandt's influence in eighteenth century Venice", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 18 (1967), 167-196.

W. Robinson 1981

William W. Robinson, "This Passion for Prints: Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century", in: Clifford S. Ackley (red.), *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Boston 1981, xxvii-xxviii.

Roelofs 2003

Pieter Roelofs, "Rembrandt in Messina (recensie van Giltaij 1999)", *Incontri. Revista europea di studi italiani*, 2003/1, 76-86.

Roettgen 1996

Steffi Roettgen, "Francesco Algarotti in Preußen und Sachsen und – in Würzburg?", in: Peter O. Krückmann (red.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg II Aufsätze*, Munchen en New York 1996, 46-53.

Röver en Gerkens 1986

Anne Röver en Gerhard Gerkens, *In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts* (tent. Bremen en Lübeck 1986-1987), Bremen 1986.

- Rolfi 1994
Serenella Rolfi, "Il difetto di lontananza. Appunti sui viaggi di Cosimo III de' Medici nel Nord Europa", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 54 (1994), 53-68.
- Roscam Abbing 1993
Michiel Roscam Abbing, *De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten 1627-1678. Eigentijdse bronnen & oeuvre van gesigeneerde schilderijen*, Leiden 1993.
- Roscam Abbing 1999
Michiel Roscam Abbing, *Rembrandt toont zijn konst. Bijdragen over Rembrandt-documenten uit de periode 1648-1756*, Leiden 1999.
- Roscam Abbing 2006
Michiel Roscam Abbing, *Rembrandt 2006: New Rembrandt Documents*, Leiden 2006.
- Rosenberg 1944
Jakob Rosenberg, "Rembrandt and Guercino", *Art Quarterly*, 7 (1944), 129-134.
- Roskill 1968
Mark W. Roskill, *Dolce's 'Aretino' and Venetian Art Theory of the Cinquecento* (Monographs on Archeology and the Fine Arts XV), New York 1968.
- Rossetti 1765
Giovambattista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, Padua 1765.
- Rossi 1989
Francesco Rossi, *Accademia Carrara 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Milaan 1989.
- Royalton-Kisch 1992
Martin Royalton-Kisch, *Drawings by Rembrandt and his Circle in the British Museum*, Londen 1992.
- Royalton-Kisch 1993
Martin Royalton-Kisch, "Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith", *Print Quarterly*, 10 (1993), 111-122.
- Royalton-Kisch 2002
Martin Royalton-Kisch, "Dutch drawings abroad: Aspects of the history of collecting", in: William W. Robinson, *Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish Drawings from the Maida and George Abrams Collection* (tent. Londen, Parijs en Cambridge 2002-2003), Cambridge, New Haven en Londen 2002, 15-24.
- Rubsamen 1980
Gisela Rubsamen, *The Orsini Inventories*, Malibu 1980.
- Rudolph en Biancalani
Stella Rudolph en Anna Biancalani, *Mostra Storica della Tribuna degli Uffizi* (Quaderni degli Uffizi 1), Florence 1970.
- Ruffo 1916
Vicenzo Ruffo, "Galleria Ruffo nel Secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)", *Bolletino d'Arte*, 10 (1916), 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320 en 369-388.
- Russel 1972
H. Diane Russell, *Rare etchings by Giovanni Battista and Giovanni Domenico Tiepolo* (tent. Washington 1972), Washington 1972.
- Rutgers 2002a
Jaco Rutgers, "Notes on Rembrandt in Venice: Paintings, drawings and prints in the Sagredo collection", in: Anton Boschloo, Edward Grasman en Gert-Jan van der Sman (red.), *Aux Quatre Vints. A Festschrift for Bert W. Meijer*, Florence 2002, 315-322.
- Rutgers 2002b
Jaco Rutgers, "Rembrandt in Italia nel Seicento e nel Settecento", in: Erik Hinterding, e.a., *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano* (tent. Rome, 2002-2003), Milaan 2002, 313-334.
- Rutgers 2003
Jaco Rutgers, "Sijn' kunst-faem over 't spits der Alpen heen gevlogen? Rembrandts naam en faam in Italië in de zeventiende eeuw", *Kroniek van het Rembrandthuis*, 1-2 (2003) 3-19.

Rutgers 2004

Jaco Rutgers, "Il 'fondo Rembrandt' nella Pinacoteca Tosio Martinengo e il collezionismo di stampe in Italia", in: Elena Lucchesi Ragni en Maurizio Mondini (red.), *Da Dürer a Rembrandt a Morandi. Capolavori dell' incisione dalla Pinacoteca Tosio Martinengo* (tent. Brescia 2004-2005), Conegliano 2004, 23-30.

Rutgers 2006

Jaco Rutgers, "The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi", *Print Quarterly*, 23 (2006), 254-263.

Safarik en Torselli 1982

Eduard Safarik en Giorgio Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Rome*, Rome 1982.

Salerno 1960

Luigi Salerno, "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani", *Burlington Magazine*, 102 (1960), 21-27, 93-104 en 135-150.

Salerno 1975

Luigi Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milaan 1975.

Sandart/Peltzer 1925

Joachim von Sandart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister* (ed. A.R. Peltzer), Munchen 1925.

Van de Sandt 2001

Udolpho van de Sandt, "Spicilège vénitien", in: Daniela Gallon (red.), *Les vies de Dominique-Vivant Denon* (congres Parijs 1999, 2 delen), Parijs 2001, I, 255-277.

Santifaller 1976

Maria Santifaller, "In margine alle ricerche Tiepolesche: un ritrattista germanico di Francesco Algarotti: Georg Friedrich Schmidt", *Arte Veneta*, 30 (1976), 204-209.

Sapori 1998

Giovanna Sapori, "Benedetto XIV, la collezione delle stampe e la Calcografia Camerale", in: Donatella Biagi Maino (red.), *Benedetto XIV e le arti del disegno* (congres Bologna 1994), Roma 1998, 307-321.

Scanelli 1657

Francesco Scanelli, *Microcosmo della Pittura*, Milaan 1657 (anastatische herdruk Bologna 1966).

Schapelhouman 2003

Marijn Schapelhouman, "Many fine likenesses. Portrait engravings and drawings 1578-1590", in: Huigen Leeftang en Ger Luijten, *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, prints and paintings* (tent. Amsterdam, New York en Toledo 2003-2004), Zwolle 2003, 57-79.

Schatborn 1981a

Peter Schatborn, "Van Rembrandt tot Crozat – vroege verzamelingen van tekeningen van Rembrandt", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 32 (1981), 1-54.

Schatborn 1981b

Peter Schatborn, *Dutch Figure Drawings* (tent. Amsterdam), Den Haag 1981.

Schatborn en Ornstein-van Sloten 1988

Peter Schatborn en Eva Ornstein-van Sloten, *Jan Lievens. Prints & Drawings* (tent. Amsterdam 1988-1989), Amsterdam 1988.

Scheller 1969

Robert W. Scheller, "Rembrandt en de encyclopedische kunstkamer", *Oud Holland*, 84 (1969), 81-147.

Schlosser 1964

Julius von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* (vertaalde en uitgebreide editie van *Die Kunstliteratur* uit 1924), Florence en Wenen 1964.

Schnapper 1994

Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle, II - Oeuvres d'art*, Parijs 1994.

Schudt 1959

Ludwig Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wenen en München 1959.

- Scott 1995
Jonathan Scott, *Salvator Rosa. His life and times*, New Haven en Londen 1995.
- Selva *Catalogo*
Giovanni Antonio Selva, *Catalogo dei Quadri Disegni e dei Libri che trattano dell'Arte del Disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia*, Venetië s.d. (1776 of later).
- Serrai 2000
Alfredo Serrai, *La biblioteca di Lucas Holstenius* (Scienze bibliografiche 2), Udine 2000.
- Slive 1953
Seymour Slive, *Rembrandt and his critics 1630-1730*, Den Haag 1953.
- Smith O'Neil 2002
Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.
- Sohm 1991
Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critique of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991.
- Soprani 1674
Raffaello Soprani, *Le Vite de Pittori, Scoltori, et Architetti Genovesi*, Genua 1674.
- Soprani/Ratti
Raffaello Soprani, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi* (ed. Carlo Giuseppe Ratti, 2 delen), Genua 1768 (anastatische herdruk Genua 1965).
- Spike 1998
John T. Spike (red.), *Mattia Preti. I documenti/The collected documents*, Florence 1998.
- Steland 1989
Anne Charlotte Steland, *Die Zeichnungen des Jan Asselijn*, Fridingen 1989.
- Strauss en Van der Meulen 1979
Walter L. Strauss en Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979.
- Strocchi 1975
Maria Letizia Strocchi, "Il Gabinetto d' 'opere in piccolo' del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Cajano", *Paragone*, 309 (1975), 115-126.
- Strocchi 1976
Maria Letizia Strocchi, "Il Gabinetto d' 'opere in piccolo' del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Cajano (continuazione)", *Paragone*, 311 (1976), 83-116.
- Stumpo 1995
Enrico Stumpo, "Alle origini della psicanalisi? Il Diario Spirituale di Filippo Baldinucci e la direzione spirituale nell'Italia moderna", in: Filippo Baldinucci, *Diario Spirituale* (ed. Giuseppe Parigino), Florence 1995, i-xlvi.
- Succi 1983
Dario Succi (red.), *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983.
- Sumowski *Drawings*
Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* (10 delen), New York 1979-1992.
- Sumowski *Gemälde*
Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* (6 delen), Landau 1983-1994.
- Tamassia 1981
Marilena Tamassia (red.), *I grandi maestri dell'incisione nella raccolta di Benedetto XIV* (tent. Bologna 1981, Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna 1), Bologna 1981.
- Tassi 1793
Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* (2 delen), Bergamo 1793.

Thieme/Becker

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker (37 delen), Leipzig 1907-1950.

The Illustrated Bartsch

The Illustrated Bartsch (meerdere delen), New York 1978-

Thuillier 1982

Jacques Thuillier, "François Collignon", in: R. Tavenaux en J. Thuillier (red.), *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo* (tent. Rome 1982), Rome 1982, 339-348.

Tümpel 1986

Christian Tümpel, *Rembrandt. Mythos und Methode*, Antwerpen 1986.

Tuijn 1996

Marguerite Tuijn, "The Etchings of the Tiepolo's", in: Bernard Aikema en Marguerite Tuijn, *Tiepolo in Holland* (tent. Rotterdam 1996), Rotterdam 1996, 172-185.

Turner 1993

Nicholas Turner, "The Gabburri/Rogers series of drawn self-portraits and portraits of artists", *Journal of the History of Collections*, 5 (1993), 179-216.

Turner 2002

Nicholas Turner, "The Italian drawings collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)", in: Christopher Baker, Caroline Elam en Genevieve Warwick (red.), *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, Aldershot 2002, 183-204.

Vaes 1925

Maurice Vaes, *Corneille de Wael (1592-1667)*, Rome 1925 (overdruk uit: *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, vol. 5, met andere paginering).

Valentiner 1948

Wilhelm R. Valentiner, "Rembrandt's conception of historical portraiture", *Art Quarterly*, 11 (1948), 117-135.

Varignana 1990

Franca Varignana, "Giuseppe Maria Crespi e il Bertoldo: forme da una lettura", in: Andrea Emiliani en August B. Rave (red.), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* (tent. Bologna 1990), Bologna 1990, ci-clv.

Vasari/Milanesi

Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari* (ed. Gaetano Milanesi, 9 delen), Florence 1906 (anastatische herdruk Florence 1973).

Vasi 1794

Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze di Mariano Vasi Romano antiquario di sua maestà il Re di Polonia e accademico etrusco* (2 delen), Rome 1794.

Van Veen 1987

Henk Th. van Veen, "Cosimo de' Medici's reis naar de Republiek in een nieuw perspectief", *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 102 (1987), 44-52.

Van Veen en McCormick

Henk Th. van Veen en Andrew P. McCormick, *Tuscany and the Low Countries. An introduction to the sources and an inventory of four Florentine libraries* (Italia e i Paesi Bassi 2), Florence 1984.

Van der Veen 1997

Jaap van der Veen, "Faces from Life: Tronies and Portraits in Rembrandt's Painted Oeuvre", in: Albert Blankert, e.a., *Rembrandt. A Genius and his Impact* (tent. Melbourne en Sydney 1997-1998), Zwolle 1997, 69-80.

Van der Veen 1999

Jaap van der Veen, "Rembrandt's inventory (1656)", in: Bob van den Boogert (red.), *Rembrandt's treasures* (tent. Amsterdam 1999-2000), Zwolle 1999, 147-152.

Vicini 2000

Donata Vicini, "De Bello Enciclopedico e del sistema collitecnico. Nota su Malaspina collezionista", in: Biagio Esposito en Antonio Iovino (red.), *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento* (congres Pavia 1999), Milaan 2000, 339-361.

Vicini 2003

Donata Vicini, "Le raccolte grafiche dei Musei Civici di Pavia", in: Silvio Lomartire (red.), *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia* (tent. Pavia 2003-2004), Milaan 2003, 14-16.

Vivian 1962

Frances Vivian, "Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini", *Burlington Magazine*, 104 (1962), 330-333.

Vivian 1971

Frances Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista* (Saggi e studi di storia dell'arte 14), Vicenza 1971.

Voorhelm Schneevogt 1873

C.G. Voorhelm Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens*, Haarlem 1873.

Warwick 2000

Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

Weigert 1950

Roger-Armand Weigert, "Stefano della Bella et trois de ses éditeurs parisiens", *Études d'Art* (Musée National des Beaux-Arts Alger), 5 (1950), 73-84.

Weigert 1951

Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque Nationale, département des estampes, tome II*, Parijs 1951.

Weigert 1953

Roger-Armand Weigert, "Le commerce de la gravure au XVIIIe siècle en France: les deux premiers Mariette et François Langlois", *Gazette des Beaux-Arts*, 41 (1953), 167-194.

Weigert 1954

Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque Nationale, département des estampes, tome III*, Parijs 1954.

Welsh Reed en Wallace 1989

Sue Welsh Reed en Richard Wallace (red.), *Italian Etchers of the Renaissance and the Baroque* (tent. Boston, Cleveland en Washington 1989), Boston 1989.

Wessely 1887

Joseph Eduard Wessely, *Georg Friedrich Schmidt: Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen*, Hamburg 1887.

Van de Wetering 1997

Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam 1997.

Van de Wetering 1999

Ernst van de Wetering, "The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits", in: Christopher Brown en Quentin Buvelot (red.), *Rembrandt by Himself* (tent. Londen en Den Haag), Zwolle 1999, 8-37.

Van de Wetering 2005

Ernst van de Wetering, "Rembrandt's self-portraits: problems of authenticity and function", in: Ernst van de Wetering, e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings. IV. The Self-Portraits*, Dordrecht 2005, 89-317.

Wheelock 2005

Arthur K. Wheelock (red.), *Rembrandt's Late Religious Portraits* (tent. Washington en Los Angeles 2005), Washington en Chicago 2005.

Whistler 1998

Catherine Whistler, "New light on Tiepolo and Germany", in: Lionello Puppi (red.), *Giambattista Tiepolo. Nel terzo centenario della Nascita* (congres Venetië, Vicenza, Udine en Parijs 1996, Quaderni di Venezia Arti 4, 2 delen), Venetië 1998, deel 1, 63-68 en deel 2, 33-36.

White 1983

Christoffer White, "Rembrandt: Reputation and Collecting", in: Christoper White, David Alexander en Ellen D'Oench, *Rembrandt in Eighteenth Century England*, New Haven en Londen 1983, 1-16.

White en Buvelot 1999

Christopher White en Quentin Buvelot (red.), *Rembrandt by himself* (tent. Londen en Den Haag 1999-2000), Zwolle 1999.

Wiedmann 2001

Gerhard Wiedmann, "Pier Antonio e Francesco Novelli tra Venezia e Roma", in: Enzo Borsellino e Vittorio Casale (red.), *Roma 'Il tempio del vero gusto'* (congres Salerno en Ravello 26-27 juni 1997), Rome 2001, 263-276.

Wieseman 2002

Marjorie E. Wieseman, *Casper Netscher and Late Seventeenth-century Dutch Painting*, Doornspijk 2002.

Wilton-Ely 1978

John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Londen 1978.

Woermann 1908

Karl Woermann, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1908.

Woltjer 1986

Jan Juliaan Woltjer, "De religieuze situatie in de eerste jaren van de Republiek", in: Paul Dirkse en Robert P. Zijp (red.), *Ketters en papen onder Filips II* (tent. Utrecht 1986), Utrecht 1986, 94-106.

Wuestman 1997

Gerdien Wuestman, "Frederick de Wit & Pierre II Mariette", *Print Quarterly*, 14 (1997), 311-313.

Wuestman 1998

Gerdien Wuestman, *De Hollandse schilderschool in prent. Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw*, Utrecht 1998.

Wurzbach *Lexikon*

Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon* (3 delen), Wenen en Leipzig 1906-1911.

Zanetti 1760

Anton Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venetië 1760 (anastatische herdruk met inleiding door Susy Marcon en Marino Zorzi en moderne paginering, Venetië 1990).

Zanetti 1771

Anton Maria Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venetië 1771.

Zani 1802

Pietro Zani, *Materiale per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno e sposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto Nazionale di Parigi*, Parma 1802.

Zani *Enciclopedia*

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti* (28 banden, verdeeld over deel 1, 19 banden, en deel 2, 9 banden), Parma 1817-1824.

Zanotti 1739

Giampietro Zanotti, *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna* (2 delen), Bologna 1739 (anastatische herdruk Bologna 1977, twee delen in één band).

Manuscripten

Ms. Bandinelli

Lettera di Volumnio Bandinelli a Leopoldo de' Medici (24/05/1659), Carteggio degli Artisti, Archivio di Stato, Firenze, Bobina 4, Reg. 4 (microfilm).

Ms. Bonfiglioli

Inventario di Silvestro Bonfiglioli (19/05/1696), Archivio di Stato, Bologna, Fondo Notarile di Girolamo Medici, Protocollo 1696-1697, folio 1v-17r.

Ms. Capponi

Alessandro Gregorio Capponi, *Memorie di acquisti fatti dal marche Ales.o Gregorio Capponi di medaglie, ed altro* (september 1717 tot september 1746), Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Capponi 293.

Ms. Cavagnis *Indice*

Bernardo Cavagnis, *Indice di Stampe e Ritratti incisi in Rame dai più celebri Italiani, Alemanni, Fiamminghi e Francesi*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms It IV 162 (=5551).

Ms. Cavagnis *Notizie*

Bernardo Cavagnis(?), *Notizie degli Intagliatori di stampe in rame e in legno*, Biblioteca Marciana, Venezia, Ms It. IV 161 (=5264).

Ms. Gabburri *Catalogo*

Catalogo di Stampe e Disegni Manolo P.I., Fondation Custodia, Parijs.

Ms. Gabburri *Descrizione*

Descrizione della Galleria o Gabinetto dell' Ill.mo Sig.re Cav.e N. Gabburri, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Magl. II. IV. 240 (voorheen Ms. A. XVIII, no. 33).

Ms. Gabburri *Vite*

Francesco Maria Niccolò Gabburi, *Vite di Pittori* (4 delen), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Palat. E.B. 9.5., I-IV.

Ms. Leopoldo de' Medici

Inventario Generale de Quadri del Sr.mo Principe Leopoldo di Toscan, Biblioteca Riccardiana, Florence, Ms. 2443

Ms. Mediceo

Inventario generale a Capi, (1666-1688), Archivio di Stato, Firenze, Guardaroba Medicea 741.

Ms. Neu-Mayr

Antonio Neu-Mayr, *Saggio di sceltissime Stampe della Collezione Manfredini*, Padova 1813, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, Padua.

Ms. Pamphilj 1652

Nota di guardarobba del principe Camillo Pamphilj (ca. 1652), Archivio Storico Doria Pamphilj, Rome, Bancone 91, no. 14.

Ms. Pamphilj 1709

Inventarium bonorum repertorum post obitum clar mem Pnpis D Jova. Bapte Pamphilij Ills.mi (18/11/1709), Archivio di Stato, Rome, Notari del Tribunale A.C., vol. 2661 (notaio Paulus Fatius, 1709), s.p.

Ms. Ruffo

Inventario di don Antonio Ruffo, principe della Scaletta (vanaf 1652), Archivio di Stato, Napels, Archivio Ruffo di Bagnara, Questioni ereditarie, no. 190.

Ms. Sagredo *Carte*

Inventario et altro – Carte scritte n° 125 e due cartine, Ca'Sagredo, Biblioteca del Museo Correr, Venetië, PD. c. 2750/VIII.

Ms. Sagredo *Inventario*

Inventario del 1738 tempo della morte del Proc. Sagredo, Biblioteca del Museo Correr, Venetië, P.D. c. 2193/IV.

Ms. Uffizi *Rembrandt*

Cartella contenente scritti vari tra cui Rembrandt, Dürer e Maestri Tedeschi, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Florence, Ms. 211.

Ms. Uffizi *Stampe*

Inventario manoscritto della collezione di stampe, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Florence, Ms. 463/18.

Ms. Valenti Gonzaga

Inventario di Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (22/09/1756), Archivio di Stato, Rome, Segretari e Cancellieri della R.C.A., vol. 1085 (notaio Silvestro Antonio Mariotti, Off. 6, 1756), folio 509r-868v.

Ms. de Wael

Inventarium bonor. haereditarior. q. Cornelij de Wael flandri (02/05/1667), Archivio di Stato, Rome, 30 Notai Capitolini, Off. 18 (notaio Franciscus Pacichellus, vol. 418, maggio 1667), folio 8r-11v en 30r-32v.

Veilingen

Vlg. Durazzo-I

Catalog der kostbaren und altberühmten Kupferstich-Sammlung des Marchese Jacopo Durazzo in Genua (Erste Hälfte), Gutekunst (Stuttgart), 19 novemer 1872 (Lugt 33450).

Vlg. Durazzo-II

Catalog der kostbaren und altberühmten Kupferstich-Sammlung des Marchese Jacopo Durazzo in Genua (Zweite Hälfte), Gutekunst (Stuttgart), 20 mei 1873 (Lugt 34052).

Vlg. Jabach

Catalogus van een uitmuntend Cabinet van Kunstige Uitvoerige als Plaisante Schilderijen. Benevens een Extra schoone verzameling van Originele Italiaansche, Fransche en Nederlandsche Tekeningen en fraaije Miniaturen. En een groote Party ongemeene schoone Drukken van Prentkonst En Gebonden Printwerken. Van de eersten Italiaansche, Fransche, Engelsche en Nederlandsche Meesters. Benevens Diversche Rarityten. [...] Alles Nagelaaten door den Heer G.M. Jabach, te Livorno. De Leth (Amsterdam), 16 oktober 1753 (Lugt 816).

Vlg. Leonori

A catalogue of that much-esteemed and well-known collection of prints, and books of prints, belonging to the Marquis Leonori of Pesaro...., Christie's (Londen), 17 februari 1772 (Lugt 1998).

Vlg. Martelli-I

Catalogue de la collection d'estampes anciennes du cabinet de M. Martelli, de Florence, Delbergue-Cormont en Clément (Parijs), 22 maart 1858 (Lugt 24095).

Vlg. Martelli-II

Catalogue de la collection d'estampes anciennes & modernes du cabinet de M. Martelli, de Florence, Delbergue-Cormont en Clément (Parijs), 26 maart 1858 (Lugt 24111).

Vlg. Martelli-III

Catalogue de la collection d'estampes anciennes & modernes des écoles allemande, flamande, hollandaise, italienne et française du cabinet de M. Martelli, de Florence, Renou & Maulde (Parijs), 19 april 1858 (Lugt 24177).

Vlg. Seratti-I

A catalogue of the matchless collection of rare and valuable prints, the property of the late cavalier Seratti, of Florence [...] with a superb collection of the etchings of Rembrandt in about three hundred pieces, all brilliant impressions...., Stanley (Londen), 12 december 1816 (Lugt 9009 en 9014).

Vlg. Seratti-II

A catalogue of Cavalier Seratti's of Bartolozzi's works comprising many of the finest productions of that eminent engraver; [...] a selection of drawings [...] and a variety of elegant and curious articles, Stanley (Londen), 4 juli 1817 (Lugt 9182).

Vlg. Smith

A catalogue of the capital and valuable collection of Italian, French, Flemish and Dutch pictures, [...] of Joseph Smith, Esq; His Majesty's late consul at Venice, deceased...., Christie's (Londen), 16 mei 1776 (Lugt 2550).

Vlg. Tiepolo

Catalogue d'une collection d'estampes anciennes d'après et par des peintres et graveurs des écoles d'Italie, d'Allemagne, de Flandre, de Hollande, de France et d'Espagne [...] provenant de la succession de Dominique Tiépolo, peintre vénitien, Bonnefons (Parijs), 10 november 1845 (Lugt 17909).

Afbeeldingen

1. Giuseppe Zocchi, *Alegorie op de Schilderkunst*, fresco, Palazzo Gerini, Florence.
2. Johann Gottfried Seutter naar Rembrandt, *Jongeman met baret en halsstuk* (ook bekend als het *Gerini-zelfportret*), gravure, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-54.328).
3. Theodoor Verkruijs naar Rembrandt, *Oude man met gevouwen handen*, gravure, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-66.419).
4. Detail van: Giovanni Bendetto Castiglione, *De reis van Jacob*, olieverf op doek, Galleria Borghese, Rome (inv. 550-551).
5. Detail van: Rembrandt, *Christus voor Pilatus: grote plaat*, ets, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-614).
6. Onbekende graveur naar Rembrandt, *Aristoteles*, gravure, particuliere collectie.
7. Onbekend graveur naar Rembrandt, *Democritus*, gravure, particuliere collectie.
8. Toegeschreven aan Salvatore Castiglione, *De Engel maakt Jozef wakker*, ets, verzameling T. Rassieur, Museum of Fine Arts, Boston (recto van afb. 20).
9. Toegeschreven aan Salvatore Castiglione naar Rembrandt, *Tweede oriëntaalse kop en oriëntaalse man met bontmuts*, pen in bruine inkt, verzameling T. Rassieur, Museum of Fine Arts, Boston (verso van afb. 19).
10. Stefano della Bella, *Twee studies van een vrouw*, pen in bruine inkt over zwart krijt, particuliere collectie.
11. Stefano della Bella, *Twee studies van een vrouw*, pen in bruine inkt over zwart krijt, particuliere collectie.
12. John Baptis Jackson naar Rembrandt, *De bewening van Christus onder het kruis*, houtsnede, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-1969-119).
13. Pietro Monaco naar Rembrandt, *Twee oude mannen in gesprek*, gravure, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam.
14. Giuseppe Longhi naar Rembrandt, *Zelfportret als de apostel Paulus*, ets, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-08-2054).

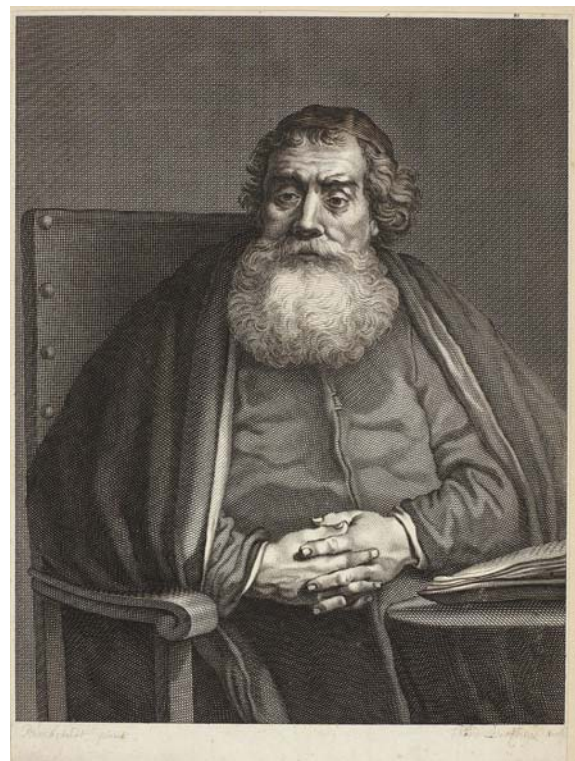
15. Benigno Bossi, *Oude man met baard en hoofddoek*, ets, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum (inv. RP-P-1986-379, afb. 22).
16. Francesco Novelli naar Rembrandt, *Pamflet met afbeelding: Vioolspeler met een hond*, ets, Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-36.706).



Afb. 1



Afb. 2



Afb. 3



Afb. 4



Afb. 5



Afb. 6



Afb. 7



Afb. 8



Afb. 9



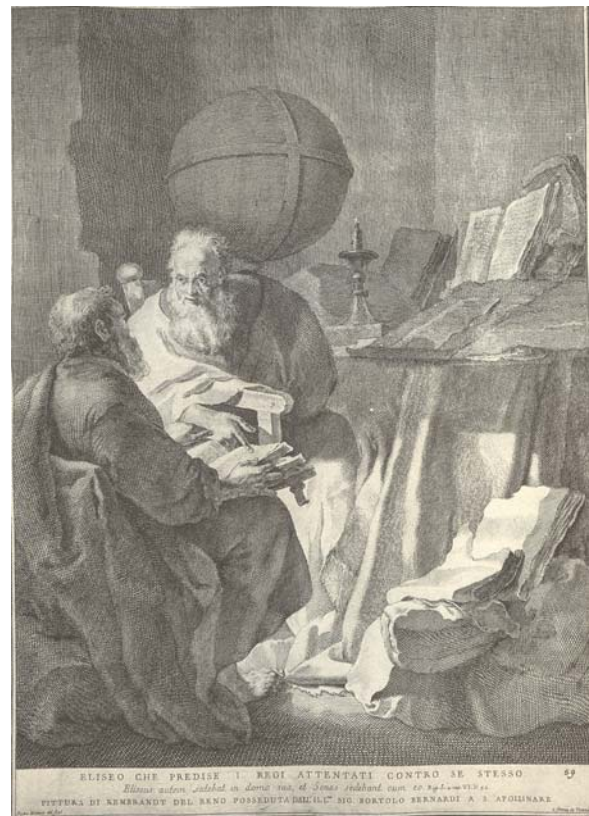
Afb. 10



Afb. 11



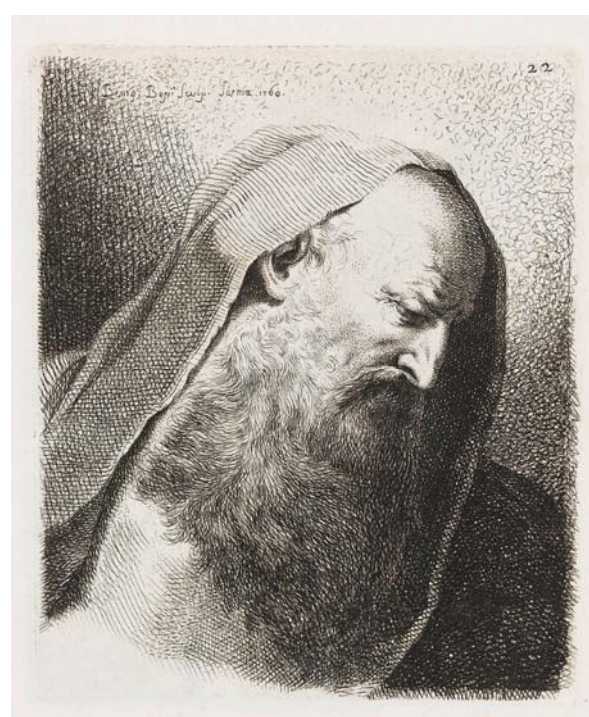
Afb. 12



Afb. 13



Afb. 14



Afb. 15



A GLI AMATORI E DILETTANTI DEL DISEGNO E DELLE STAMPE.

Vedendosi che ad ornamento, e decoro del nostro secolo trionfa moltissimo fra gli Amatori delle Bell'Arti il Buon Gusto ed il Genio delle Incisioni in Rame che di particolar pregio e carattere distinguonsi si sono accinti da qualche tempo in qua li Sig.^{ri} Francesco Novelli, Costantino Cumanò, e Giuseppe Sardi a ritagliare fedelissimamente all'acqua forte le rarissime e tanto accreditate Stampe di Rembrandt ed altre pure a sola acqua forte de' più insigni Autori che recar possono ed utile ed onore. Quelle di Rembrandt sono tratte dai freschissimi Originali che prima furono raccolti da Jan Pietersze Zoomer contemporaneo e patriottico dell'Autore, che poscia passarono nella gran Raccolta Zanetti, e che ora sono nel Gabinetto del Sig.^r Cav.^o Denon che come intendente ed Amatore delle Bell'Arti permise alli tre sud.^{ti} di lui allievi nell'Arte d'incidere il farne i ritagli. Il grande incontro e spazio che sin ora anno avuto incoraggisce li medesimi al proseguimento di sì bella e rara Opera, e d'altre ancora come si è detto. A tal oggetto si dà al Pubblico il presente manifesto onde dilatare la conservazione e la memoria d'un tanto rinomato Autore che fu il gran Maestro dell'immitazione della semplice Natura con un artificio di lume e chiaroscuro d'effetto non ritrovato da alcun predecessore dell'Arte. Queste stampe saranno marcate con li nomi delli suddetti le quali sino ad ora sono 66. e sempre più vanno crescendo. La maggior parte sono al prezzo di un Paolo l'una ed alcune di prezzo maggiore e si vendono alla Casa del Sig.^r Pietro Antonio Novelli Pittore a S. Lio in Venezia.

15 Giugno 1791.

Curriculum vitae

Jaco Rutgers werd op 5 november 1972 geboren te Veenendaal en rondte in 1991 aan het Gymnasium Juvenaat H. Hart te Bergen op Zoom zijn voorbereidende wetenschappelijke opleiding af. In 1993 begon hij aan zijn studie Kunstgeschiedenis en Archeologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen (tegenwoordig Radboud Universiteit), welke in 1998 cum laude werd afgerond met een scriptie over de 17e-eeuwse Spaanse schilder Pedro Orrente. In 2000 was hij samen met Wim Pijbes verantwoordelijk voor de tentoonstelling 'Jezus in de Gouden Eeuw' in de Kunsthal te Rotterdam. Na een paar maanden in het Rijksprentenkabinet van het Rijksmuseum te Amsterdam verhuisde hij begin 2001 naar Florence om daar als onderzoeker van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut het voorliggende proefschrift voor te bereiden. Ook verleende hij in Italië zijn medewerking aan verschillende tentoonstellingen, zoals 'Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano' in de Scuderie del Quirinale te Rome in 2002-2003 en 'Da Dürer a Rembrandt a Morandi' in de Pinacoteca Tosio Martinengo te Brescia in 2004. Na het aflopen van zijn aanstelling in Florence, die werd gefinancierd door de Stichting I Cinquecento en de Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek, keerde hij terug naar Nederland, waar hij korte tijd werkzaam was voor verschillende museale instellingen in verband met ondermeer de tentoonstellingen rondom het Rembrandtjaar 2006. Met Norbert Middelkoop maakte hij bijvoorbeeld de tentoonstelling 'Rembrandt Puur' in het Amsterdams Historisch Museum en hij werkte mee aan de tentoonstelling 'Rembrandts landschappen' in de Lakenhal te Leiden. Ook werkte hij in 2006 weer enkele maanden voor het Rijksprentenkabinet. In 2007 accepteerde hij zijn huidige baan als specialist oude meester schilderijen bij veilinghuis Christie's te Amsterdam.