

DRAWINGS BY

DESSINS PAR

GASPAR VAN WITTEL

(1652/53-1736)

FROM NEAPOLITAN COLLECTIONS

DES COLLECTIONS NAPOLITAINES

The National Gallery of Canada. A National Museum of Canada, Ottawa 1977

Galerie nationale du Canada. Un des musées nationaux du Canada, Ottawa 1977

by **Walter Vitzthum**
with an Introduction by Giuliano Briganti

par **Walter Vitzthum**
avec une introduction par Giuliano Briganti

Catalogue translated from the Italian and edited by Catherine Johnston

Catalogue traduit de l'italien à l'anglais et révisé par Catherine Johnston

(1977)

Introduction

The Gaspar Van Wittel drawings preserved in the collections of the province of Campania (the Royal Palace, Caserta, and in Naples at the Museum of San Martino, the Società Napoletana della Storia Patria, and the Museum of Capodimonte) form one of the most important groups of the graphic work of this Dutch artist. Taken together, these collections are as important as, if not more important than, the well-known Munich, Rome, and Geneva collections, the last, the Fatio group, now dispersed among various museums and private collections. The drawings in Naples were practically unknown when our friend the late Walter Vitzthum studied them. His study revealed, among other things, new and important aspects of the artist's life and, to cite but one, his now-confirmed friendship with the architect Filippo Juvarra.

The Neapolitan group comprises drawings from different periods and of varying purpose and character, including preparatory studies, simple sketches from life, and highly finished sheets evidently ends in themselves. The subjects are equally diverse: from copies after the Antique to landscapes or cityscapes; from a single aspect of nature such as a tree, shrub, or rock, to a panoramic landscape or profile of a village perched on the edge of a hill. There are also, rather unusual for Van Wittel, many figure studies, often on a large scale, of shepherds, peasants, and animals, and, even rarer, the above mentioned studies after the Antique. Indeed, the whole gamut of Van Wittel's graphic production is represented in these Neapolitan collections.

Van Wittel is perhaps more important as a draughtsman than a painter. As a painter, he was undeniably an innovator of great significance; indisputably it was he who led the way to that phenomenon of the eighteenth century: view painting. But as a draughtsman he played a similar, precursory rôle: to that quality and finish so evident in his paintings, he added to his drawings a penetrating realism and originality which not everyone, perhaps rightly, is willing to grant him as a painter.

Introduction

Les dessins de Gaspar Van Wittel conservés dans les collections campaniennes (le Palais royal, Caserte, et à Naples au musée de San Martino, à la Società Napoletana della Storia Patria et au musée de Capodimonte) constituent un des groupes les plus considérables de l'œuvre graphique de l'artiste hollandais, dont l'importance est égale, sinon supérieure aux collections de Munich, de Rome, et de l'ancien groupe Fatio autrefois à Genève, maintenant dispersé dans plusieurs musées et collections privées. Avant l'étude effectuée par notre ami regretté Walter Vitzthum, les dessins napolitains étaient de beaucoup les moins connus; si peu connus que leur examen a permis, entre autres, de mettre en lumière certains aspects inédits et non marginaux de la personnalité de Van Wittel, tel son rapport évident avec l'architecte Filippo Juvarra.

Le groupe napolitain comprend des dessins de diverses époques, de types et caractères variés; ce sont des études préparatoires, de simples esquisses d'après nature et des feuilles bien finies certainement faites pour elle-même. Les sujets en sont très divers: à partir de copies d'après l'antique jusqu'aux vues champêtres ou urbaines; à partir d'une note qui ne traduit qu'un seul trait de la nature – un arbre, un buisson, un rocher – jusqu'à une vision globale d'un paysage ou du profil d'un village sis sur une colline. Fait assez étonnant dans l'œuvre de Van Wittel, nous y rencontrons de nombreux dessins de personnages isolés représentant le plus souvent des bergers ou des paysans, même de grande dimension, ou de figures animales. Nous devons considérer les dessins d'après l'antique comme de rarissimes exemplaires. On peut dire que la production graphique de Van Wittel est complètement illustrée dans ces collections napolitaines.

Chez Van Wittel, le dessinateur est peut-être plus important encore que le peintre. Dans ce dernier rôle, il fut certes un

His paintings are closely related to, and dependent upon, his drawings. The same subject, repeated many times, on canvas or on parchment, in oil or in gouache, always derives from a single drawing or group of drawings. This relationship is carried so far that it is not at all unusual to find seven or eight paintings practically identical in size and treatment of perspective, varying only in the disposition of the figures. While this repetitiveness may undermine Van Wittel's reputation as a painter, it enhances the importance of his drawings: he seems to have concentrated his creative energy in them.

I have shown elsewhere (Briganti, 1966) how Van Wittel belonged to a specific cultural milieu: the tradition of the Northern landscape painters working in Italy, and in particular, to that group of painters who united themselves under the name *Schildersbent*. He belongs, more precisely, in that current of seventeenth-century draughtsmanship which has quite distinct and easily identifiable characteristics, that current led by Cornelius van Poelenburgh, Bartholomeus Breenbergh, and Herman Van Swanevelt, of which Abraham Bloemaert and Adam Elsheimer were forerunners. Theirs was an essentially new way of conceiving and executing drawings. That sense of spontaneity from rapid notations capturing the essence of a reality in continual change, seeking more the "colour" of the atmosphere than the details of the environment, and describing the contrast of light and shade, though already evident in some drawings of Elsheimer, is to be found, above all, in the many marvellous drawings of Claude Lorrain. It is from these artists that the Northern landscape painters, who had come to Italy in the first decades of the seventeenth century, learned to travel about the Italian peninsula, especially the Roman Campagna, sketchbook in hand.

It is into this current that Van Wittel as a draughtsman fits, although he made his *début* as an artist in Italy as a draughtsman-surveyor. Soon after his arrival in Rome, Van Wittel encountered an unusual character, the Dutchman Cornelius Meyer, an engineer and inventor

innovateur éminent et on peut dire en toute assurance qu'il a ouvert la voie à ce phénomène du XVIII^e siècle qu'est le «védutisme». En tant que dessinateur, il a assumé le même rôle de précurseur, en ajoutant à la grande qualité et au fini, si évidents dans ses peintures, une acuité dans la compréhension du réel et une originalité que tous ne sont pas disposés, peut-être avec raison, à reconnaître au peintre Van Wittel.

De fait, son œuvre pictural a un lien étroit avec la graphique dont elle dépend. Il reproduit souvent le même sujet sur toile ou parchemin, à l'huile ou à la gouache, se basant toujours seulement sur un dessin ou un groupe de dessins. Il utilise tellement cette méthode qu'il n'est pas rare de trouver sept ou huit peintures pratiquement identiques par la taille ou la perspective, ne différant entre elles que par la disposition des figures. Cela contribue évidemment à diminuer d'une part, la considération accordée au peintre Van Wittel, et d'autre part, à exalter le rôle décisif de son œuvre graphique où l'idéation semble presque exclusivement se concentrer.

J'ai déjà démontré ailleurs (Briganti, 1966) qu'avec Van Wittel nous pénétrons dans un milieu culturel bien spécial, substantiellement celui du paysage traditionnel nordique en Italie, en particulier, d'un groupe d'artistes qui travaillaient sous le nom de *Schildersbent*. Il fait partie, plus précisément, d'un des courants du dessin au XVII^e siècle dont les caractères sont bien définis et très facilement individualisables, et où se sont surtout distingués Cornelis van Poelenburgh, Bartholomeus Breenbergh et Herman Van Swanevelt, sans toutefois oublier les précurseurs Abraham Bloemaert et Adam Elsheimer. Nous avons là un mode nouveau de conception et de réalisation du dessin. Ce genre de notation rapide, de jet, tiré d'une réalité en perpétuelle évolution, qui, en plus des détails, cherche à reproduire le caractère «pittoresque» de l'ambiance, à fixer les principaux contrastes de

of machines as complex as they were useless. Meyer had been charged by Pope Clement X to study the possibility of making the Tiber navigable between Perugia and Rome; he engaged his young compatriot to accompany him on his reconnaissance trip and execute the drawings necessary to illustrate his findings. While it may be true that one should remove from Van Wittel's *oeuvre* the drawings contained in Meyer's manuscript (1676, Corsini Library, Rome) attributed to Van Wittel (as An Zwollo did in her recent study), it is nonetheless certain that Van Wittel did follow Meyer to the Sabine region and did do drawings from which engravings were later made. And it is probable that Van Wittel's beloved and recurring theme – the characteristically cheerful landscape of the province of Lazio – was inspired by this early visit. On other occasions he returned to Sabina and to the countryside around Viterbo, always working from nature: one of these drawings, in Naples at the Società della Storia Patria, is dated 1714 and shows an inn near Viterbo (cat. no. 48); another drawing, in the Louvre, is dated 1715 and shows Poggio San Lorenzo in Sabina.

The countryside north of Rome and the Amalfi coast also inspired many of Van Wittel's imaginary views (*vedute ideate*). But fundamental to his always realistic rendering of landscape – a natural development of his Dutch temperament heightened through his association with the *Bent* – was, needless to say, his early mastering of pen and chalk in the service of an engineer. His drawings are characterized by an inclination to focus on the essence of reality. He recorded a landscape situation as it appeared to his eye: the reality reproduced as he perceived it, reproduced with precision, but never degenerating into inanimate coldness.

I have elsewhere suggested (*L'Oeil*, 1972) the possibility of dividing Van Wittel's drawings into three distinct categories; if these categories are not too rigidly applied, they are useful in better understanding the various periods and intentions of the drawings.

clair-obscur, se retrouve déjà dans certains dessins d'Elsheimer et surtout dans l'œuvre graphique immense et merveilleux de Claude Lorrain. Cette coutume de parcourir l'Italie le carnet à la main, ce sont eux qui l'ont transmise aux paysagistes italianisants du Nord qui, au cours des premières décennies du XVII^e siècle, se sont relayés dans la péninsule italienne et dans la Campagne romaine en particulier.

Van Wittel s'inscrit dans ce courant, même si ses débuts italiens ont été comme dessinateur topographique. De fait, à son arrivée à Rome, Van Wittel a rencontré un singulier personnage, Cornelis Meyer, Hollandais, ingénieur et inventeur d'outillage aussi complexe qu'inutile, qui, chargé par le pape Clément X d'étudier la possibilité de rendre le Tibre navigable entre Pérouse et Rome, demanda à son jeune compatriote de l'accompagner pour l'examen des lieux et d'exécuter les dessins nécessaires. Il est peut-être vrai que l'on doit supprimer de l'œuvre de Van Wittel les dessins contenus dans le manuscrit de Meyer (1676, bibliothèque Corsini, Rome) et attribués à Van Wittel (tel que An Zwollo l'a fait dans son étude récente), mais il est néanmoins certain que Van Wittel s'est rendu en Sabine avec Meyer et qu'il y exécuta certains dessins dont on a tiré des gravures. Il est possible que le thème favori de Van Wittel auquel il revient sans cesse – le riant paysage qui caractérise la belle région du Latium – fut inspiré par cette visite. Il est retourné quelques fois dans les régions de Sabine et de Viterbe pour y prendre des notes d'après nature. L'un des dessins napolitains (Società Napoletana della Storia Patria) daté de 1714 reproduit une auberge (cat. n° 48) située près de Viterbe; un autre dessin, au Louvre, montre Poggio San Lorenzo en Sabine et est daté de 1715.

Bien d'autres vues idéalisées (*vedute ideate*) s'inspirent du paysage situé au nord de Rome, et nombreuses sont les vues qui rappellent la nature de la côte d'Amalfi. La rapide maîtrise du travail à la

The first group comprises what may be defined as preparatory drawings. Almost always executed on white or very pale blue paper, they are generally of considerable size and are almost always developed on a horizontal format. Notations in black or red chalk are always gone over and developed in pen; often a bistre or sepia wash is added to record the effects of light. These drawings sometimes achieve a marked degree of finish, and are frequently attractive enough that one is tempted to consider them as independent works. There are numerous indications, however, that they were not conceived as such. First of all, one frequently finds that this type of drawing has been squared off in pencil for transfer with the vertical lines numbered from left to right. It also happens that drawings which appear highly finished in some respects are nevertheless lacking in certain essentials. In his treatment of palace windows, for example, Van Wittel might reproduce in minute detail the features of one window only, recording the distance between it and the other windows, and finding it superfluous to draw them all, limit himself to recording their number in pen. Very often Van Wittel wrote directions – which would be useful for a painted version – on the drawing itself.

In the Biblioteca Vittorio Emanuele in Rome are to be found the majority of Van Wittel's preparatory drawings which survive from his studio. Some of these are in a very bad state of preservation, showing the use to which they were put: their function as preparatory drawings. All these facts demonstrate convincingly the dependent nature of this group of drawings; they were instrumental toward the realization of subsequent work in a more elaborate medium and not as finished works in themselves.

The preparatory drawings for view paintings, of which this exhibition offers many examples, were generally conceived from a somewhat elevated viewpoint – not so high as in the drawings of Lieven Cruyl but much higher than that in Canaletto. Van Wittel sought to give a more overall, panoramic vision of reality. By his choice of a relatively elevated

plume et à la craie en secondant un ingénieur a orienté définitivement Van Wittel vers le réalisme dans ses paysages; une propension de son tempérament hollandais rehaussée par son association avec la *Bent*. Son œuvre graphique se caractérise, de plus, par le souci de faire ressortir les données de la réalité, c'est-à-dire de documenter une situation de paysage comme la voit un œil qui évalue la réalité en s'appliquant surtout à la présenter fidèlement. Lorsque le paysage est reproduit avec précision, il ne revêt jamais l'aspect d'un relief froid et inanimé.

J'ai déjà mentionné (*L'Œil*, 1972) qu'on peut répartir les dessins de Van Wittel en trois catégories distinctes; en ne prenant pas cette subdivision dans un sens trop schématique, je crois qu'elle peut faire mieux comprendre les moments et les objectifs divers exprimés dans la production graphique de l'artiste hollandais.

Un premier groupe se compose des dessins que nous appelons études préparatoires. Il sont presque tous exécutés sur papier blanc ou légèrement bleuté, généralement de grandes dimensions et développés dans le sens horizontal. Exécutés à la plume sur une esquisse à la pierre noire et à la sanguine, ils sont souvent rehaussés de touches de lavis bistre ou au sépia afin d'obtenir les effets de lumière. Ce sont des dessins qui atteignent parfois un degré de finesse remarquable et exercent souvent un tel attrait qu'on est tenté de les considérer comme des œuvres «en soi». Pourtant, divers indices témoignent qu'il n'en est pas ainsi. Tout d'abord, dans ce genre de dessin, nous rencontrons souvent la mise au carreau exécutée au crayon et les lignes verticales numérotées de gauche à droite; en outre, nous trouvons des feuilles aux détails bien finis mais manquant, par contre, de parties essentielles, comme par exemple, les fenêtres d'un palais: Van Wittel relevait rapidement les moindres détails d'une fenêtre de palais et la distance existant entre les autres, mais jugeait superflu de les transcrire toutes et se limitait à en indiquer le nombre à la plume.

viewpoint, he was able to detach himself from the monument he chose to portray – be it a palace or ruin – according to the major rôle in the scene. On the other hand, Canaletto's choice of a lower viewpoint, taken from ground level, conveys convincingly the feeling of the life of a city, a piazza, or canal, in that the view has a social dimension as well as an architectural or topographical one. This immersion in the urban environment evident in Canaletto's views – from within the arches of the *Procuratie Nuove*, for example – is more “modern” in flavour than Van Wittel's more detached and elevated viewpoint.

The considerable size of some of these preparatory drawings has already been mentioned. Some, particularly those in the Biblioteca Vittorio Emanuele, easily exceed one metre in width (formed of several sheets joined together). These large drawings, one may almost certainly conclude, were not done out-of-doors, if only because, as already mentioned, some are not only gone over in pen and ink but even have coloured washes applied, however summarily, indicating pictorial masses and effects of light. There are, however, two plausible hypotheses as to how these drawings were made. Either they were done entirely in the studio, based on sketches made from nature, or they were sketched in chalk or pencil outdoors, then, in the studio, gone over in pen and ruler, had washes added, were squared off, and mounted.

The second group of drawings may be taken as comprising those works which, if not initially conceived as finished in themselves, to be sold as such, are nevertheless not preparatory drawings. Taken together they comprise a typical example of what, for a Northern landscape artist working in Italy, might be a sketchbook, recording travels, something in which one jotted down everything – be it ruins of a Roman aqueduct, a parish church, a twisted tree, the head of an animal. These drawings were quickly executed in black chalk and then the more successful of them worked over later in the studio. As a whole, these drawings are more interesting than Van Wittel's preparatory drawings

Très souvent, on trouvait diverses observations écrites à la plume et destinées à la version picturale définitive.

La bibliothèque Vittorio Emanuele à Rome conserve la majorité des dessins préparatoires de Van Wittel qui proviennent de son studio. Notons que certains de ceux-ci sont en très mauvais état de conservation et montrent l'usure qu'ils subissaient dans leur fonction précise de dessins préparatoires. Tout cela prouve que ce genre de dessin se concevait comme un instrument destiné à un autre travail (le tableau), et non pas comme un objectif en soi.

Les dessins préparatoires comportant des vues dont cette exposition offre de nombreux exemples, étaient généralement exécutés d'un point surélevé; certes, moins élevé que dans certains dessins de Lieven Cruyl, mais beaucoup plus, par exemple, que dans ceux de Canaletto. Van Wittel visaient une représentation plus générale et panoramique de la réalité; d'où le choix d'un point de vue élevé qui servait à éloigner l'artiste de son œuvre et faisait toujours du monument dessiné – un palais, des ruines – le protagoniste de l'œuvre. Par contre, les vues de Canaletto, comme elles provenaient du niveau de la rue, reproduisent davantage la vie de la ville, de la place ou du canal, car, à l'élément architectural et topographique, elles ajoutent l'aspect social. Cette immersion dans l'ambiance urbaine que réalisent les vues de Canaletto, l'enfilade de portiques des Nouvelles Procuraties, par exemple, a un goût beaucoup plus moderne que le point de vue élevé et détaché de Van Wittel.

Nous avons mentionné les grandes dimensions de certains de ces dessins préparatoires; en particulier, des exemplaires conservés à la bibliothèque Vittorio Emanuele à Rome dépassent un mètre de longueur et comprennent plusieurs feuilles séparées réunies successivement. Van Wittel ne réalisait certes pas ces dessins en plein air, d'autant plus que certains, comme nous l'avons indiqué, outre d'être rehaussés à la plume et à l'encre, au lavis en donnent

because of the freshness of the artist's vision, his untiring search to record the diversity of nature, and the deftness of his execution. One never tires of looking at these drawings; each repeated viewing yields something new, something that escaped us before: the tiny figures, for example, which people his landscapes, drawn with sure and incisive line, valid in themselves but also as part of the overall composition, tiny spots on the white paper, in their diminishing size, serve to articulate the recession of space. It is in this way that the artist prevails over the naturalist; he never studies a detail in isolation, but rather brings it into a pictorial context and observes it as part of such.

The third group of drawings comprises a fairly large number of sheets depicting imaginary views. They were conceived almost exclusively as works complete in themselves, both in a formal sense and from the potential buyer's point of view. In all likelihood Van Wittel did these drawings for those of his ever increasing clientele for whom he could not find the time to produce a painting, for we know that he enjoyed such success as a view painter that at a certain point in his career he was unable to satisfy all the demands made on him for pictures. Moreover, he was reluctant and even unable to speed up the execution of his paintings (as Canaletto was to do, with inferior results, at the end of his career). In a letter replying to an *amateur's* request for delivery of a commission, Van Wittel stated: "*Mes tableaux demandent du temps et beaucoup de patience pour être fait, principalement quant'on travaille avec amour et diligense, comme requiest ce genre de peintures.*" (My paintings take time and much patience, especially when one works with love and care as this genre demands.)

Though imaginary, these works retain much of Van Wittel's way of observing reality. Underlying each castle, bridge, or convent knowingly placed in an economically constructed landscape one discerns places actually visited: the countryside of the Sabina, the Tiber valley, the Roman hills, the coast of Pozzuoli or Amalfi recur again and again. That these drawings, nearly always highly finished and to which wash

une indication de la lumière et des masses picturales. Il y a deux hypothèses plausibles: soit que ces dessins étaient entièrement exécutés en studio d'après des notes prises au grand air; soit que Van Wittel traçait une première ébauche en plein air à la craie ou au crayon, puis la complétait en studio à la plume et au tire-ligne, ajoutant les lavis et la mise au carreau, et en faisait le montage.

Dans le second groupe de dessins, nous pouvons réunir tous les modèles qui, n'étant pas conçus à l'origine comme des œuvres «en soi» destinées par exemple à la vente, ne peuvent pas se confondre avec les dessins préparatoires à un tableau. Dans leur ensemble, ils offrent l'exemple le plus typique de ce que devait être le carnet de voyage pour les nombreux paysagistes nordiques qui parcouraient l'Italie. Ce carnet recevait toutes sortes de notes: les ruines d'un aqueduc romain, une église, un arbre tordu, une tête d'animal. Rapidement esquissés à la pierre noire, les plus réussis de ces dessins pouvaient être repris en studio. Ce sont des dessins plus intéressants dans leur ensemble que les préparatoires, car ils révèlent plus clairement la veine fraîche et jamais languissante qui recueille les aspects les plus divers de la réalité exprimée avec une adresse d'exécution propre à Van Wittel. On ne se fatigue pas de les regarder et chaque fois on découvre quelque chose qui nous avait échappé, par exemple, ces petites figurines qui peuplent souvent les paysages d'un tracé marqué et sûr, ont une valeur en elles-mêmes, un intérêt pictural dans l'ensemble, telles de petites masses sombres se détachant sur le blanc de la feuille et qui servent à accentuer la fuite de l'arrière-plan. Ainsi l'artiste reprend le dessus sur le naturaliste: il n'étudie jamais un détail isolément mais plutôt par rapport à l'ensemble du sujet et l'observe comme tel.

Le troisième groupe de dessins comprend un nombre assez imposant de feuilles qui représentent des vues imaginaires. Celles-ci se conçoivent presque toujours comme des œuvres complètes en elles-mêmes, tant au point de vue formel que

has been applied, were executed to be sold may also be proved by the fact that they are almost always signed and dated. The date besides is often in the 1720s, that decade during which Van Wittel achieved enormous renown.

My own study on Van Wittel dates back now some ten years. Since then two scholars have made significant contributions in relation to his work: Walter Vitzthum and An Zwollo. The fruit of Vitzthum's work is contained in this catalogue, as it was in the field of Van Wittel's graphic work that he conducted his research. Among the many problems he solved, not the least was that of the difficult distinction to be made between the hand of Gaspar and his son Luigi Vanvitelli. I would like also to draw attention to Vitzthum's contribution to a greater understanding of the Van Wittel-Juvarra association—in my judgement, a major contribution.

Many years ago, I found a view of Messina which seemed to me to be by Van Wittel and would be, therefore, a second picture by him of that city. Once cleaned, it was seen to bear Gaspar's signature. But the problem remained of how Van Wittel, who is not known to have visited Sicily, could have executed not just one but two views of a city there. Vitzthum solved this little mystery by pinpointing, in a group of drawings by Van Wittel exhibited in the Royal Palace, Caserta, a sheet with Juvarra's signature and by linking it to the view of Messina I had discovered. From this, it was obvious the two artists had known one another, and it is fairly easy to suppose that Van Wittel asked Juvarra, a native of Messina, to make some sketches of his birthplace and its most characteristic activities, one of which is swordfishing and is represented in the drawing in question. This hypothesis about the relationship between the two artists was later confirmed in the two manuscript biographies of the Dutch painter written by Pascoli and discovered in the Biblioteca Nazionale in Perugia. This material, together with other assorted biographies, will shortly be published by the Istituto della Storia dell'Arte of the University of Perugia. The study by An Zwollo of Dutch landscape painters working in Rome was able to use this more

commercial. De toute évidence, Van Wittel les réalisait en ce sens, probablement pour contenter cette partie croissante de clientèle pour laquelle il n'avait pas le temps d'exécuter une peinture à l'huile. Nous savons qu'à un certain moment de son heureuse carrière de védutiste, la demande de ses tableaux était tellement grande qu'il n'était plus en mesure de contenter tout le monde. D'autre part, comme il l'écrivait lui-même en 1707 à un amateur qui attendait depuis longtemps une de ses œuvres, il ne voulait pas ni ne pouvait accélérer le rythme de son travail (comme le fit Canaletto en fin de carrière avec de mauvais résultats): «Mes tableaux demandent du temps et beaucoup de patience pour être fait, principalement quant'on travaille avec amour et diligense, comme requiest ce genre de peintures.»

Même si elles sont imaginaires, ces vues conservent beaucoup le mode qu'avait Van Wittel de considérer la réalité: derrière le château, le pont, le couvent savamment situés dans l'économie globale du paysage, il est facile de percevoir le souvenir d'un lieu réellement visité. Les paysages de la Sabine, de la vallée du Tibre, des collines romaines ou de la côte de Pozzuoli ou d'Amalfi reviennent souvent. Que ces dessins presque toujours bien finis et colorés au lavis soient destinés à la vente peut être prouvé par la signature et la date qu'ils portent généralement: cette date se situe la plupart du temps durant la deuxième décennie du XVIII^e siècle, c'est-à-dire au moment où Van Wittel jouissait d'une immense renommée.

Mon volume sur Van Wittel remonte désormais à plus de dix ans. Depuis lors, deux savants ont contribué à l'étude de l'artiste hollandais, Walter Vitzthum et An Zwollo. Le travail de Vitzthum dont nous offrons les fruits dans ce catalogue, examine en profondeur précisément l'œuvre graphique de Van Wittel. Au nombre des résultats atteints et des problèmes résolus, dont celui de la distinction entre l'œuvre de Gaspar et celui du fils Luigi n'est pas le moindre, je veux insister sur l'un d'eux qui, à mon avis, est

recent discovery and to glean from it much new useful information.

To those who ask if the life and work of Gasper Van Wittel merit the many studies which have been devoted to them, I can only pose another question: What influence did the view paintings of Van Wittel have on Carlevarijs and Canaletto, and how much did they stimulate, and condition, Venetian view painting as it became a Europe-wide phenomenon in the eighteenth century? An answer to this question would involve a recognition of the degree to which Van Wittel detached himself from a nonetheless pleasing *genre* to become the initiator of a school of painting of capital importance in the Europe of the Age of Enlightenment.

Luca Carlevarijs was exactly ten years younger than Van Wittel. In all probability he was in Rome for a not inconsiderable period during the the 1690s. On the other hand, when Van Wittel went to Venice, probably in 1694 and certainly before 1697, the year of his first dated view painting of that city, Carlevarijs had already moved there. It has been supposed that Luca's style before 1703 (the year in which he published a collection of 104 etchings of buildings and views of Venice) was closer to that of the Roman "painters of ruins" (Ghisolfi and Salucci in particular) than that of Van Wittel. But in my opinion Carlevarijs's preparatory drawings for his views of 1703 (in the British Museum) reveal, in their affinities of technique and handling of perspective, a definite influence of Van Wittel's drawing style. It would appear that Carlevarijs referred back to his experience of the Dutch artist's paintings and drawings just at the point at which he passed from the *genre* of ruin-painting to view-painting.

A similar observation may be made with respect to the work of Canaletto. Canaletto was not yet born when Van Wittel arrived in Venice, but when the young Venetian reached Rome in 1719 Van Wittel was at the peak of his career. He was a member of the Accademia di San Luca and his works were everywhere in the city's salons and studios. It is almost impossible that Canaletto never saw and admired them. True, there is no trace of Van Wittel's influence in

tout autre que mineur. Je veux dire la lumière qu'on a jetée sur le rapport Van Wittel-Juvarra.

Il y a bien des années, je trouvai une vue de Messine qui me semblait de Van Wittel et qui était alors la deuxième de cette ville attribuée à l'artiste hollandais. La peinture une fois nettoyée, révéla la signature de Gaspar, mais il restait à éclaircir comment il se faisait que Van Wittel qui, semble-t-il, n'était jamais allé en Sicile, ait pu exécuter plus d'une vue de cette ville. Vitzthum a résolu ce petit mystère en découvrant dans le groupe de dessins de Van Wittel exposé au Palais royal à Caserte, une feuille signée Juvarra, et en la comparant à la vue de Messine. Il ressortait avec évidence que les deux artistes se connaissaient, et il est facile de supposer que Van Wittel ait demandé à Juvarra, natif de Messine, d'exécuter des esquisses de la ville sicilienne et de ses activités caractéristiques, dont la pêche à l'espadon reproduite dans le dessin en question. Le rapport entre Van Wittel et Juvarra soulevé par cette hypothèse, s'est confirmé plus tard dans les deux biographies du Hollandais rédigées par Pascoli et conservées manuscrites à la Bibliothèque nationale à Pérouse; celles-ci et d'autres vies inédites seront bientôt publiées par l'Instituto della Storia dell'Arte de l'université de Pérouse. L'étude de An Zwollo portant sur les peintres hollandais travaillant à Rome a profité de ces textes et ainsi apporter plusieurs nouvelles contributions.

On est en droit de se demander si la personnalité et l'œuvre de Gaspar Van Wittel méritaient pleinement la longue étude qu'on y a consacrée; à cette question, je répondrais par cette autre question: quelle incidence eut la vue topographique de Van Wittel sur Carlevaris et Canaletto, et comment a-t-elle stimulé et conditionné les débuts de ce mouvement de portée européenne que fut le "védutisme" vénitien du XVIII^e siècle? Répondre à ces deux demandes serait reconnaître la puissance que possédait l'artiste hollandais pour se détacher d'un agréable genre de peinture et pour lancer un courant important de peinture dans l'Europe du siècle des lumières.

Canaletto's earliest works, but it is probable that the hypothesis advanced for Carlevarijs is equally valid for Canaletto. When, some years later, Canaletto specialized in view painting, he must have remembered the work of Van Wittel. Once again, it is precisely in the field of drawing that we find confirmation of this; it seems to me that an inspection of the Canaletto album (Gallerie dell'Accademia, Venice) clearly demonstrates that the two artists are inseparably linked.

Luca Carlevaris avait exactement dix ans de moins que Van Wittel. Il est probablement resté à Rome pendant une longue période au cours de la dernière décennie du XVII^e siècle. D'autre part, quand Gaspar est allé à Venise, probablement en 1694 et certainement avant 1697 – année où il datait sa première vue de la ville lagunaire – Carlevaris s'y était déjà installé. On objecte qu'avant 1703 (année où Luca publiait une collection de 104 eaux-fortes représentant les édifices et les vues de Venise) son style se rapprochait plus de celui des peintres romains de «ruines» (Ghisolfi et Salucci surtout) que de celui de Van Wittel. Mais, à mon avis, les dessins préparatoires à ses vues de 1703, conservés au British Museum, trahissent par affinité de technique et de perspective une influence de Van Wittel. Il semble que Carlevaris se soit inspiré de l'œuvre graphique et picturale du Hollandais précisément au moment où il est passé du genre de la «ruine» à celui de la «vue».

On peut faire une semblable réflexion pour Canaletto. Quand Van Wittel est allé à Venise, Antonio Canal n'était pas encore né. Mais, quand le jeune Vénitien est arrivé à Rome en 1719, Van Wittel avait atteint le sommet de sa carrière. Académicien de San Luca, très aimé et recherché, ses œuvres étaient un peu partout dans les salons et dans les studios romains; il est impensable que Canaletto ne les ait pas vues et admirées. Il est vrai qu'on n'en trouve pas une influence dans ses œuvres plus récentes, mais il est probable que l'hypothèse admise à propos de Carlevaris s'applique aussi à Canaletto; lorsque quelques années après, il s'est spécialisé dans la «vue», Canaletto a dû se rappeler l'œuvre antérieure de Van Wittel. Encore une fois, ce sont précisément les dessins qui en offrent une confirmation: il me semble, en effet, que l'examen de l'album de Canaletto (Gallerie dell'Accademia, Venise), démontre clairement qu'il n'est pas possible de supposer pour les deux artistes des voies complètement séparées.