





# Desiderio da Firenze's bronzen parfumbrander

• MONIQUE VERBER •

In 1724 publiceerde de Franse oudheidkundige Bernard de Montfaucon (1655-1741) in zijn omvangrijke werk *L'Antiquité expliquée* (...) drie gravures van een bronzen parfumbrander, die sinds 1957 in bezit is van het Rijksmuseum (afb. 1-3, 12-14). De Montfaucon dacht nog te doen te hebben met een antiek Romeins voorwerp, maar tegenwoordig wordt de parfumbrander toegeschreven aan de beeldhouwer Desiderio da Firenze, die in de eerste helft van de 16de eeuw in Padua werkte. Dit bijzondere object roept verschillende vragen op van zowel technische als kunsthistorische aard. Zo blijkt de parfumbrander het resultaat te zijn van een assemblage-proces, waarbij elementen van verschillende herkomst tot een nieuw en ongewoon voorwerp zijn samengevoegd. Op welke wijze dit object tot stand is gekomen, welke mogelijke betekenis het heeft en welke verandering het in de loop van zijn geschiedenis heeft ondergaan zijn de vragen die in dit artikel centraal staan.<sup>1</sup>

## Motieven en hun herkomst

De parfumbrander bestaat uit een driezijdig voetstuk met gehurkte saters op de hoeken, een middendeel met drie sfinxen en een ronde dekplaat, waar bovenop een rond vat met een deksel geplaatst is. Dit alles wordt

Afb. 1

DESIDERIO DA  
FIRENZE, Parfum-  
brander, Padua, circa  
1540. Brons, h. 40,5  
cm. Rijksmuseum,  
Amsterdam,  
inv.nr. BK-1957-3.

bekroond door een statuette van een krijger die doorgaans als 'Mars' wordt beschouwd (afb. 18). Elk van deze delen is apart in brons gegoten. Het figuurtje van Mars wijkt qua stijl en afwerking af van de rest van het object; het is dan ook, zoals nog zal blijken, geen oorspronkelijk onderdeel van de parfumbrander.

Diverse belangrijke elementen van de parfumbrander in het Rijksmuseum zijn ontleend aan de beeldtaal van de in Padua werkzame beeldhouwer Andrea Riccio (1470-1532). Vooral de grote paaskandelaar die Riccio tussen 1507 en 1516 voor de Sant'Antonio in Padua maakte, heeft als voorbeeld gediend voor dit decoratieve gebruiksvoorwerp (afb. 4).<sup>2</sup> Deze kandelaar kan als een sleutelstuk van de Italiaanse Renaissance-sculptuur worden beschouwd: elementen van dit complexe kunstwerk werden zowel door Riccio zelf als door latere kunstenaars herhaaldelijk opgenomen in hun werk. Bij deze kandelaar is sprake van een zorgvuldig uitgewerkte iconografie, waarbij Riccio mogelijk invloed heeft ondergaan van het humanistische gedachtegoed van de universiteit van de stad. In de paaskandelaar zijn verwijzingen naar de Griekse, Romeinse en Egyptische godsdiensten opgenomen. Een van de prominentste beeldmotieven van dit werk, de geketende sater,





Afb. 2, 3  
DESIDERIO DA  
FIRENZE, Parfum-  
brander, Padua, circa  
1540 (afb. 1), details.

Afb. 4  
ANDREA RICCIO,  
Paaskandelaar (detail  
van de onderzone),  
Padua, 1507-1532.  
Brons. Sant'Antonio,  
Padua.



zou in het *Cinquecento* uitgroeien tot een waar *topos*. Riccio baseerde zich voor dit beeldmotief, net als voor vele van de andere elementen van de kandelaar, op de antieke kunst. In dit geval was dit mogelijk een schildering in het Domus Aurea van Nero<sup>3</sup> of een antieke gem uit de collectie van Lorenzo de' Medici waarop Marsyas, geketend aan een boomstronk, is afgebeeld.<sup>4</sup>

Voor de parfumbrander in het Rijksmuseum zijn voornamelijk elementen uit het onderste segment van de bijna vier meter hoge kandelaar gebruikt. In de schaars verlichte kerk was dit dan ook hoogstwaarschijnlijk het enige deel dat goed zichtbaar was. Het opvallendste beeldcitaat is de gehurkte, vastgebonden sater, maar ook de drie sfinxen – bewakers van mysteries – zijn afgeleid van Riccio's kandelaar, evenals de maskers onder de hoeven van de saters en de guirlandes met schelp. Meer algemeen is de piramidale opbouw van de parfum-





brander vergelijkbaar met de vorm van grote paaskandelaar.

De reliëfs op de drie zijvlakken van het onderstuk zijn ontleend aan plaquettes van de Veronese goudsmid Galeazzo Mondella (1467-1528), beter bekend als 'Moderno' (afb. 5-7).<sup>5</sup> Ze horen bij een vierdelige serie over de werken van Hercules, bestaande uit: 'Hercules die de runderen van Geryoneus steelt', 'Hercules in gevecht met Geryoneus', 'Cacus die het vee van Hercules rooft' en 'Hercules triomferend over de verslagen Cacus' (deze laatste is niet gebruikt voor de parfumbriander). Drie van de vier plaquettes werden door Moderno ontworpen omstreeks 1487, waarschijnlijk toen hij aan het hof van Ferrara of van Mantua werkte.<sup>6</sup> Het reliëf waarop Hercules strijdend met Geryoneus wordt uitgebeeld, is mogelijk enkele jaren later ontworpen. Alle vier de scènes zijn in feite illustraties van één van de werken van Hercules: de strijd tussen hem en Cacus om de runderen van de mon-

sterlijke Geryoneus. Op de achtergrond van de scènes zijn klassieke architectuurelementen te herkennen, zoals een Romeins theater en een soort triomfboog. De houding van de slapende Hercules in de scène waar Cacus zijn runderen rooft is bovendien ontleend aan de pose van een antieke riviergod. Deze serie reliëfs behoort tot de bekendste die door Moderno zijn ontworpen. Ze waren ook destijds zeer populair en werden, zoals vanaf het eind van de 15de eeuw niet ongebruikelijk was,<sup>7</sup> tot ver na zijn dood verwerkt in decoratieve gebruiksvoorwerpen, in sommige gevallen met kleine aanpassingen. Ook in dit geval zijn de reliëfs enigszins aangepast om in de trapezoïde, concave zijvlakken te passen.

*Afb. 5*

DESIDERIO DA FIRENZE, Parfumbriander, Padua, circa 1540 (afb. 1), detail, Hercules die de runderen van Geryoneus steelt, naar een plaquette van Moderno, circa 1487.

*Afb. 6*

DESIDERIO DA FIRENZE, Parfumbriander, Padua, circa 1540 (afb. 1), detail, Hercules in gevecht met Geryoneus, naar een plaquette van Moderno, circa 1487.





Afb. 7

DESIDERIO DA  
FIRENZE, Parfum-  
brander, Padua, circa  
1540 (afb. 1), detail,  
Cacus die het vee van  
Hercules rooft, naar  
een plaquette van  
Moderno, circa 1487.

### Varianten

Dat er veel vraag was naar dit soort decoratieve, antikiserende bronzen gebruiksvoorwerpen blijkt wel uit het feit dat er tegenwoordig nog een tiental exemplaren bekend is. In de National Gallery te Washington bevindt zich een exemplaar van de sokkel van de parfumbrander, gebruikt als inktpot, met een vastgebonden sater als bekroning (afb. 8).<sup>8</sup> Het reliëf waarop de centaur Cacus in de gedaante van een mens de runderen van Hercules steelt, is hier vervangen door een reliëf met Hercules en Antaeus. Deze plaquette is eveneens ontworpen door Moderno, waarschijnlijk omstreeks 1488 als gevolg van de grote populariteit van de eerdere serie.<sup>9</sup> In de Robert H. Smith collectie te Washington bevindt zich een exemplaar waarbij de sokkel en het middendeel met de sfinxen gebruikt zijn als voet van een kandelaar (afb. 9).<sup>10</sup> Vermoedelijk was deze kandelaar oorspronkelijk een parfumbrander zoals die in het Rijksmuseum.

Ook hier is het reliëf met Cacus vervangen, ditmaal door een afbeelding van twee soldaten die een leeuw aanvallen. Dit reliëf, dat is ontleend aan een van oorsprong ronde (!) plaquette van Moderno, wijkt iconografisch totaal af van de andere twee panelen. Onder de satermaskers zijn hier nog restanten van de gietkanalen aanwezig; dat deze niet zijn afgezaagd, wijst erop dat het object oorspronkelijk al was bedoeld om op een soort voetstuk te worden geplaatst, waarbij de gietkanalen als bevestigingspunten waren bedoeld.<sup>11</sup>

In het Metropolitan Museum of Art te New York wordt een parfumbrander bewaard die bijna identiek is aan het exemplaar in het Rijksmuseum (afb. 10).<sup>12</sup> Hier zijn de reliëfs echter vervangen door maskers. Op het deksel is een vaas met een vlam geplaatst, een motief dat veel gebruikt wordt op 18de-eeuwse Engelse klokken en dus vermoedelijk van latere datum is.<sup>13</sup> Ook bij dit exemplaar zijn de gietkanaaltjes nog deels aanwezig. In dezelfde collectie bevindt zich nog een parfumbrander, gelijk aan de vorige op de bekroning na.<sup>14</sup> In dit geval is een zittende sater op een boomstronk gebruikt. Dezelfde bekroning is ook geplaatst op een object waarvan de verblijfplaats tegenwoordig onbekend is.<sup>15</sup> Hier is alleen het onderstuk gebruikt, dat identiek is aan dat van de twee vorige objecten. De zijtak van de boomstronk dient hier als schenkruit.

Een opvallend kleiner exemplaar van de parfumbrander, van beduidend mindere kwaliteit en met sterk vereenvoudigde details, is in Braunschweig.<sup>16</sup> De maskers op de zijvlakken zijn anders dan die op de andere exemplaren. Ze passen bovendien niet binnen de omlijsting. Deze variant wordt bekroond door een archaïserende statuette van Pallas Athena. Dit is mogelijk een 17de- of 18de-eeuwse imitatie, die voor Romeins moest doorgaan.<sup>17</sup> Een exemplaar dat in Londen zou zijn, is samengesteld uit het onderstuk met





verhalende reliëfs op de zijvlakken en een zittend satervrouwtje als bekroning.<sup>18</sup> Dit stuk is in het verleden wel verward met een onderstuk, zonder bekroning, dat als inktkoker diende, en dat uit de Wallace collectie in Londen afkomstig is.<sup>19</sup> Op de panelen zijn Diana, Minerva en Victoria te zien. Ten slotte is het driezijdige onderstuk, met ornamentale decoraties op de panelen, verwerkt in een paaskandelaaar die zich in Cleveland bevindt.<sup>20</sup>

Indicatief voor de vroege belangstelling voor en verspreiding van dit soort bronzen objecten is bovendien het feit dat rond 1570-1580 in Saint-Porchaire, vermoedelijk voor het Franse hof, een aantal aardewerken zoutvaten zijn vervaardigd, die overduidelijk zijn afgeleid van de bronzen parfumbranders (afb. 11).<sup>21</sup>

In totaal bestaan er dus vier of vijf varianten van het onderste deel, al dan niet als inktkoker gebruikt. Vier objecten, inclusief dat van het Rijksmuseum, zijn vermoedelijk in de 16de

eeuw ontworpen als parfumbrander. Geen van de exemplaren is identiek aan de andere: zowel de reliëfs als de bekroningen verschillen. De parfumbrander in het Rijksmuseum is het enige exemplaar dat zich in Europa bevindt.

#### Techniek

Het grote aantal varianten van de parfumbrander, of delen daarvan, brengt ons bij de vraag naar de technieken waarmee dergelijke objecten werden vervaardigd. De hieronder beschreven methode is afgeleid uit bestudering van de objecten zelf. In de literatuur wordt een andere methode beschreven die door Desiderio da Firenze werd gebruikt voor statuetten van saters.<sup>22</sup> Het gebruik van deze methode verklaart echter niet de verschillen tussen deze objecten, die immers vooral de reliëfs en de bekroningen betreffen in plaats van afwijkende houdingen van ledematen.<sup>23</sup>

De parfumbranders zijn gegoten volgens een variant op de zogenaamde



Afb. 8  
DESIDERIO DA  
FIRENZE, Inktpot,  
Padua, circa 1540.  
Brons. National  
Gallery of Art,  
Washington.

Afb. 9  
DESIDERIO DA  
FIRENZE, Kandelaar,  
Padua, circa 1540.  
Brons, h. 28,9 cm.  
Robert H. Smith Col-  
lection, Washington.

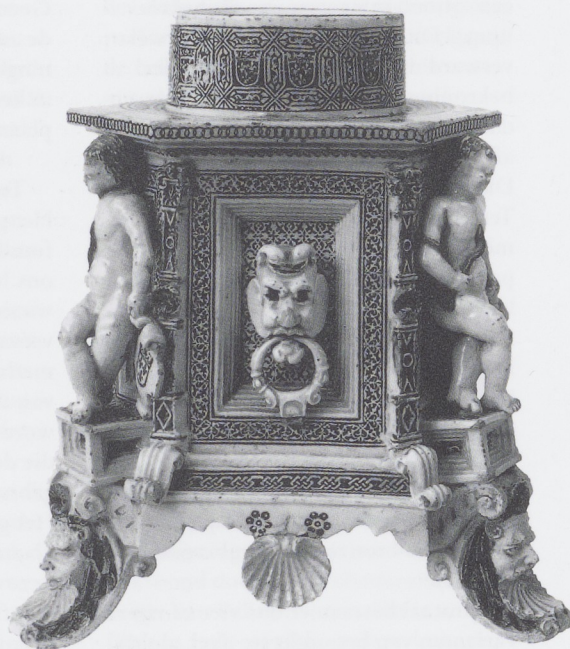


'indirecte methode',<sup>24</sup> Uitgangspunt hierbij is een model dat meestal, maar niet noodzakelijk, van was werd gemaakt. Om dit model werd een zogenaamde stukmal vervaardigd. Wanneer de mal voldoende gedroogd was, werd deze in stukken van het originele model afgenomen en vervolgens weer in elkaar gezet. In deze holle mal kon men vervolgens gesmolten was gieten, waarbij de mal werd rondgedraaid zodat zich een laagje gestolde was aan alle delen van het oppervlak hechtte. De rest van de was werd uitgegoten. Dit proces werd enkele malen herhaald totdat de waslaag binnenin de mal dik genoeg was. De dikte van deze waslaag bepaalde de dikte die het brons later zou krijgen. De stukmallen konden nu verwijderd worden; het resultaat was een holle wassen replica van het originele (was-)model. In de

holte van deze replik werd dan meestal een vloeibaar materiaal gegoten, waarvan gips het hoofdbestanddeel was. Eenmaal uitgehard gaf deze kern de vereiste stevigheid aan het wasmodel. Op dit punt in het proces konden details in de was worden verwijfd of aangebracht, en eventuele veranderingen ten opzichte van het oorspronkelijke model worden doorgevoerd. De stukmallen, en eventueel ook het originele model, konden naar wens verschillende malen worden hergebruikt.

Deze methode verklaart de verschillen tussen de genoemde objecten, met name de diverse reliëfs en de verschillende bekroningen (voorzover deze integraal met het deksel zijn gegoten). Omdat de objecten uit losse delen bestaan, waarbij lang niet altijd alle drie de delen van de opbouw gebruikt

Afb. 10  
DESIDERIO DA  
FIRENZE, parfum-  
brander, Padua, circa  
1540. Brons, h. 35 cm.  
The Metropolitan  
Museum of Art (The  
Jack & Belle Linsky  
collection), New York.





zijn, moeten er aparte stukmallen voor de drie onderdelen geweest zijn. Dat deze stukmallen in de beeldhouwers-werkplaats waarschijnlijk gedurende een langere periode bewaard bleven en gebruikt werden, lijkt bevestigd te worden door een opmerkelijk kenmerk van de parfumbrander in het Rijksmuseum. Uit de kleur van het blote metaal blijkt namelijk dat voor de beide onderste delen twee verschillende legeringen zijn gebruikt.<sup>25</sup> Dit lijkt erop te duiden dat de onderdelen op verschillende momenten zijn gegoten, en een tijdlang in de werkplaats 'op de plank' hebben gelegen alvorens tot één object te zijn samengevoegd.

### Bovendeel en bekroning

Bij nadere bestudering valt op dat het bovenste deel van de parfumbrander in zijn afwerking afwijkt van de andere twee delen. Bij de beide onderste elementen valt op dat alle details uit de losse hand in de was lijken te zijn aangebracht en dat er nauwelijks koude nabewerking (ciselering) heeft plaatsgevonden. Ook de randen en kaders, zoals de omlijstingen van de reliëfs en de bovenrand van de dekplaat, zijn niet erg strak uitgevoerd (afb. 1-3). De lijnen in het bovenste deel zijn daarentegen uitermate strak en recht. Dit valt vooral op bij de godrons op het deksel, die zeer gelijkmatig zijn en gescheiden worden door strakke, diepe inkepingen, in tegenstelling tot de godrons aan de onderzijde van de dekplaat van het tweede deel. Het deksel is bovendien duidelijk geciseleerd. Ook wekken de decoratieve details als de guirlandes een wat mechanische indruk in vergelijking met de rest van het object. Bovendien is de achtergrond van de guirlandes duidelijk gepuncteerd, iets wat in de rest van het object niet terugkomt.

Deze kenmerken leidden tot het vermoeden dat dit gedeelte mogelijk uit de 19de eeuw afkomstig is.<sup>26</sup> Om dit vermoeden te toetsen werd besloten het object te demonteren en de

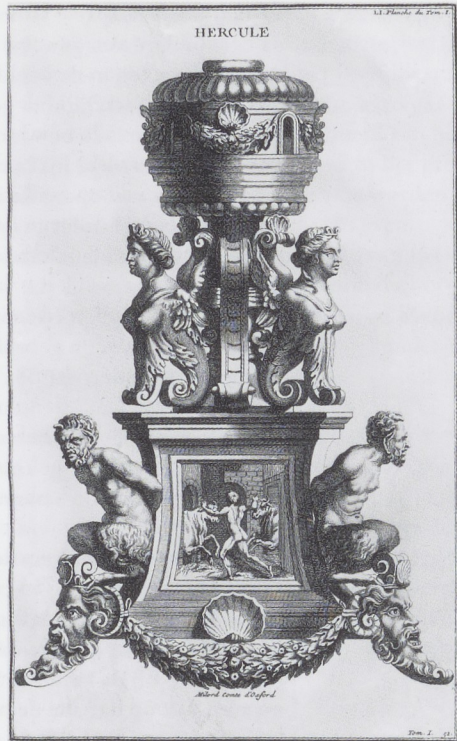
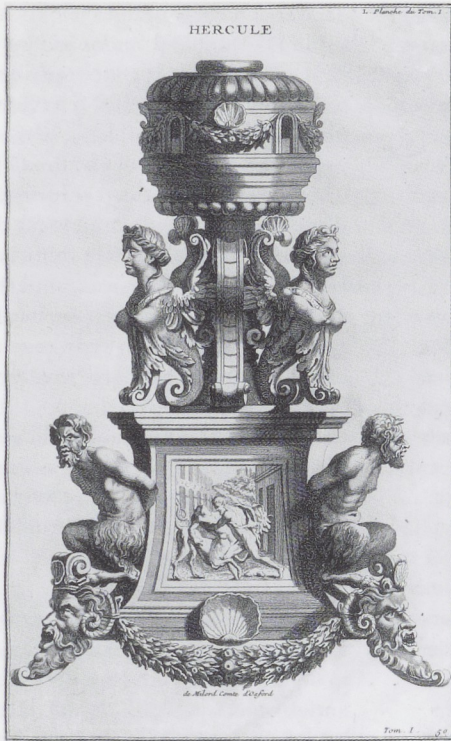
onderdelen zorgvuldiger te onderzoeken.<sup>27</sup> Hierbij bleek onder andere dat de huidige bekroning met 19de-eeuwse technieken op het deksel is bevestigd.<sup>28</sup> Het lijkt dus onvermijdelijk te moeten vaststellen dat dit deel van het object niet origineel is. Uit een vergelijking met de andere exemplaren blijkt dat er geen reden is om eraan te twijfelen dat het vat met deksel de oorspronkelijke situatie weerspiegelt. Het betreft hier dus waarschijnlijk een 19de-eeuws afgietsel van het originele 16de-eeuwse onderdeel.<sup>29</sup> De verklaring voor dit opmerkelijke feit moet gezocht worden in de bekroning van het object.

Dat de huidige bekroning niet origineel is, was reeds bekend. De Montfaucon heeft in een supplement bij zijn encyclopedische werk over de Klasisieke Oudheid uit 1724 drie gravures van een parfumbrander opgenomen, in de veronderstelling dat het een antiek object was (afb. 12-14). Het betreft hier nagenoeg zeker de parfumbrander van het Rijksmuseum, want De Montfaucon toont en beschrijft de reliëfs op de drie zijden, die uniek zijn voor dit exemplaar. Hij weigert echter de bekroning te tonen, omdat die te aanstootgevend zou zijn: het zijn een *Satyr et une Satyresse qu'il n'est pas permis d'exposer aux yeux du public. Ce sont des choses, qui blessent la pudeur & qui ne peuvent rien apprendre*.<sup>30</sup> Op de gravures is te zien dat er bovenop het deksel een platte cilindervorm hoort, die als sokkel voor het bekronende sculptuurtje kon dienen. Op de plek waar de cilinder destijds gezeten moet hebben, is nu de afdruk van een ronde vorm zichtbaar op het oppervlak van het deksel. In het Louvre wordt een identiek dekseltje bewaard dat be kroond wordt door een vrijend saterpaartje (afb. 15).<sup>31</sup> Deksel, sokkeltje en bekroning zijn hier in één stuk gegoten. Het deksel komt wat betreft vorm en afmetingen overeen met dat van de parfumbrander in Amsterdam. Voorts vertoont de sater wat betreft de bultachtige anatomie,

#### Afb. 11

Zoutvat, Saint-Porchaire, circa 1570. Aardewerk met loodglazuur, h. 15 cm. Musée du Louvre, Parijs.





Afb. 12, 13, 14  
 Naar Desiderio da  
 Firenzes parfumb-  
 brander in het Rijks-  
 museum (afb. 1-3).  
 Gravure uit: Bernard  
 de Montfaucon,  
*L'Antiquité expliquée*  
 (...), supplement,  
 deel 1, Parijs 1724.



het gezichtstype, de behandeling van het haar en de afwerking een zeer opvallende gelijkenis met de hurkende saters op de hoeken van de parfumbrander. Deze overeenkomsten, plus het feit dat het onkuise karakter van het paartje voldoet aan de omschrijving van De Montfaucon, maken het zeer aannemelijk dat de Rijksmuseum parfumbrander oorspronkelijk eenzelfde bekroning bezat.<sup>32</sup> Het is echter niet waarschijnlijk dat, zoals wel is gesuggereerd, het dekseltje in het Louvre oorspronkelijk bij de Amsterdamse parfumbrander behoorde.<sup>33</sup> Laten we er even van uit gaan dat dit wel het geval was. Wanneer men het paartje wilde verwijderen omdat het als aanstootgevend en ongepast werd beschouwd, zou het volstaan het deksel (dat immers in één stuk met de saters gegoten is) eraf te nemen. Men had dan alleen een nieuw deksel hoeven vervaardigen. Het zou volslagen overbodig zijn om, zoals bij deze parfum-

brander het geval is, het hele boven-deel inclusief het deksel te vervangen.

In het Museo Nazionale del Bargello in Florence bevindt zich een bijna identiek saterpaar (afb. 16).<sup>34</sup> Dit object is echter zwaar verminkt: een deel van de onderarm van de vrouwelijke sater, evenals de poot van het mannetje onder de knie, ontbreekt. Het paar is duidelijk van zijn oorspronkelijke ondergrond afgezaagd, waarbij de 'zaaglijn' evenwijdig aan de bovenkant van het sokkeltje van het exemplaar in het Louvre loopt. In de literatuur over de parfumbranders is nooit verwezen naar dit beschadigde saterpaartje, waarschijnlijk omdat het tot dusver niet is gepubliceerd. De ontdekking van dit satergroepje gaf echter aanleiding tot een nieuwe hypothese over de lotgevallen van de parfumbrander.

Op een bepaald moment na 1724, vermoedelijk in de 19de eeuw, is geprobeerd het onkuise saterpaartje

Afb. 15  
DESIDERIO DA  
FIRENZE, Vrijend  
saterpaartje, deksel en  
dekselbekroning van  
een parfumbrander,  
Padua, circa 1540.  
Brons. Musée du  
Louvre, Parijs.



Afb. 16  
DESIDERIO DA  
FIRENZE, Vrijend sater-  
paartje, dekselbekroning  
van een parfumbrander,  
mogelijk behorend bij

het exemplaar in het  
Rijksmuseum, Padua,  
circa 1540. Brons.  
Museo Nazionale  
del Bargello, Florence.





Afb. 17  
ANONIEM NAAR  
MARCANTONIO  
RAIMONDI (naar  
Giulio Romano),  
*I Modi*, tweede  
standje, Italië, 16de  
eeuw. Houtsnede.  
Particuliere collectie,  
Genève.

van de parfumbrander te verwijderen met behoud van het deksel, dat waarschijnlijk in één stuk met deze bekroning en met het vat was gegoten. Omdat de hand van het vrouwtje en de poot van het mannetje aan het deksel raken en het paartje hol is, heeft dit vermoedelijk tot beschadigingen geleid. Daarom werd (in de 19de eeuw) een afgietsel van het originele onderdeel gemaakt. Dit gebeurde waarschijnlijk min of meer volgens dezelfde methode die boven beschreven is, zodat men de beschadigingen van het origineel in het 'tussenmodel' kon wegwerken. In de oppervlaktebehandeling en het mechanische karakter verraadt zich echter de 19de-eeuwse origine van dit deel. Het beschadigde paartje in het Bargello is, naast dat in het Louvre, het enige bekende exemplaar.<sup>35</sup> Alles wijst er dus op dat niet het groepje in het Louvre maar dat in Florence de oorspronkelijke, afgezaagde bekroning is van de parfumbrander in Amsterdam.

Ook de herkomst van het motief van de parende satertjes bleek te achterhalen. De oorsprong ervan is zeer waarschijnlijk een gravure van Marcantonio Raimondi naar een tekening van Giulio Romano (afb. 17). De gra-

vure was onderdeel van een serie van zestien prenten, allemaal naar tekeningen van Romano, die verschillende expliciet seksuele scènes vertoonden en werden verspreid onder de toepasselijke titel *I modi*. De gravures, die later zelfs in boekvorm werden uitgegeven met bijpassende sonnetten van Pietro Aretino, veroorzaakten een groot schandaal en leidden zelfs tot de gevangenneming van Raimondi op bevel van de paus. De reden dat Giulio Romano aan dit lot ontsnapte was het feit dat hij op het moment dat de gravures verschenen, in 1524, in Mantua verbleef.<sup>36</sup> De houding van de twee figuren op de tweede prent uit de serie komt dermate overeen met de houding van de saterpaartjes in het Louvre en het Bargello dat er naar mijn mening weinig twijfel over kan bestaan dat het bronzen paartje op de beroemde gravures is gebaseerd. Het belangrijkste verschil is dat het paar, op de gravures bestaande uit twee figuren, in brons is vervangen door een paar dat uit twee mythologische wezens bestaat. Overigens was juist dit ontbreken van een mythologische context mede aanleiding voor de heftige reacties op de serie.<sup>37</sup>

Aan de huidige bekroning van het object, de lopende krijger, is in de literatuur nauwelijks aandacht besteed (afb. 18). Het beeldje wordt in de literatuur steevast aangeduid als 'Mars'. Inderdaad wordt de krijgsgod vaak op een dergelijke manier, met een grote helm, een volle baard en een zwaard en schild, afgebeeld. Zonder een verhalende context of een specifieke attribuit is hij echter moeilijk te onderscheiden van 'gewone' krijgers. Het is dus niet met zekerheid te zeggen of de figuur wel als 'Mars' is bedoeld. Of het nu de oorlogsgod betreft of een anonieme krijger, de statuette sluit iconografisch en stilistisch niet aan bij de rest van het object. Er zijn geen andere exemplaren of varianten van bekend. Het object, dat ongeveer dertien centimeter hoog is, is erg klein om als zelfstandig beeldje gecon-



cipieerd te zijn. Toch kan het niet speciaal voor dit object zijn ontworpen. Zoals gebleken is, kan deze bekroning pas na 1724 geplaatst zijn, terwijl het beeldje eerder lijkt te zijn ontstaan. Het vloeiende modellée dat met name op het torso duidelijk is, doet denken aan 17de-eeuwse Venetiaanse bronsjes. Ook het rossige lakpatina dat nog zichtbaar is, wijst in de richting van deze periode. De oppervlaktebewerking, het torso en de gedrapeerde doek om het middel herinneren enigszins aan de bronzen van Alessandro Vittoria (1525-1608). Ook het gezichtstype vinden we in zijn omgeving terug. Opvallend is echter dat hier geen spoor is van de *serpentinata* en de verlegde proporties die in zijn werk,

maar ook dat van zijn tijdgenoten, zo sterk aanwezig zijn. Deze Mars is daarentegen strikt frontaal afgebeeld; zelfs zijn hoofd is in het geheel niet gedraaid. Hoewel de houding van zijn benen een voorwaartse beweging zou moeten suggereren, maakt de figuur een zeer statische indruk. Alleen de draperie is juist zeer dynamisch, bijna fladderend, uitgevoerd. Hoogstwaarschijnlijk kan de statuette dan ook niet direct in verband worden gebracht met een bepaalde kunstenaar, maar eerder met een typisch Noord-Italiaanse tendens. In het Venetië van de late 16de en vroege 17de eeuw was een groot aantal zelfstandig functionerende bronsgieterijen actief. Hier werden kleine decoratieve bronsjes, vaak van hoge kwaliteit, bijna als massaproduct vervaardigd. Het belang van deze gieterijen en hun aandeel in de productie van decoratieve gebruiksvoorwerpen als vuurbokken en deurkloppers, die tot voor kort vaak aan 'grote meesters' werden toegeschreven, is recent nog eens benadrukt.<sup>38</sup> De producten van deze gieterijen zijn vaak afgeleid van inventies van kunstenaars als Tiziano Aspetti, Girolama Campagna en Alessandro Vittoria, maar de bronsgieters waren waarschijnlijk ook in staat tot eenvoudige eigen inventies. Men schroomde niet om modellen van verschillende kunstenaars decennialang te kopiëren, variëren en naar eigen goeddunken samen te voegen. Het is goed denkbaar dat de 'Mars' een product is van één van deze commerciële werkplaatsen die 'voor de markt' produceerden. Overigens werd in Venetië een opvallend groot aantal statuetten vervaardigd die als 'Mars' worden omschreven.<sup>39</sup> Deze zijn veelal afgeleid van een type dat in de jaren 1590-1600 door Tiziano Aspetti werd geïntroduceerd, en dat lange tijd navolging vond onder Venetiaanse bronsgieters.<sup>40</sup> De 'Mars' die de parfumbrander bekroont, wijkt echter, vooral wat betreft het gezichtstype, af van dit populaire type.<sup>41</sup>

Afb. 18

Lopende krijger (Mars?), latere bekroning van de Amsterdamse parfumbrander (afb. 1-3), Venetië (?), 17de eeuw. Brons, h. 13 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.





*Natura potentior ars*

Het assemblage-karakter van de parfumbranders suggereert dat deze voorwerpen in de eerste plaats werden beschouwd als zuiver decoratieve objecten met een interessant antikiserend tintje. Het *all'antica* aspect verklaart waarschijnlijk een belangrijk deel van de populariteit van deze objecten door de eeuwen heen. Het antikiserende karakter ervan is zelfs zo sterk dat deze objecten, evenals vele andere bronsjes uit de Renaissance, waarschijnlijk tot ver in de 19de eeuw als werken uit de Klassieke Oudheid werden beschouwd. Het besef dat dergelijke bronsjes uit de Renaissance afkomstig waren, was in de 17de eeuw vaak al verloren gegaan.<sup>42</sup> Van de Rijksmuseum parfumbrander weten we in ieder geval dat hij in de 18de eeuw door De Montfaucon, wiens geschriften over de Oudheid zeer populair waren, als antiek object beschouwd werd. Wanneer men zijn werk doorbladert, valt op dat veel van de bronsjes die hij behandelt in feite producten uit de Renaissance zijn. Hieronder zijn opvallend veel kleine, decoratieve gebruiksvoorwerpen, zoals olielampen, in de stijl van de beeldhouwer Riccio. Dat De Montfaucon niet alleen stond in zijn idee dat dit objecten uit de Oudheid waren, blijkt uit een voorbeeld dichterbij huis. De Amsterdamse antiquiteitenverzamelaar Jacobus de Wilde (circa 1645-1725) bracht in 1700 een catalogus van zijn collectie antieke voorwerpen uit, waarin ook bronzen gebruiksvoorwerpen uit de omgeving van Riccio opgenomen zijn.<sup>43</sup> Dat dit soort kleine bronsjes gedurende vele eeuwen voor objecten uit de Oudheid werd aangezien, is voor een belangrijk deel te verklaren uit het feit dat pas vanaf de tweede helft van de 19de eeuw wetenschappelijke aandacht begon te ontstaan voor de kleine bronssculptuur. Pas toen onderwierp men deze objecten als genre voor het eerst aan een systematisch en vergelijkend visueel onderzoek en kreeg men oog voor

het onderscheid tussen bronsgietskunst uit de Renaissance en uit de Klassieke Oudheid.

Toch betekent het feit dat de parfumbranders en verwante voorwerpen vooral gewaardeerd werden om hun decoratieve en antikiserende uitstraling niet dat elke zingeving van deze voorwerpen verloren is gegaan en ze slechts een incoherente assemblage van geleende elementen vormen.<sup>44</sup> Hoewel de decoratieve functie van de ontlenen inderdaad voorop zal hebben gestaan, is er misschien toch een thema te herkennen, namelijk dat van de oerkracht en zinnelijkheid van de natuur, gesymboliseerd door de saters. De sater werd, omdat hij onderworpen is aan de natuurwetten en dus aan zijn eigen ongeremde seksualiteit, vaak geketend afgebeeld, zoals op de voet van de parfumbrander.<sup>45</sup> Op het oorspronkelijke deksel is hij echter weer van zijn ketenen bevrijd. Het is niet volstrekt duidelijk hoe deze tegenstelling geïnterpreteerd moet worden. Het is immers moeilijk voor te stellen dat de zinnelijke saters die zich overgeven aan hun lusten, als een *exemplum* van na te volgen gedrag golden. Hun prominente en haast pornografische aanwezigheid – passend bij de groeiende belangstelling voor erotiek in de kunst vanaf de late 15de eeuw<sup>46</sup> – is wel verklaard als de verbeelding van de tegenstelling van natuur en kunst. De heidense saters symboliseren de wilde en ongetemde krachten van de natuur, die door hun verkleining en door het feit dat ze in brons 'gevangen' zijn door de kunst zijn getemd. Kortom, *Natura potentior ars*.<sup>47</sup> Op de reliëfs is deze tegenstelling tussen cultuur en natuur overigens ook terug te vinden: de monsters Cacus en Geryoneus symboliseren de wildheid van de natuur, die overwonnen wordt door Hercules, als symbool van de mensheid. De reliëfs van de andere varianten blijven eveneens binnen dit thema, door vaak Hercules' werken dan wel afschrikwekkende maskers te gebruiken.



### Desiderio da Firenze

Wilhelm von Bode, die in 1907 drie versies van de parfumbrander afbeeldde, beoordeelde de objecten als eigenhandig werk van Riccio.<sup>48</sup> Deze toeschrijving bleek echter geen stand te kunnen houden. De zorgvuldige iconografische samenhang die zijn gedocumenteerde werken bezitten, ontbreekt bij deze geassembleerde bronzen grotendeels. Het is bovendien zeer onwaarschijnlijk dat Riccio ontwerpen van Moderno gebruikt zou hebben, terwijl hij zelf ervaring had met het ontwerpen van reliëfs en plaquettes.<sup>49</sup> Ook uit stilistisch oogpunt is een toeschrijving aan Riccio niet echt overtuigend. Zo is er ten opzichte van de paaskandelaar sprake van een sterke vereenvoudiging en schematisering van details, zoals de guirlandes en de saters, die op de paaskandelaar van elkaar verschillen, terwijl zij op de parfumbranders zijn gestandaardiseerd. Deze vereenvoudiging is natuurlijk voor een deel te verklaren door het verschil in afmetingen tussen de objecten. Ook vertoont de parfumbrander nauwelijks sporen van koude nabewerking, terwijl bronzen van de hand van Riccio, die opgeleid was als goudsmid, zeer uitvoerig geciseleerd zijn.

Jaap Leeuwenberg was de eerste die, in 1957, het Amsterdamse exemplaar aan de toen nog nauwelijks bekende Desiderio da Firenze toeschreef.<sup>50</sup> Hoewel zijn toeschrijving door een aantal auteurs werd overgenomen, bleef zij tot voor kort omstreten omdat men er niet in slaagde duidelijke argumenten ervoor aan te dragen. Eén van de moeilijkheden hierbij was het feit dat van Desiderio da Firenze slechts twee gedocumenteerde werken bestaan.

In een recent verschenen artikel van Jeremy Warren wordt echter, met name op basis van technische aspecten en anatomische details, een coherentere groep bronzen samengesteld die volgens de auteur van Desiderio da

Firenze is en waar de parfumbrander deel van uitmaakt. Warrens argumenten zijn helder en overtuigend, en zijn toeschrijving wordt dan ook bevestigd in de recente tentoonstellingscatalogus over bronssculptuur uit Padua, waar ook het saterpaartje in het Louvre aan bod kwam.<sup>51</sup>

Over Desiderio da Firenze, die zowel beeldhouwer als bronsgieter was, is slechts weinig bekend.<sup>52</sup> Zowel zijn naam als de stijl van zijn werk doen vermoeden dat hij opgroeide in Florence en daar zijn artistieke opleiding kreeg. Hij duikt echter voor het eerst op in Padua, inzake de betaling voor een bronzen votiefurn voor de lokale stadsraad, gedateerd 7 maart 1532 (afb. 19). Desiderio da Firenze bleef tot 1545 actief in Padua. Op grond van het feit dat hij vlak voor de dood van de beeldhouwer Andrea Riccio in de stad werkzaam was, en vanwege vermeende stilistische overeenkomsten tussen de votiefurn en Riccio's stijl, werd aangenomen dat Desiderio een leerling en medewerker van Riccio was en zijn atelier na diens dood overnam. Tegenwoordig wordt zijn stijl eerder gezien als een afgeleide van de Florentijnse kunstenaars Andrea del Verrocchio en Antonio del Pollaiuolo, hoewel hij zeker motieven ontleende aan werk van Riccio en diens 'opvolger' Severo da Ravenna. In 1545 werden Desiderio da Firenze en Tiziano Minio, een andere Paduaanse beeldhouwer, gecontracteerd om een bronzen deksel voor het doopvont in de Johannes-kerk van de San Marco in Venetië te vervaardigen.

Hoewel de genoemde votiefurn en deze deksel de enige twee gedocumenteerde werken van Desiderio da Firenze zijn, begon met name Leo Planiscig ruim vijftig jaar geleden al met het 'reconstrueren' van een oeuvre van de kunstenaar, aan wie hij vele kleine bronsjes toeschreef. Dit oeuvre is in de loop der jaren talloze malen bijgesteld, met name door Charles Avery en Anthony Radcliffe, maar met







het artikel van Warren zijn de omtrekken ervan weer iets duidelijker geworden. Gezien het ontbreken van enige documentatie omtrent de parfumbrander en de onzekerheid die het oeuvre en de stijlontwikkeling van Desiderio da Firenze nog steeds omgeeft, is het moeilijk een datering te geven. Als *terminus post quem* geldt in ieder geval het gereedkomen van Riccio's paaskandelaar in 1516. Ook moeten de parfumbranders in ieder geval vóór 1570-1580 zijn vervaardigd, omdat de eerdergenoemde aardewerken zoutvaatjes uit Saint-Porchaire die ervan zijn afgeleid uit deze periode dateren (afb. 11).<sup>53</sup> Het is waarschijnlijk dat deze objecten, die afkomstig lijken te zijn uit een goed georganiseerde, efficiënte werkplaats en blijken te geven van een groot technisch vakmanschap en een ontwikkelde stijl, gemaakt zijn na het ontstaan van de votiefurn. Er is dan ook geen reden om van de traditionele datering in de literatuur, dat wil zeggen omstreeks 1540, af te wijken.

### Herkomst

De herkomst van de parfumbrander is tot in de 17de eeuw te reconstrueren, waarbij helaas enige hiaten in de herkomstgeschiedenis voorlopig open moeten blijven.

Bernard de Montfaucon vermeldde in 1724 dat het brons, dat hij voor een antieke lamp of urn hield, voorheen in het bezit van de 'comte de Seignelai' was. Hiermee bedoelt hij waarschijnlijk Jean-Baptiste Colbert, markies van Seignelai<sup>54</sup> en zoon van de belangrijkste raadgever van Lodewijk XIV, Jean-Baptiste Colbert senior (1619-1683).<sup>55</sup> Colbert senior ontwikkelde het administratieve systeem dat de uitoefening van de absolute koninklijke macht mogelijk maakte. Voorts was hij onder meer verantwoordelijk voor de Academies en het uitbreiden van de koninklijke kunstverzameling. Zelf bezat hij een beroemde bibliotheek en een indrukwekkende verzameling medailles.<sup>56</sup>

De ware kunstverzamelaar van de familie was echter zijn zoon, die in 1651 in Parijs werd geboren en die zijn vader opvolgde als minister van de zeevaart en van de bouwkunst.<sup>57</sup> In 1671 maakte de jonge Jean-Baptiste een 'Grand Tour' door Italië en in 1675 werd hij benoemd tot 'vice-protecteur' van de Koninklijke Academie van Schilderkunst en Beeldhouwkunst. De markies van Seignelai kocht geregeld verzamelingen 'en bloc', maar zuiverde zijn collectie door veel weer door te verkopen aan de juwelier en kunsthandelaar Montarsy. In zijn verzameling lag een sterke nadruk op Italiaanse kunst, waarbij ook de bronssculptuur goed vertegenwoordigd was. Uit de verslagen van de Academie blijkt dat Colbert zeker een twintigtal bronzen van Montarsy kocht, waarvoor hij in totaal ongeveer 6000 Engelse ponden betaalde.<sup>58</sup> Uit de titels van de werken is af te leiden dat hij vooral geïnteresseerd was in kopieën van antieke sculpturen. Hij verzamelde ook 'echte' antieke werken, waaronder een aantal bustes van keizers en senatoren die hij van zijn vader had geërfd.

Of Colbert de parfumbrander nu beschouwd heeft als een antiek object of als het product van de Italiaanse Renaissance, zeker is dat het object volledig paste binnen zijn indrukwekkende collectie. De verzameling van Colbert zou zeker nog meer faam genoten hebben, wanneer hij niet op jonge leeftijd in 1690 was overleden.

Helaas heeft de markies geen inventaris achtergelaten, noch is iets bekend van een eventuele veiling van zijn bezittingen. Misschien heeft zijn tweede vrouw, Catherine-Thérèse de Matignon, het object geërfd of verkocht. Het is ook mogelijk dat Colbert de parfumbrander nog tijdens zijn leven verkocht heeft aan zijn kunsthandelaar, Montarsy. Uit de rekeningen van deze laatste uit de periode 1685-1688 blijkt dat Colbert hem in die tijd kunstobjecten met een totale waarde van meer dan 93.500 pond

Afb. 19

DESIDERIO DA  
FIRENZE, Votiefurn,  
Padua, 1532-1533.  
Brons,  
h. 51 cm. Museo  
Civico, Padua.



verkocht heeft, waaronder een aantal bronzen.<sup>59</sup>

Hoe de parfumbrander vervolgens in de collectie van de Earl of Oxford is beland waar De Montfaucon hem signaleerde, blijft dus vooralsnog onduidelijk. Evenmin duidelijk is op welke graaf van Oxford De Montfaucon doelde: de eerste graaf, Robert Harley, die overleed in 1724 (het jaar waarin De Montfaucon zijn 'supplement' publiceerde), of zijn zoon Edward, de tweede graaf van Oxford, die op dat moment de 35-jarige leeftijd had bereikt.<sup>60</sup> Robert Harley (1661-1724) was een gewaardeerd staatsman tot hij door politieke omstandigheden in 1715 in de 'Tower' werd opgesloten. Hij bouwde een aanzienlijke bibliotheek op die na zijn dood door zijn oudste zoon Edward werd overgenomen. Helaas zijn er nauwelijks bijzonderheden over deze bibliotheek en een eventuele aanvullende kunstcollectie bekend.

Zijn zoon Edward Harley (1689-1741) was een waar bibliofiel en wist in de loop van zijn leven een enorme, internationaal bekende bibliotheek op te zetten. Deze bibliotheek bevatte een groot aantal manuscripten en belangrijke historische werken, waaronder de boeken van Bernard de Montfaucon, maar ook vele werken over munten, medailles en kunst. Dat De Montfaucon op de hoogte was van de inhoud van Harley's bibliotheek, blijkt uit een brief van zijn hand.<sup>61</sup> In een gerenommeerde, 18de-eeuwse bibliotheek hoorde ook een collectie oude munten, medailles en oudheden thuis, en Harley's bibliotheek vormde daarop geen uitzondering.<sup>62</sup> Dit blijkt uit de veiling van de kunstobjecten die na zijn dood werd gehouden: in totaal 514 stuks, bestaande uit schilderijen, tekeningen, prenten, antiquiteiten en 'diversen', gingen onder de hamer. Enkele dagen later werden nog eens 520 munten en medailles geveild.<sup>63</sup> Bij de verkoop van de bibliotheek, tussen 1742 en 1745, werden nog zo'n veertig

tekeningen en een grote hoeveelheid prenten en prentboeken verkocht. Helaas is de parfumbrander niet terug te vinden tussen de geveilde stukken. Bij werken uit het bezit van de graaf die in De Montfaucons boek vermeld waren, is een aantekening hiervan in de veilingcatalogus gedrukt. Het is onwaarschijnlijk dat de parfumbrander, waarvan De Montfaucon maar liefst drie afbeeldingen geeft, deze vermelding niet zou krijgen. Dit betekent dus dat het werk niet geveild kan zijn. Wat er wel mee is gebeurd, is onbekend.

De bovengenoemde brief van De Montfaucon suggereert dat hij inderdaad doelde op de jongste graaf als bezitter van het object. De vraag blijft dan wat er met het werk gebeurd is tussen de dood van Colbert in 1690 en het moment dat het bij Edward Harley terecht kwam, vermoedelijk ruim twintig jaar later. Het is verleidelijk te geloven dat Robert Harley, die in 1690 de negentwintigjarige leeftijd had bereikt, de parfumbrander van de erven van Colbert verwierf.

Vervolgens duikt de parfumbrander ongeveer een eeuw later weer op in Parijs, in het bezit van Gustave de Rothschild (1829-1911).<sup>64</sup> Als tweede zoon van James de Rothschild (1762-1868) speelde Gustave een belangrijke rol binnen de Franse tak van de beroemde joodse bankiersfamilie.<sup>65</sup> In de tweede helft van de 19de eeuw hadden de Rothschilds zich een vaste plaats binnen de elite van de kunstverzamelaars verschaft, waarbij ze de prijzen van door hen begeerde objecten tot ongekende hoogten opdroeven. De familie leek een bijzondere voorkeur te hebben voor Franse ceramiek, maar in dezelfde periode was er ook sprake van een herlevende belangstelling voor kleine bronssculptuur uit de Italiaanse Renaissance. Hoe Gustave de Rothschild de parfumbrander verwierf en welke plaats deze binnen zijn collectie innam, is niet duidelijk, maar het zal er als kwalitatief hoogstaand



bronzen gebruiksvoorwerp zeker niet hebben misstaan.<sup>66</sup>

Uit het huwelijk van Gustave met Cécile Anspach (1840-1912) in 1859 werden twee zonen en drie dochters geboren. Beide zonen stierven zeer jong, waarmee de oudste dochter de belangrijkste erfgenaam werd na de dood van Gustave in 1911 of die van Cécile in 1912. Deze dochter was Zoë Lucie de Rothschild (1863-1916). Zij trouwde in 1882 met de Belgische Léon Lambert (1851-1919), zodat deze tak van de familie officieel uitstierf. Lambert was tien jaar eerder al in dienst van de Rothschilds in Londen getreden en zou uitgroeien tot één van de belangrijkste financiële kopstukken van Europa.<sup>67</sup> Op 24-jarige leeftijd werkte hij in Brussel als vertegenwoordiger van de Rothschilds uit Parijs, Londen, Wenen en Frankfurt. Verder vervulde hij diplomatieke functies, fungeerde hij als financieel raadgever van koning Leopold II en speelde hij een zeer invloedrijke rol in de financiële perikelen rondom Congo, dat in 1885 onder Belgisch bestuur kwam. Als blijk van waardering voor zijn waardevolle diensten verleende Leopold II Lambert in 1896 de titel 'baron'. Hiermee verkreeg zijn vrouw Zoë Lucie de titel 'baronne Lambert'. Zij was de volgende eigenaar van de parfumbrander.<sup>68</sup> In hun huis aan de Avenue Marnix in Brussel was een belangrijke culturele salon, waar de diplomatieke, financiële, wetenschappelijke én artistieke wereld zich verzamelde bij toneelvoorstellingen of muziekkuitvoeringen. Zelf schijnt Zoë een verdienstelijk schilder te zijn geweest, wier werken goede kritieken ontvingen. Verschillende internationale hoogwaardigheidsbekleders lieten zich door haar portretteren. Bij een dergelijke kunstminnende vrouw zal de parfumbrander, als onderdeel van de erfenis van haar vader Gustave de Rothschild, in goede handen zijn geweest.<sup>69</sup> Na de dood van de beide echtelieden, in respectievelijk 1916 en

1919, ging zowel hun kapitaal als hun kunstverzameling over in de handen van hun nazaten. De 'Banque Lambert', nog steeds gelieerd aan de Rothschilds, werd opgericht. De huidige baron Léon Lambert, bankpresident en kunstverzamelaar, richtte een investeringsonderneming op die belangrijke kunstaankopen deed in de jaren '70.<sup>70</sup>

Van barones Lambert is de parfumbrander langs onbekende weg verzeild geraakt bij de New Yorkse kunsthändler S. Rosenberg,<sup>71</sup> en vervolgens doorverkocht aan kunsthändler Frank Partridge in Londen, die het aldaar in 1956 tentoonstelde in zijn 'Summer Exhibition'.<sup>72</sup> In 1957 werd het stuk door het Rijksmuseum aangekocht, met steun van het fonds J.W. Edwin vom Rath, de Amsterdamse verzamelaar van Italiaanse kunst die na zijn dood zijn gehele collectie aan het Rijksmuseum naliet.

Het saterpaartje ten slotte dat zich in het Bargello bevindt, is afkomstig uit de collectie Carrand.<sup>73</sup> De Fransman Jean-Baptiste Carrand (1792-1871) en zijn zoon Louis Carrand (1827-1880) bouwden tijdens hun leven een zeer uitgebreide collectie van vooral toegepaste kunst op, die door Louis bij zijn dood in 1888 bijna geheel aan het pas opgerichte museum te Florence werd nagelaten. Ondanks uitgebreid onderzoek naar deze collectie dat ter ere van het eeuwfeest van deze schenking uitgevoerd werd,<sup>74</sup> zijn er geen verdere herkomstgegevens over dit bijzondere beeldje bekend. Er is slechts één summier aanwijzing voor een mogelijk verband tussen de herkomst van beide objecten: in 1867 waren zowel Gustave de Rothschild als Louis Carrand lid van de jury die de internationale inzendingen voor het historische overzicht van kunst en kunstnijverheid van de Wereldtentoonstelling dat jaar in Parijs moesten beoordelen.<sup>75</sup> In meer algemene zin is bekend dat Louis Carrand contacten onderhield met andere verzamelaars,



onder wie de Rothschilds.<sup>76</sup> Gezien het feit dat het bovendeeel van de parfumbriander waarschijnlijk van 19de-eeuwse makelij is, lijkt het waarschijnlijk dat het saterpaartje in deze periode verwijderd is en vervangen werd door de Mars. Het is dus mogelijk, maar geenszins bewezen, dat beide verzamelaars elkaar kenden en dat het 'Amsterdams' saterpaartje langs dit contact in Florence is terechtgekomen.

## NOTEN

- 1 Ik wil Frits Scholten en Robert van Langh hartelijk bedanken voor hun bijdragen aan de totstandkoming van dit artikel.
- 2 Voor een afbeelding van deze kandelaar, zie bijvoorbeeld cat. tent. Frankfurt, Liebieghaus, *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1985, p. 100, afb. 54.
- 3 Volgens R. Enking, 'Andrea Riccio und seine Quellen', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 62 (1941), p. 98. Riccio zou met dit fresco, dat zich in de zogenaamde 'Volta Gialla' bevindt, bekend kunnen zijn geweest via een gravure van Nicoletto da Modena die in 1507 de Domus Aurea bezocht en wiens gravures wijdverspreid waren.
- 4 Zie cat. tent. Northampton, Smith College Museum of Art, *Antiquity in the Renaissance*, Northampton 1978, nr. 124.
- 5 Voor de ontwerpen van Moderno, zie D. Lewis, 'The Plaquettes of "Moderno" and his followers', A. Luchs (red.), *Studies in the History of Art - Italian Plaquettes*, 22 (1989), pp. 110-111 en afb. 3-5.
- 6 Lewis, *op.cit.* (noot 5), pp. 110-111.
- 7 A. Radcliffe, *The Robert H. Smith Collection - Bronzes 1500-1650*, Londen 1994, nr. 5, p. 39.
- 8 Voormalige verzameling van de Marquis of Exeter, Burghley House, Stamford; geveild Christie's, Londen, 7 en 8 juni 1888, nr. 252; J.E. Taylor, Londen; nu Widener collectie, National Gallery, Washington, inv.nr. 1942.9.140. Zie ook L. Planiscig, *Andrea Riccio*, Wenen 1927, p. 335, afb. 396. In J. Leeuwenberg en W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum - catalogus*, Amsterdam 1973, nr. 652 wordt dit exemplaar abusievelijk als twee afzonderlijke objecten genoemd: één in de verzameling Taylor en één in de verzameling Marquis of Exeter.
- 9 Lewis, *op.cit.* (noot 5), p. 112.
- 10 Voorheen verzameling Walter von Pannwitz, München en Berlijn; Catalina von Pannwitz, Berlijn en Hartekamp; in 1979 aangekocht bij Rosenberg en Stiebel, New York; nu Robert H. Smith collectie, Washington. Zie Radcliffe, *op.cit.* (noot 7), nr. 5, met afbeelding.
- 11 Ook het voetstuk van een bronzen olielamp, toegeschreven aan Riccio, in het Rijksmuseum heeft een dergelijke constructie nog, zie Leeuwenberg en Halsema-Kubes 1973, *op.cit.* (noot 8), nr. 644.
- 12 Voorheen Duke of Devonshire collectie te Chatsworth; nu Metropolitan Museum of Art, New York, inv.nr. 1982.60.108; zie J. Draper, *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, nr. 63.
- 13 Radcliffe, *op.cit.* (noot 7), p. 38.
- 14 Voormalige verzameling G. en F. Blumenthal; nu Metropolitan Museum of Art, New York, inv.nr. 41.100.78.a-d. Zie catalogus *Donatello e il suo tempo - Il bronzo a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Padua (Musei Civici) 2001, nr. 44, met afbeelding.



- 15 Voorheen in de verzameling O.H. Gutekunst, Londen. Afgebeeld bij Planiscig, *op.cit.* (noot 8), afb. 397. Zie ook Radcliffe, *op.cit.* (noot 7), noot 12.
- 16 Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, inv.nr. Bro. 18. Dit exemplaar is slechts 25,5 cm hoog. Zie cat. tent. Frankfurt 1985, *op.cit.* (noot 2), nr. 231, met afbeelding.
- 17 Radcliffe, *op.cit.* (noot 7), p. 40.
- 18 W. von Bode, *Die Italienische Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlijn 1907, afbeelding op pl. 49, en Planiscig, *op.cit.* (noot 8), p. 336 vermelden dat dit exemplaar afkomstig is uit de Wallace collectie, Londen. Volgens J.G. Mann, *The Wallace Collection Catalogues – Sculpture*, Londen 1931, nr. 66, is dit echter onjuist. De huidige verblijfplaats is mij niet bekend.
- 19 Idem, nr. 66 met een afbeelding op pl. 20. Door Leeuwenberg en Halsema-Kubes 1973, *op.cit.* (noot 8), nr. 652 wordt ook nog een 'zeer verwant' onderstuk in het Victoria and Albert Museum te Londen genoemd. Dit heb ik echter niet kunnen traceren. Mogelijk is dit het laatstgenoemde exemplaar.
- 20 Cleveland Museum of Art, inv.nr. 42.802. Zie catalogus *Renaissance Bronzes from Ohio Collections*, Cleveland (Cleveland Museum of Art) 1975, nr. 98 met afbeelding.
- 21 B. Jestaz, 'Poteries de Saint-Porchaire', *La revue du Louvre*, 25 (1975), 5/6, pp. 392-439 en; Daphne Barbour en Shelley Sturman (red.), *Saint-Porchaire Ceramics, Studies in the History of Art*, Washington 1996, pp. 35, 135, 137, 139, 145.
- 22 Daarvoor werd een positieve stukmal gebruikt, dat wil zeggen dat men een gemodelleerde kern gebruikte die uit verschillende stukken bestond. Deze stukken konden op een aantal verschillende manieren geassembleerd worden, zodat de houding van onder meer armen en benen gevarieerd kon worden. Over deze kern werd vervolgens een waslaagje aangebracht, waarin de details aangegeven konden worden. Deze techniek wordt beschreven door A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard, *The Thyssen Bornemisza Collection – Renaissance and later sculpture: with works of art in bronze*, Londen 1992, p. 216 en J. Warren, "'The Faun who plays on the pipes': a new attribution to Desiderio da Firenze", D. Pincus (red.), *Small bronzes in the Renaissance – Studies in the History of Art*, 62, New Haven/Londen 2001, p. 91.
- 23 Robert van Langh, restaurator metalen bij het Rijksmuseum, is dezelfde mening toegegaan.
- 24 Dit is natuurlijk een vereenvoudigde beschrijving van de techniek. Ook zijn er meer manieren mogelijk om te variëren met een 'moedermodel'. Zie bijvoorbeeld R. Stone, 'Antico and the development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento', *Metropolitan Museum Journal*, 6 (1981), pp. 87-116, of Radcliffe, 'The replication of sculpture in bronze', in: Radcliffe, Baker en Maek-Gérard 1992, *op.cit.* (noot 22), pp. 32-35.
- 25 Observatie van Robert van Langh, d.d. 2 juli 2002.
- 26 Frits Scholten was de eerste die uit deze verschillen afleidde dat dit stuk mogelijk van een latere datum was.
- 27 Tijdens een bijeenkomst op 2 juli 2002 met Frits Scholten en Robert van Langh, van wie de technische observaties afkomstig zijn.
- 28 De statuette is met 19de-eeuwse schroefjes en boutjes op het deksel bevestigd. Onder de voeten zijn tinresten aanwezig, wat erop lijkt te wijzen dat men eerst heeft geprobeerd de krijger op het deksel te solderen.
- 29 Bij het maken van een afgietsel vindt altijd een inkrimping van zo'n 3 tot 5 % plaats.
- 30 B. de Montfaucon, *Supplement au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, deel 1, Parijs 1724, p. 139.
- 31 Parijs, Louvre, inv.nr. OA 7406. Voormalige verzameling Gustave Dreyfus. Het deksel hoort volgens cat. tent. Frankfurt 1985, *op.cit.* (noot 2), nr. 230, oorspronkelijk niet bij het potje waarop het tegenwoordig geplaatst is. Het deksel is onder meer afgebeeld in cat. tent. Padua 2001, *op.cit.* (noot 14), nr. 42.
- 32 T. Buddensieg, 'Die Siege Amatheas von Riccio und Falconetto', *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F., 5 (1963), p. 150, noot 176, was de eerste die dit opmerkte.
- 33 Zie cat. tent. Duisburg, Wilhelm Lehbruck Museum, *Die Beschwörung des Kosmos: Europäische Bronzen der Renaissance*, Duisburg 1994, nr. 98, en cat. tent. Frankfurt 1985, *op.cit.* (noot 2), nr. 230.
- 34 Museo Nazionale del Bargello, Florence, inv.nr. 215 C. Met dank aan mevr. dr. Beatrice Paolozzi-Strozzi, directrice van het museum, voor de gelegenheid om het object nader te bestuderen.
- 35 B. Jestaz, 'Un groupe de bronze érotique de Riccio', *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, (Fondation Eugene Piot)*, 65 (1983), p. 51 vermeldt wel dat hij naast het object in het Louvre nog een exemplaar kent, maar geeft daarbij niet aan of hij op het object in het Bargello doelt. Navraag bij de heer Jestaz leerde dat dit inderdaad het geval was. Schriftelijke mededeling Bertrand Jestaz, 26 november 2002.
- 36 B. Talvacchia, *Taking Positions*, Princeton 1999, p. 4.
- 37 Jestaz merkte in 1983 al op dat een bronzen saterpaartje in het Musée National de la Renaissance te Ecouen afgeleid was van een andere prent uit de serie, zie Jestaz 1983, *op.cit.* (noot 35), p. 42.
- 38 C. Kryza-Gersch, 'Original Ideas and their Reproduction in Venetian Foundries: Tiziano Aspetti's Mars in the Frick Collection – A Case



- Study', in: Pincus 2001, *op.cit.* (noot 22), pp. 142-157.
- 39 Kryza-Gersch noemt een vijftiental exemplaren die afgeleid zijn van een inventie van Tiziano Aspetti. Zie ook J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York 1993, deel 1, pp. 190-195, en H.W. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15-18. Jahrhunderts*, Braunschweig 1967, pp. 138-168.
- 40 Kryza-Gersch, *op.cit.* (noot 38), *passim*. Volgens de auteur is slechts één van de vele varianten en exemplaren toe te schrijven aan Aspetti zelf. Het betreft een bronzen Mars die zich in The Frick Collection, New York, bevindt.
- 41 In tegenstelling tot de volle ronde baard van het bronsje in het Rijksmuseum hebben deze figuren een zeer kenmerkend sikje met snor, en grote ogen met duidelijk aangegeven oogleden.
- 42 Zie voor een voorbeeld van een object dat door de eeuwen heen gedocumenteerd is als zijnde antiek: J.R. Bliss, 'A Renaissance acrobat lamp by Andrea Riccio: its mistaken history as an ancient bronze', *Source - Notes in the History of Art*, 14 (1995), pp. 13-20.
- 43 J. de Wilde, *Signa antiqua e museo Jacobi de Wilde per Mariam filiam aeri inscripta*, Amsterdam 1700. Met dank aan Frits Scholten, die mij op deze verzamelaar wees. Overigens is één van de objecten die in de collectie De Wilde als antiek opgenomen waren, een exemplaar van de olielamp die bij Bliss, *op.cit.* (noot 42) centraal staat.
- 44 Zoals betoogd door Radcliffe, *op.cit.* (noot 7), p. 90.
- 45 L. F. Kaufmann, *The Noble Savage - Saters and Sater Families in Renaissance Art*, Michigan 1979, *passim*, bespreekt uitgebreid de sater-icongrafie in Italië en Noord-Europa, maar beperkt zich tot de prentkunst. Zie ook D. Blume in cat. tent. Frankfurt 1985, *op.cit.* (noot 2), pp. 173-192.
- 46 Boeckl, in cat. tent. Wenen, Künstlerhaus, *Zauber der Medusa - Europäische Manierismen*, Wenen 1987, p. 271. Zie ook: Jestaz 1983, *op.cit.* (noot 35), *passim*. Het betreft overigens voornamelijk prentkunst.
- 47 J. Kenseth, 'The Virtue of Littleness: Small-Scale Sculptures of the Italian Renaissance', in: *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1998, p. 137.
- 48 Bode 1907, *op.cit.* (noot 18), p. 49. Hierop zijn te zien de parfumbrander uit Braunschweig, de sokkel uit de Widener collectie (toen verzameling Taylor) en de sokkel die volgens Bode uit de Wallace collectie komt.
- 49 Hierop wijst Radcliffe, *op.cit.* (noot 7), p. 39.
- 50 J. Leeuwenberg, *Rijksmuseum te Amsterdam. Verslag van de hoofddirecteur over het jaar 1957*, 1959, p. 16. Leeuwenberg geeft geen argumenten voor deze toeschrijving.
- 51 Cat. tent. Padua 2001, *op.cit.* (noot 14), pp. 173-177 en nrs. 41-44.
- 52 De biografische gegevens over Desiderio da Firenze zijn voornamelijk gebaseerd op: G. Meißner, A. Klimt, *Allgemeines Künstlerlexikon - die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, deel 3, München 1999, p. 366; J. Turner (red.), *The Dictionary of art*, deel 8, Londen/New York 1996, p. 796; en cat. tent. Padua 2001, *op.cit.* (noot 14), pp. 173-177.
- 53 Overigens vermeldt Jestaz 1983, *op.cit.* (noot 35), pp. 393-395 dat een datering van de keramiek omstreeks 1550 ook mogelijk zou kunnen zijn.
- 54 De titel 'comte' betekent graaf. In de biografieën wordt Colbert echter als 'marquis' bestempeld. De titel van markies ofwel markgraaf had in Frankrijk en Engeland een betekenis die tussen graaf en hertog in zat. Het is denkbaar dat De Montfaucon zich heeft vergist in de exacte titel van de vorige eigenaar.
- 55 Over Jean-Baptiste Colbert zijn diverse publicaties verschenen, die echter vooral aandacht besteden aan zijn staatkundige prestaties. Voor zijn relatie tot de beeldende kunst, zie: N. Felkay, 'Colbert et les Beaux-Arts', *L'oeil: revue d'art mensuelle*, 339 (1983), pp. 28-33; en vooral A. Schnapper, *Curieux du grand siècle: collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, deel 2, Parijs 1994, pp. 309-317 en 365-367.
- 56 Het is overigens niet uitgesloten, hoewel onwaarschijnlijk, dat Bernard de Montfaucon op deze Colbert doelde. Hoewel in de meeste biografieën slechts de zoon als markies van Seignelai bestempeld wordt, krijgt de minister in *Nouvelle Biographie Générale*, deel 11-12, Kopenhagen 1965, kolom 102, wel deze titel mee. Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat De Montfaucon een zo belangrijk staatsman alleen met deze titel, zonder zijn naam, aan zou geven. Schnapper, *op.cit.* (noot 55), p. 375, gaat er ook vanuit dat De Montfaucon de jongere Colbert bedoelt, zonder hier verder op in te gaan.
- 57 Voor Jean-Baptiste Colbert junior, zie Schnapper, *op.cit.* (noot 55), pp. 367-375.
- 58 Schnapper, *op.cit.* (noot 55), p. 374.
- 59 Schnapper, *op.cit.* (noot 55), p. 370. De rekeningen worden bewaard in het Franse nationale archief, T 532. Schnapper noemt wel een aantal schilderijen op de lijst en hun prijzen, maar gaat verder niet in op de overige objecten.
- 60 Zie voor beiden: *Dictionary of National Biography*, deel 8, Londen 1908, kolom 1279-1280; en C.E. Wright, 'Portrait of a bibliophile VIII: Edward Harley, 2nd Earl of Oxford, 1689-1741', *The Book Collector*, 2 (1962), pp. 158-174.
- 61 Volgens Wright, *op.cit.* (noot 60), p. 161.
- 62 In noot 1 verwijst Wright naar de publicatie van A.S. Turberville, *A History of Welbeck Abbey and its Owners*, z.pl. 1938, deel 1, de hoofdstukken 13 tot en met 15 voor algemene informatie over



- Edward Harley. Ik heb dit boek, dat niet in de Nederlandse bibliotheken aanwezig is, helaas niet kunnen raadplegen.
- 63 De eerste veiling vond plaats van 8 tot 13 maart 1742 in Londen bij het veilinghuis Cock. Hier werd ook de tweede veiling, van 18 tot 24 maart, gehouden. Van beide is een catalogus in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag aanwezig, met prijzen en namen van de kopers aangetekend.
- 64 Leeuwenberg en Halsema Kubes 1973, *op.cit.* (noot 8), nr. 652.
- 65 Zie N. Ferguson, *The House of Rothschild, The World's banker 1849-1999*, deel 2, New York 1999.
- 66 Overigens bezat Gustave de Rothschild ook een van de St.-Porchaire zoutstrooiers die op een onderstuk als van de parfumbrander geïnspireerd is. Zie: Barbour en Sturman 1996, *op.cit.* (noot 21), p. 145. Het stuk bevindt zich nu in het Cleveland Museum of Art. Een aantal van de andere zoutvaten was in het bezit van andere leden van de familie Rothschild.
- 67 Voor Lambert, zie: *Biographie Nationale de Belgique*, vol. 42 (suppl. bij deel 14), Brussel 1982, kolom 427-461.
- 68 Leeuwenberg en Halsema Kubes 1973, *op.cit.* (noot 8), nr. 652.
- 69 De archieven van de familie Lambert bevinden zich in Brussel, maar deze heb ik niet kunnen raadplegen in het kader van dit onderzoek.
- 70 S. van Zeeland, Ph. Cruysmans, 'Au tableau de chasse d'Artemis: Lysippe, Fragonard, Seurat, interview du baron Lambert', *L'oeil: revue d'art mensuelle*, 348 (1984), pp. 44-49.
- 71 Leeuwenberg en Halsema Kubes 1973, *op.cit.* (noot 8), nr. 652.
- 72 Idem.
- 73 Mondelinge mededeling mevr. Beatrice Paolozzi-Strozzi, directrice van het museum, 20 maart 2002.
- 74 Cat.tent. Florence, Museo Nazionale del Bargello, *Arti del Medio Evo e del Rinascimento – Omaggio ai Carrand 1889-1989*, Florence 1989, *passim*.
- 75 Idem, pp. 111-112, noot 216. Louis Carrand was lid van de sectie die inzendingen op het gebied van sculptuur moest beoordelen, Gustave de Rothschild van het onderdeel dat onder meer edel-smeedwerk, bewerkt metaal, juwelen en gebruiksvoorwerpen beoordeelde.
- 76 Idem, p. 65.