

DE BARBERINI FAUN

Sa nature et les plis de sa chair



ERICA GOUDSMIT

DE BARBERINI FAUN
Sa nature et les plis de sa chair

Voor mijn ouders

Erica Goudsmit
3661776

Universiteit Utrecht – Faculteit Kunst- & Cultuurwetenschappen
Masterthesis Kunstgeschiedenis / Oude Kunst
Onder begeleiding van dr. Ghislain J.P. Kieft
Tweede lezer dr. Martine L. Meuwese
Aantal woorden: 20.349
Eindhoven, augustus 2016

Voorwoord

Na veel werkstukken en ook mijn bachelorscriptie over schilderkunst te hebben geschreven, wilde ik mijn Masterthesis aan de beeldhouwkunst wijden. Tijdens de Excursie Buitenland in 2013 onder leiding van Prof. dr. Peter Hecht, zag ik voor het eerst de *Barberini Faun* in de Glyptothek in München. Het beeld maakte een diepe indruk op mij door zijn grote, emotionele zeggingskracht. Een faun mag dan een mythologisch wezen zijn, hier gaf hij de indruk bijna een mens van vlees en bloed te zijn.

De kunst uit de renaissance en de barok hebben me tijdens mijn studie het meest geboeid. Dit beeld uit de Hellenistische periode zou evengoed zijn oorsprong kunnen hebben gehad in de barokke periode van Bernini. Het onderzoek naar de receptie van de *Barberini Faun* bracht mij dichterbij de genoemde stijlperiode dan ik aanvankelijk vermoedde. Dat is waarschijnlijk ook de reden waarom het beeld zo'n indruk op mij maakt. De waardering van iedere stijl en het werk van individuele kunstenaars zijn in de loop der eeuwen steeds aan veranderingen onderhevig geweest. Dit is ook het geval met *de Barberini Faun*, zoals in mijn thesis te lezen valt.

Het is niet relevant dat mensen verschillend over kunst denken, zich vaak afvragen of iets wel of geen Kunst is. Door erover na te denken krijgen beelden, schilderijen, prenten en architectuur een bepaalde waarde; zij krijgen een diepere betekenis in onze samenleving en in ons leven. De kunstwerken die mij raken geven me energie waardoor ik veel respect heb voor de creativiteit en de kunde van de makers. De beeldende kunst heeft me tot nadenken aangezet, betoverd en ontroerd. Zo heb ik ook mijn studie Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht gevolgd. Wat begon als belangstelling, groeide uit tot een passie. Mijn studie is boeiend, nooit saai of te tijdrovend geweest. De reis van het verleden naar het nu was vol openbaringen en verrassingen.

Ik ben iedereen dankbaar die me daarbij heeft aangemoedigd; medestudenten, docenten, vrienden en familie. Mijn bijzondere dank gaat uit naar de begeleider van mijn thesis, Ghislain Kieft, met wie ik tijdens de hele studie de passie voor met name de Italiaanse kunst en cultuur kon delen; zonder hem was de reis een stuk moeizamer en eenzamer geweest.

Last but not least dank ik mijn man Jeff die ik zoveel van onze gezamenlijke vrije tijd heb ontnomen en die met elke behaald resultaat trotser op me werd. Met de verkregen kennis is mijn leven verrijkt en ik weet beter dan ooit hoe wij straks samen onze dagen kunnen vullen.

Erica Goudsmit
Eindhoven, augustus 2016

Inhoudsopgave

INLEIDING	1
HOOFDSTUK 1 – Iconografie, historische context en geschiedenis	5
Beschrijving van de Barberini Faun	5
Mythologische betekenis en iconografie	6
Identiteit van de Barberini Faun	7
Historische context	9
Geschiedenis van de Barberini Faun	9
HOOFDSTUK 2 – Restauratiegeschiedenis	13
Oorspronkelijke conditie en houding van de Faun	13
Betekenis van houding en gebaren	14
Eerste restauratie in 1628	14
Tweede restauratie in 1679	16
Tweede restauratie in gravures vastgelegd	17
Kopieën van de Barberini Faun	19
Derde restauratie in 1799	21
Ontmanteling en vierde restauratie in 1984	23
HOOFDSTUK 3 – Receptie in Frankrijk 1700-1750	25
De bewondering door Raguenet	25
De Faune endormi van Bouchardon	28
Comte de Caylus over Bouchardon	31
Bewondering voor Bouchardon	32
Nieuwe bronnen: Guillaume Baillet de Saint-Julien	33
Frans-Duitse onenigheid over de gestalte van een faun	33
Claude-Henri Watelet versus Winckelmann: de faun in de kunst	35
Etienne Maurice Falconet en Anton Raphael Mengs: de faun in de beeldhouwkunst	36
De Franse sculptuur volgens Falconet: wederom Edmé Bouchardon en Pierre Puget	40
Falconet en het vlees: Bouchardon en het individu	41
Het sublieme in de observatie: le vraie beau et le beau naturel: Bouchardon en Puget	43
De oudheid versus de moderne tijd	45
Winckelmann en Von Stoch over de Barberini Faun	46
De overtuigingen van Winckelmann	48
SAMENVATTING EN CONCLUSIE	51
BIBLIOGRAFIE	54
OVERZICHT AFBEELDINGEN	57
BIJLAGE	60
Restauratiewerkzaamheden door Giorgetti en Ottone	60

"A la Glyptothèque. Le Faune Barberini. La plus admirable traduction, par le marbre et l'art statuaire, d'une humanité contemporaine des Dieux. Cette gracieuse tête renversée par le sommeil sur l'oreiller du bras, l'ombre calme de ces yeux clos, le sourire de cette bouche d'où semble s'exhaler un souffle, la mollesse et la tendresse de ces joues détendues par le repos: c'est le tranquille et beau sommeil de l'humanité au sortir des mains du Créateur. Tel, je me figure, le sommeil d'Adam, dans la nuit, où une compagne lui fut donnée."¹

Edmond et Jules de Goncourt, 1860

INLEIDING

Het onderwerp van Deze Masterscriptie is de *Barberini Faun*. Deze *Faun* is een klassiek, Hellenistisch beeld van een meer dan mensgrote, naakte faun, die loom achterover ligt op een rots. Het beeld werd in 1625 aangetroffen bij uitgravingen rondom de Engelenburcht in Rome. Omdat dit tijdens het pausschap was van Urbanus VIII Barberini, kwam het beeld in bezit van de familie Barberini. Het beeld was niet geheel intact en werd door de eeuwen heen onderwerp van verschillende restauraties. De meest dramatische restauratie was in 1679, toen de houding van de *Faun* van liggend naar zittend werd veranderd. Vanaf dat moment kreeg de *Faun* een reputatie die een hoogtepunt kende rond 1800 toen sommige vorstenhuizen vochten om het bezit van de *Faun*, de nazaten van Urbanus VIII eigenlijk geen afstand wilden doen van het beeld, en de Beierse koning Ludwig I uiteindelijk aan het langste eind trok.

Het onderwerp van deze scriptie is echter niet deze vorstelijke strijd, die uitvoerig beschreven is. Ik wil hier bestuderen hoe deze *Faun* van onopgemerkt gedurende de zeventiende en in de achttiende eeuw een soort middelpunt werd van een esthetische twist, althans een aanleiding was voor een ruzie zelfs, tussen Fransen en Duitsers, in het bijzonder tussen de beeldhouwer Etienne Maurice Falconet en Johann Joachim Winckelmann.

Het is dus in feite een reputatiegeschiedenis, die, zou men kunnen zeggen, al geschreven is. Inderdaad besteden Nicholas Penny en Francis Haskell in een aantal pagina's aandacht aan deze *Barberini Faun*, in hun gewaardeerde *Taste and the Antique*. Maar wat zij niet vermelden, althans niet uitvoerig, is wat de aard van de waardering was voor de *Faun*. Zij vermelden de meeste bronnen, maar gaan eigenlijk niet zozeer in op de inhoud. Andere nieuwe bronnen worden in deze studie vermeld met het oog op de vraag: welke eigenschappen van de *Barberini Faun* werden wél en welke werden soms niet gewaardeerd? Dit is de eerste vraag.

Van Haskell en Penny is de uitspraak: "*the changing fortunes of the Faun's reputation cannot be separated from its changing appearance*".² Inderdaad zal blijken dat de zittende positie van de nogal realistische, naakte *Faun*, vanaf 1679 dus, grote gevolgen had voor de appreciatie.

Uit het citaat uit de dagboeken van de gebroeders De Goncourt, zoals hierboven vermeld, kan men al opmaken dat de god of halfgod in deze houding een handeling verricht of verricht heeft, van welke aard dan ook. De Goncourts geven eigenlijk heel lief en poëtisch aan wat het moment is tussen een gedane 'arbeid' en een welverdiende 'rust'. Ze gaan ervan uit dat een fase, een moment is uitgebeeld in een bepaalde tijdspanne. De *Faun* slaapt (nog) niet – iets wat dezelfde *Faun* gedurende lange tijd, in zijn liggende positie in de 17^e eeuw, wel deed. Inderdaad zal blijken dat deze verschijning gevolgen had voor zijn reputatie in de 18^e eeuw. Dit is de tweede vraag: welke zijn deze gevolgen?

¹ E. de Goncourt en J. de Goncourt, *Journals des Goncourt, Memoire de la vie littéraires*, Première Volume 1851-1861, Paris 1887, Année 1860, 18 septembre, Munich.

² F. Haskell, and N. Penny, *Taste and the Antique, The lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/London 1994, p. 202.

De *Barberini Faun* staat sinds 1820 in de Glyptothek in München.³ Tijdens de zware luchtaanvallen op de stad tijdens de Tweede Wereldoorlog werd het museum zwaar getroffen. Na de restauratie werd het 1972 heropend. Tijdens de sluiting werden van de gehavende antieke sculpturen de ‘moderne’ delen verwijderd. Dat gebeurde ook met de *Barberini Faun*. Met de wetenschappelijke kennis van dat moment en de vigerende ethiek van restauratie dacht men een nieuw begin te kunnen maken met de restauratie-werkzaamheden van de klassieke Romeinse en Griekse beeldhouwwerken. Maar zoals Jürgen Paul het zo treffend zegt:

*“Das Restaurieren von Kunstwerken ist, im Sinne des historischen Bewusstseins, immer ein Wiederherstellen und Zerstören zugleich. Der Versuch einer Wiederherstellung der Wahrheit des Originals der Kunstgeschichte muss immer erkaufte werden mit der Zerstörung der soziologischen Wirklichkeit, der aus der Vergangenheit in die Gegenwart gewachsenen geschichtlichen Form. Hinter der Problematik des Restaurierens steht die Problematik einer zwiespältigen Definition des historischen Kunstwerkes, einerseits aus der Idee der Autonomie des ästhetischen Objektes, andererseits aus der Erfahrung seiner Geschichtlichkeit.”*⁴

Jürgen Paul heeft hierin absoluut gelijk, elke restauratie brengt dit dilemma met zich mee. Uiteindelijk was de opvatting in München dat de *Faun* na de ontmanteling van de moderne delen alsnog moest worden teruggebracht naar de toestand waarin hij verkeerde bij zijn aankomst in 1820. De *Barberini Faun* had een levensloop gekregen die onomkeerbaar was. Gedane zaken nemen geen keer.

De *Barberini Faun* is bekend als een exceptioneel erotisch beeld uit de Hellenistische periode. Wat weten we feitelijk van dit beeld? Vanaf zijn opgraving in 1625 tot aan het begin van de achttiende eeuw is het beeld, zoals gezegd, praktisch ongezien en blijft het ook bijna onbesproken. De *Faun* komt bijvoorbeeld niet voor in het overzicht van de honderd fraaiste beelden van François Perrier. De veranderde positie na de restauratie van 1679, heeft de blik op de erotiek van dit Hellenistisch beeld versterkt. Maar het is niet alleen dat aspect. Met het eerste bewonderende, precieze commentaar van Abbé François Ragueneau, gepubliceerd in 1700, komt het beeld pas echt tot leven.

De *Faun* trekt opnieuw de aandacht op het moment dat de Franse kunstenaar Edmé Bouchardon in 1725 de opdracht krijgt hiervan een kopie te maken die veel bewondering oogst. Bronnen uit het midden van de achttiende eeuw van Caylus en vooral van Falconet, tonen aan waaruit de Franse appreciatie van goede beeldhouwkunst bestaat. Daarmee wordt pas echt de receptie van de *Barberini Faun* inzichtelijk. Uit een brief van Winckelmann blijkt echter dat specifiek deze *Faun* met zijn moderne, lome houding en verschijning, ook negatief besproken kan worden. Zijn opvattingen over goede beeldhouwkunst staan lijnrecht tegenover de Franse normen.

Het onderzoek naar de precisering van de waardering van de *Barberini Faun* heb ik verdeeld over de vier hoofdstukken van mijn scriptie waarbij de veranderde positie van de *Faun* een doorslaggevende invloed moet hebben gehad op zijn receptie. Mijn aanpak is als volgt:

Hoofdstuk 1 is een kennismaking met de *Faun* en derhalve een oudheidkundige inleiding van de *Faun* als iconografisch motief. Aan bod komt de beschrijving van het beeld zoals het in München staat opgesteld. In de iconografie volgen de bijzondere eigenschappen van de *Faun* als alleenstaand beeld van groot formaat. Ook behandelt het hoofdstuk de antieke geschiedenis van de *Barberini Faun*. In welk mythologisch verhaal past deze *Faun*, wie was zijn opdrachtgever en wanneer zou het gemaakt kunnen zijn. Tot slot vermeld ik de moderne geschiedenis van de wederwaardigheden van

³ In 1816 liet kroonprins Ludwig van Beieren de Glyptothek in München bouwen die speciaal bestemd was voor sculpturen uit zowel de oudheid als de nieuwe tijd. De architect van dit museum in neoclassicistische stijl

was Leo von Klenze (1784-1864) die onder andere ook de opdracht kreeg tot het bouwen van de Alte Pinakothek.

⁴ J. Paul, ‘Antikenergänzung und Ent-Restaurierung’ in: *Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, No. 4 (April 1972), p. 85.

het beeld vanaf het moment van zijn opgraving tot de spectaculaire verwerving door koning Lodewijk I van Beieren.

Hoofdstuk 2 behandelt de wording van de *Faun*, de restauratiegeschiedenis gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw. Ik beschrijf de weg die de *Faun* heeft afgelegd om tot zijn uiteindelijke verschijning te komen die zichtbaar was in schriftelijke, maar ook in visuele bronnen. Door de soms ingrijpende restauraties groeide de belangstelling voor het beeld; er werden gravures en kopieën van vervaardigd.

Hoofdstuk 3 wordt ingeleid met de bewonderende, subtiele bewoordingen voor de *Barberini Faun* door Abbé Raguenet. Voor zover ik weet is dit de eerste keer dat Raguenet op dit punt nader beschouwd wordt. Raguenet wordt gevolgd door een stoet van bewonderaars en belangstellenden die het beeld begonnen te appreciëren; belangstelling hadden voor de kopie van de *Faun*, die Edmé Bouchardon in opdracht van de Franse Académie maakte tussen 1725 en 1730, en die zelfs Bouchardon bezochten in diens atelier om de vorderingen te volgen. Een van hen was ongetwijfeld de baron Philip von Stosch (1691-1757) die later melding maakt van de *Faun* aan Winckelmann. De brief is niet meer bekend; wel de verwondering waarmee Winckelmann de brief las. Daarmee kan men de inhoud van de brief en van Von Stosch' enthousiasme wel min of meer reconstrueren.

In de essays van Etienne Maurice Falconet klinkt een waardering door voor Edmé Bouchardon, en andere Franse beeldhouwers uit de zeventiende en achttiende eeuw; de opvattingen van Falconet vormen een eigenwijze *paragone* met de klassieke *Griekse* kunst en indirect de bewondering voor de Hellenistische *Barberini Faun*. In de conflicterende standpunten tussen Johannes Joachim Winckelmann en Falconet over klassieke en moderne sculptuur, wordt stilaan duidelijk waaraan, volgens beiden, goede beeldhouwkunst moet voldoen. En waarom de *Faun*, als Winckelmann die aanhaalt, aanleiding is voor een conflict.

Na de samenvatting en de conclusie van mijn onderzoek zal in de conclusie wederom blijken dat de lome, hangende houding van de *Barberini Faun* essentieel is voor adhesie en afkeer van het kunstwerk: de natuurlijke, vrijmoedige en levendige weergave van een individu dat zich in een bepaalde gemoedstoestand bevindt.



Afb. 1. *Barberini Faun*, Aziatisch marmer, 215 cm hoog, Glyptothek München.

HOOFDSTUK 1

Iconografie, historische context en geschiedenis

Beschrijving van de Barberini Faun

Voordat ik de lezer meeneem in mijn zoektocht naar de waardering van deze *Faun*, wil ik een beschrijving geven van de opstelling in München. De indrukwekkende, meer dan mensgrote figuur is een fraai gespierd wezen dat enigszins achterover op een rots ligt te slapen (afb. 1). De rechterarm is omhoog geheven en is naar achter gebogen ter hoogte van het oor en ondersteunt het hoofd. De spieren en pezen van de borst zijn uitgerekt in overeenstemming met de houding. Het hoofd rust zwaar op de opgetrokken linker schouder. De linkerarm is na de schouder afgebroken en eindigt ter hoogte van zijn kaak. Over de stomp van de afgebroken bovenarm ligt een stuk van een dierenhuid met daaraan nog zijn dierenkop. De ogen van de *Faun* zijn gesloten, de kaak is ontspannen en de volle lippen zijn enigszins geopend (afb. 2). Lokken golvend haar ontspringen uit het hoofd en verbergen de slapen en de nauwelijks zichtbare spitse oren. Er groeit een plukje haar onder de haarlijn, iets uit het midden, wat lijkt op een hoorntje.



Afb. 2. *Barberini Faun*, detail, Glyptothek München.

Druiven en klimop vormen een haarband rond het hoofd en geven aan dat het wezen verband houdt met de wereld van Bacchus. Het schepsel fronsd zijn voorhoofd wat duidt op een onrustige en ondiepe slaap. Een onopvallende staart die bescheiden rondom zijn linker bil ligt, verraad zijn identiteit. Dit wezen is geen normale man maar een faun. Bij veel andere afbeeldingen van faunen en satyrs zien we ruig haar en bokkenpoten, die hier ontbreken.

Onder de figuur is een huid gedrapeerd van een katachtig wezen. Er is een poot zichtbaar direct achter de linkervoet. De dierenhuid heeft soepele plooiën en een gekartelde rand. Deze huid contrasteert qua structuur met het soepele, gespierde lijf en de zachte huid van de faun. Het dierenvel ligt gedrapeerd over een ruw en onregelmatig oppervlak dat voor een rots doorgaat.

Het rechterbovenbeen van de faun is sterk naar buiten gedraaid, het onderbeen is naar binnen gezet en de hiel van zijn voet eindigt in het verlengde van zijn ontblote genitaliën. De hak staat in een holte, op de rand van de dierenhuid, de tenen steken over de rand van de onderliggende rots. Ook het linkerbeen is naar buiten gedraaid, maar in een minder grote hoek. De hak daarvan rust op de onderste rand van de rots. Het merendeel van deze voet is verdwenen.

De bewegingen van de faun zijn vrij en ontspannen maar toch in een helder ritme geordend: de stand van zijn linkerbeen komt overeen met de naar achter geleide rechterarm. De sterke hoek van het rechterbeen moet overeengekomen zijn met de verdwenen linkerarm die tevens een sterke hoek maakte en waarvan de hand in de buurt van het gat in de rots eindigde. Dit gat werd

waarschijnlijk pas in het beeld aangebracht nadat de satyr in zijn Romeinse restauratieperiode dienst deed als een bron.

Aan de achterzijde van de figuur is duidelijk de lichtgebogen wervelkolom te zien (afb. 24); we zien de rechterhand, zonder vingers, die achter het hoofd naar een verdwenen rustpunt zoekt en de hoofdband die de haren bijeen houdt. De rots waar de faun tegenaan leunt heeft een regelmatig gebeiteld patroon.

Mythologische betekenis en iconografie

Om te achterhalen met welke faun uit de mythologie we in München te maken hebben biedt het onderzoek van Jean Sorabella interessante aanknopingspunten.⁵ Hij onderzocht welke faun of satyr hier is afgebeeld en waar, wanneer en voor wie deze faun gemaakt zou kunnen zijn. Voor de iconografie van deze specifieke faun ging hij op zoek naar vergelijkbare afbeeldingen.

Over het algemeen wordt de faun geassocieerd met Dionysos/Bacchus, de god van de wijn. Men treft afbeeldingen van faunen of satyrs aan vanaf de vroeg-archaïsche periode. Op de Attische vaasschilderkunst uit de zesde en vijfde eeuw voor Christus tonen de afgebeelde satyrs vooral een beestachtig gedrag. Vaak dansen of springen ze in een seksueel opgewonden toestand of zitten bacchanten, nimfen en dieren achterna met seksuele bedoelingen zoals te zien is op de drinkschaal uit 490 v. Chr. (afb. 3). Vanuit de vaasschilderkunst zie we een ontwikkeling naar munten en beeldhouwkunst waarin deze wezens als vrijstaande figuren worden afgebeeld.



Afb. 3. *Satyr die een slapende bacchante verkracht*, Attische roodfigurige drinkschaal, ca 490 v. Chr., Boston Museum of Fine Art.

Alle ons bekende kwaliteiten van een faun zou de *Barberini Faun* impliciet kunnen bezitten, maar deze faun is duidelijk anders uitgevoerd dan die we op het vaatwerk tegenkomen.⁶ Door het grote formaat en zijn fraaie fysieke uiterlijk lijkt het wezen een vreemdeling tussen de vrolijke uitbundige scènes op de vazen. Buiten de vaaskunst komen we de faun vaker tegen als een heroïsche

⁵ J. Sorabella, 'A Satyr for Midas: The Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage' in: *Classical Antiquity*, Vol. 26, no. 2 (October 2007), pp. 230-231.

⁶ *Ibid.*, p. 231.

verschijning. De verheven stijl van het beeld in München zou eerder duiden op een faun als een quasi goddelijk wezen, voorzien van een oerwijsheid.⁷

De *Barberini Faun* heeft een krachtig lichaam, een complex maar rustig postuur en een ondoordringbare uitdrukking. Het dierlijke karakter is enkel te zien in de kleine staart, ergens onder de haarlokken is een puntig oor zichtbaar en op zijn voorhoofd prijkt een hoorntje. Zijn gezicht heeft totaal geen maskerachtige of karikaturale trekken. Het beeld is alleenstaand en er is geen interactie met een groep mensen of satyrs. Als hij wel deel uitgemaakt zou hebben van een groep, wie waren dan de andere spelers? Geen enkel ander bestaand beeldtype is geïdentificeerd als zijn metgezel. Ridgway meent dat men in de Hellenistische periode de voorkeur gaf aan *single-figure-groups*.⁸ Dit is een compositie die de aanwezigheid van andere personages suggereert zonder dat zij fysiek aanwezig zijn zoals de *Slapende Ariadne* (Vaticaanse musea en Florence), waarbij je in gedachte de vertrekkende Theseus en de naderende Dionysus kunt toevoegen. In de beeldtraditie vinden we van de vrijstaande *Barberini Faun* zijn tegenhanger in bijvoorbeeld de *Dansende Faun* uit de Medici-collectie (afb. 4).



Afb. 4. *Dansende Faun*, marmeren kopie naar brons origineel uit 3^e eeuw v. Chr., 1,43 cm hoog, Tribuna, Uffizi, Florence.

Identiteit van de Barberini Faun

Het feit dat de *Barberini Faun* slaapt is voor Sorabella een aspect waardoor hij zijn identiteit nader denkt te kunnen bepalen.⁹ Al verkeren de satyrs op beschilderde vazen in een doorlopende toestand van dronkenschap, zij liggen nooit te slapen en bevinden zich in een eeuwigdurende staat van opwinding. De erotische impact van het beeld moet trouwens niet worden geassocieerd met het thema slapen, maar met iets anders. Slapen houdt in dat daarvoor en daarna een situatie bestaat van wakker zijn. Het levert de kern van een verhaal dat zich rondom dit slapen afspeelt dat we tegenkomen in verschillende mythologische verhalen. Smith ziet de faun duidelijk als homo-erotisch,

⁷ Ibid., p. 232.

⁸ B.S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331–200 B.C.*, Madison 1990, pp. 321–322.

⁹ Ibid.

gezien door de ogen van een mannelijke beschouwer.¹⁰ Het dommelende motief geeft aan de *sex-appealing*-houding iets onschuldigs.

Het idee van een slapende satyr heeft iets van een paradox. In de wereld van de Dionysische kunst is het de bedoeling dat slapende Ariadnes, meanaden en Hermaphrodites ergens worden gevonden, dat zij worden bekeken en bespied door satyrs, door pans en door ons, de beschouwers. Het zijn de satyrs die actief zijn, zij dansen, springen, maken muziek en zijn altijd wakker. Deze faun keert de vertrouwde orde om: men bespiedt hier geen vrouw maar een slapende, seksueel provocerende man.

Volgens Sorabella zijn er slechts weinig mythen die over satyrs gaan. Gezien de iconografie en de mythen over de satyrs Marsyas of Silenus is de verwijzing naar een van deze twee volgens hem zeer onwaarschijnlijk.¹¹ Niet alleen de heroïsche vorm van de *Barberini Faun*, maar ook de opvallende en zorgvuldig weergegeven manier van slapen leiden tot Sorabella's conclusie dat dit de faun moet zijn die koning Midas gevangen hield.¹² Een mythe waarnaar in de Griekse literatuur enkel wordt verwezen omdat het hele verhaal bekend wordt geacht te zijn en die uit afbeeldingen van de vaasschilderkunst te herleiden is.

Het verhaal gaat dat de faun dagelijks bij de bron van Midas zijn dorst kwam lessen. De koning vulde de bron voor de helft met wijn en wist daarmee de faun dronken te voeren en hem vervolgens tijdens zijn slaap gevangen te nemen. Op afbeelding 5 van een Attische vaas staat hoe de gevangen faun aan Midas wordt voorgeleid.



Afb. 5. Midasschilder, *Satyr voor Midas*, Attische roodfigurige stamnos uit Chiusi, ca. 440 v. Chr., London, British Museum.

¹⁰ R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, New York 1991, p. 135.

¹¹ Sorabella 2007 (zie noot 5), pp. 233-234. Marsyas die geprezen werd om zijn muzikale talenten, verloor de muziekwedstrijd tegen Apollo en werd hiervoor zwaar gestraft door ophanging aan een boom, waarna hij werd gevild. Al hangend aan de boom wordt hij het meest afgebeeld. Silenus wordt meestal als een oude wijze satyr afgebeeld die de taak kreeg het kind Dionysos op te voeren en hem de rest van zijn leven te vergezellen. Beide mythen hebben niets te maken met slaap.

¹² Ibid., pp. 234-235. Midas wordt vanaf de zevende eeuw v. Chr. tot in de late oudheid spreekwoordelijk genoemd in de geschriften van onder andere Herodotus 8.138; Pausanias 1.4.5 en Philostratus *Life of Apollonius of Tyana* 6.27.

Het gevolg van het vangen van de faun varieert in de verschillende versies van de mythe over Midas: sommigen bestempelen de koning als wijs en anderen als dwaas. De meest negatieve karakterisering is die van Ovidius, hoewel hij de gevangenneming van de faun niet vermeldt. Hij beschrijft alleen het terugdraaien van Midas' ziekelijk verzoek om alles in goud te laten veranderen wat hij aanraakt (*Metamorphosen* 11.90- 193 red. E.G.).

Historische context

Omdat het volgens Sorabella om de satyr van koning Midas gaat, vermoedt hij dat de *Barberini Faun* in koninklijke opdracht is gemaakt. Het grote formaat en de hoge kwaliteit zijn een aanwijzing voor een grote ambitie. Maar wie gaf daartoe de opdracht en waarom? In de geschiedenis zijn diverse verhalen bekend van heersers als Alexander de Grote (circa 356-323 v. Chr.) en Ptolomeus II Philadelphus (circa 275 v. Chr.) die in verband gebracht werden met het vangen van satyrs waardoor zij blijkbaar ook als een politiek symbool en militair succes werden gezien.¹³ Alexander de Grote zou gedroomd hebben dat hij een satyr achtervolgde en deze ook ving tijdens zijn zeven maanden durende overwinning op Tyros. De droom werd geïnterpreteerd als een overwinning op Tyros die in 332 v. Chr. behaald werd.

Tijdens een optocht, georganiseerd door Ptolomeus II Philadelphus, circa 275 v. Chr., waren de aanwezigen verkleed als satyrs en zij stelden gevangenen voor uit het land der fabelen. De optochten van Ptolomeus weerspiegelen het karakter van zijn campagnes en de omvang zijn middelen. De gevangen satyrs in de vermelde anekdotes dragen bij tot het verheerlijken van de daden van koningen en Hellenistische heersers tot buitengewone proporties.

De historische verhalen rondom koning Midas verwijzen volgens Sorabella naar de streek Frygië in het Nabije Oosten; de opdrachtgever voor de sculptuur zou uit deze streek afkomstig kunnen zijn.¹⁴ De heroïsche verschijning en het grote formaat van de *Barberini Faun* geven hem de waardigheid die past bij deze mythe en de belangstelling hiervoor.¹⁵ De uitzonderlijke betekenis kan een buitengewoon doel hebben gehad: de gevangen satyr kan symbool hebben gestaan voor macht.

Het is zeer onwaarschijnlijk dat de heersende vorsten en kunstliefhebbers uit de achttiende en negentiende eeuw bekend waren met de betekenis die Sorabella in 2007 aan de *Barberini Faun* toekende, maar het zou hen zeker aangemoedigd kunnen hebben om in het bezit te komen van deze sculptuur. Er moet dus een andere reden voor zijn geweest.

Geschiedenis van de Barberini Faun

In *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art* van Lavin lezen we dat op een kwitantie van 6 juni 1628 voor het eerst melding wordt gemaakt van de restauratie van de *Faun* die deel uitmaakte van de collectie van kardinaal Barberini en waarvoor de restaurateur vijftien Scudi ontving. Deze restauratie zou zijn uitgevoerd door Arcangelo Gonelli: "*Io Archangelo Gonello ho ri.to dal Sig.re Bart.o Pass.ni mr'ò di casa dell Ill.mo Card.le Barberini scudi quindici il m.ta gli sono à bon conto di diverse ristorante di bassi rilevi et statue cioè d'un Pilo, e due Petti de statue compre dal Sig. Card.le Monte et altro compresoci un torso di figura trovato nei fossi di Castello al q'le sono attorno adesso di che prometto dare conto dell tutto et in fede glie sotto tutto la parte (?) di mia p mano q.o di 6 Giugno 1628 (getekend) Io arcangelo Gonnelli mano pp sc. 15...*"¹⁶

¹³ Ibid., p. 239.

¹⁴ Er is onvoldoende bewijs om de opdrachtgever van de *Barberini Faun* te identificeren, maar in de literatuur verschijnt de naam van de Seleucidische prins Antiochus IV Euphianes vanwege zijn carrière en doelen. Hij was een groot opdrachtgever voor de kunsten, verrijkte de stad Antiochus met grandeur en organiseerde buitengewone spelen. Het Seleucidische Rijk is de naam van het grootste Diadochenrijk (opvolgersstaat van het Macedonische Rijk van Alexander de Grote) in het Nabije Oosten van 311 tot 63 v.Chr., ten tijde van het hellenisme.

¹⁵ Sorabella 2007 (zie noot 5), p. 245.

¹⁶ M.A. Lavin, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1976, p. 19, no. 156. Er wordt in dit citaat ook melding gemaakt van restauraties voor kardinaal Del Monte.

Het marmeren beeld werd tijdens de versterking van de Engelenburcht rond 1625 opgegraven uit de gracht die rondom de burcht lag.¹⁷ Het zou na de val van Rome in 476 in de grond terecht kunnen zijn gekomen. Wat het daar deed is onbekend. De opgraving vond plaats onder paus Urbanus VIII (1623-1644) uit het huis Barberini die zich het beeld meteen toeëigende. De *Faun* werd naar het Palazzo Barberini op het Quirinaal gebracht.

Lumbroso citeert in 1874 de secretaris van kardinaal Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo (1588-1657) in verband met twee beelden waaronder de *Barberini Faun*, als volgt:

*“Ne’ fossi di Castello furon trovate cavandosi due statue quali furon portate al giardino del cardinale Barberino, una di un fiume, nella solita postura giacente, di bellissima maniera, l’altra un torso di Fauno, non inferiore al torso di Belvedere, vi su trovato ancora non so che pezzi di diaspro antico, quali pur hebbe l’istesso cardinale Barberino”.*¹⁸ Twee standbeelden, waarvan de ene een liggende riviergod was en de andere een torso van een faun die zeker niet onderdoet voor de *Torso Belvedere*! Hij moet de *Faun* dus gezien hebben in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

Het beeld bleef 175 jaar in familiebezit tot het moment dat het vanwege een erfeniskwestie en de machtswisselingen tijdens de Napoleontische oorlogen, in de zomer van 1799 voor 4000 Scudi werd verkocht aan de beeldhouwer en handelaar Vincenzo Pacetti. Hij restaureerde het beeld en bood het aan verschillende klanten te koop aan waarbij de prijs steeds hoger werd opgedreven.¹⁹

Nadat de politieke rust in 1803 in Rome even was weergekeerd bedacht de familie Barberini zich en ondernam juridische acties om de verkoop stop te zetten en het beeld weer in eigen bezit te krijgen, waarna Pacetti zich vergeefs haastte om het alsnog te verkopen aan Lucien Bonaparte. In 1804 moest Pacetti in opdracht van de paus het beeld zonder financiële vergoeding teruggeven aan de familie Barberini omdat een dergelijk prachtig overblijfsel van de Griekse beeldhouwkunst het land niet mocht verlaten. Pacetti maakte er een proces van, maar wat moest deze kleine beeldhouwer tegen de machtige familie Barberini?

Reeds in 1810 drong de grote kunstverzamelaar prins Lodewijk van Beieren er bij Johann Martin von Wagner - zijn adviseur antieke kunst in Rome - op aan de *Barberini Faun* tegen elke prijs te kopen.²⁰ Wünsche doet uitgebreid verslag over de moeizame aankoopgeschiedenis. Hij vermeldt dat hij zijn gegevens uit de correspondentie van het koningshuis heeft gehaald.²¹

Lodewijk moet tegen Wagner gezegd hebben: *“Eifrigst, eifrigst lieber Wagner...., B. Faun muss wenn nicht Unmöglichkeit absolut da ist, mein werden.... Lassen Sie mir nur Faun nicht entgehen, nur recht schnelle, wäre sonst untröstbar darüber.”*²² Hij wilde er zelfs 10.000 Scudi voor betalen. Uiteindelijk verkocht de familie Barberini het beeld na jarenlange onderhandelingen in 1813 aan kroonprins Lodewijk van Beieren voor 8000 Scudi.²³ Het beeld zou echter nog tot 1819 in Rome blijven. Waarom duurden die onderhandelingen zo lang?

Omdat in Rome kardinaal Pacca een ban plaatste op de export van beelden, die nog eens heftig werd ondersteund door de leidende kunstenaar Canova en de belangrijke antiquaar Carlo Fea, bleef de *Faun* na de verkoop voorlopig opgeslagen in Rome.²⁴ Pacetti probeerde het beeld alsnog met behulp van Canova en van de politie uit Beierse handen te houden waarna de *Faun* naar het Vaticaan werd gebracht. Er werd opnieuw geschermd met de regel die Urbanus VIII bijna tweehonderd jaar eerder had vastgelegd, namelijk dat de *Faun* in het bezit van de familie moest blijven.

¹⁷ Haskell and Penny 1994 (zie noot 2), 202.

¹⁸ G. Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, Turin 1874, p. 49.

¹⁹ A. von Kotzebue, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, 3 vols., Deel III, Berlin 1805, pp. 131; R. Wünsche, *Glyptothek München: Meisterwerke Griechischer und Römischer Skulptur*, München 2005, p. 176.

²⁰ R. Wünsche, *Glyptothek München: Meisterwerke Griechischer und Römischer Skulptur*, München 2005, pp. 175-176.

²¹ *Ibid.*, p. 179.

²² *Ibid.*, p. 176.

²³ W. von Pölnitz, *Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner*, Munich 1942 (1929), p. 106.

²⁴ Wünsche 2005 (zie noot 20), p. 177.

Intussen waren in Rome de bordjes weer verhangen en er restte Wagner niets anders dan te wachten op de terugkeer van de paus en op nieuwe politieke verhoudingen. Toen de macht van Napoleon was gebroken keerde in 1814 paus Pius VII vanuit Fontaineblau terug naar Rome.²⁵ Inmenging van een vriend van Lodewijk I, de nieuwe staatssecretaris van de paus, kardinaal Consalvi, bleef zonder succes. Hij was bang voor de publieke consensus dat het beeld in Rome moest blijven. In ruil daarvoor werd een beeld van Canova aangeboden, maar in Beieren werd dit geweigerd. Lodewijk kreeg het recht de *Faun* te bezitten mits het beeld in Rome bleef. De politieke situatie veranderde echter opnieuw. Napoleon was op 1 maart 1814 van Elba naar Frankrijk teruggekeerd en de paus werd wederom verbannen. Lodewijk was intussen met Frankrijk in oorlog en hij hoopte na de overwinning de kunstwerken die Napoleon had geroofd, terug te kunnen geven.²⁶ Na de inname van Parijs eisten ook andere grootmachten de terugkeer van de antieke kunst naar Rome.

De *Faun* bleef intussen onberoerd. In 1816 werd het beeld wel van het Vaticaan naar het Casino van Lodewijk in Rome verplaatst, maar bleef daar ingepakt staan tot 1819.²⁷ Er werd door de pauselijke regering nog naar een tussenoplossing gezocht om het beeld tegen uitvoer te beschermen. Pacetti zou eventueel weer aanspraak kunnen maken op zijn eerder verworven eigendomsrecht voordat het beeld werd teruggevorderd door de familie Barberini, maar hij had na bijna twintig jaar geen geld meer om te procederen en was verbitterd over de gang van zaken.

In 1819 bracht de keizerin van Oostenrijk, zus van Lodewijk I van Beieren, een bezoek aan de paus.²⁸ Zij wist uiteindelijk de zaak tot een gunstig einde te brengen. De ban werd op 16 oktober 1819 opgeheven.²⁹ Op 6 november werd de *Faun*, getrokken door negen muilezels, versleept naar München waar hij op 6 januari 1820 arriveerde.³⁰

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 178.

²⁷ Ibid., p. 179.

²⁸ Ibid.

²⁹ Haskell and Penny 1994 (zie noot 2), p. 202.

³⁰ Wünsche 2005 (zie noot 20), p. 179.

Hoofdstuk 2

Restauratiegeschiedenis

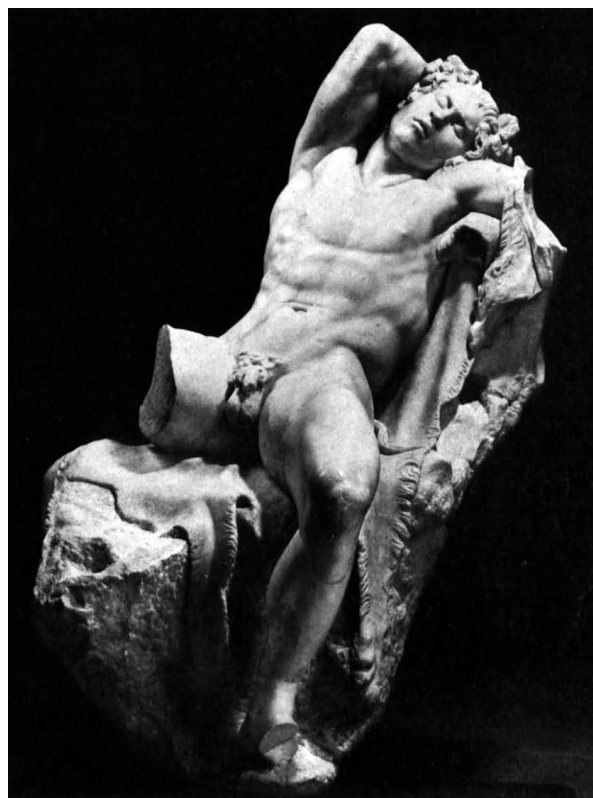
Oorspronkelijke conditie en houding van de Faun

De verschillende restauraties hebben grote consequenties gehad voor de receptie van de *Barberini Faun*. Dankzij gravures, kopieën en reproducties kunnen alle wijzigingen die de *Faun* gedurende vierhonderd jaar na de opgraving heeft ondergaan, worden vastgesteld.

Of het beeldhouwwerk nu een Grieks origineel is uit de Hellenistische tijd, circa 250 v. Chr., dan wel een Romeinse kopie, is niet duidelijk. Archeoloog Raimund Wünsche gaat ervan uit dat het beeld in de Romeinse keizertijd vanuit Griekenland of Klein-Azië naar Rome is versleept en in de omgeving van het mausoleum van keizer Hadrianus (76-138), de huidige Engelenburcht, werd opgesteld.³¹

Hoe werd de figuur bij zijn opgraving eigenlijk aangetroffen? Het artikel van Hans Walter uit 1986 geeft hierover uitsluitsel.³² Er ontbraken nogal wat onderdelen en het beeld moet er ongeveer uitgezien hebben zoals op afb. 6 te zien is: de punt van de neus was weg, van de rechterarm ontbrak de elleboog en de hand misten de vingers.

Van de linkerarm was de helft van de bovenarm weg, evenals de onderarm en de hand. Ook de onderkaak van de panter en een deel van de panterhuid waar de *Faun* op rust, waren verdwenen.³³ Het hele rechterbeen ontbrak, van het linkerbeen de halve dij, met uitzondering van de knie en het onderbeen met uitzondering van een deel van de kuit en een stuk boven de binnenkant van de onderste gewrichten. De linkervoet was weg, behalve de hiel, en van de rots waar de *Faun* op rustte, was de achterste helft verdwenen.

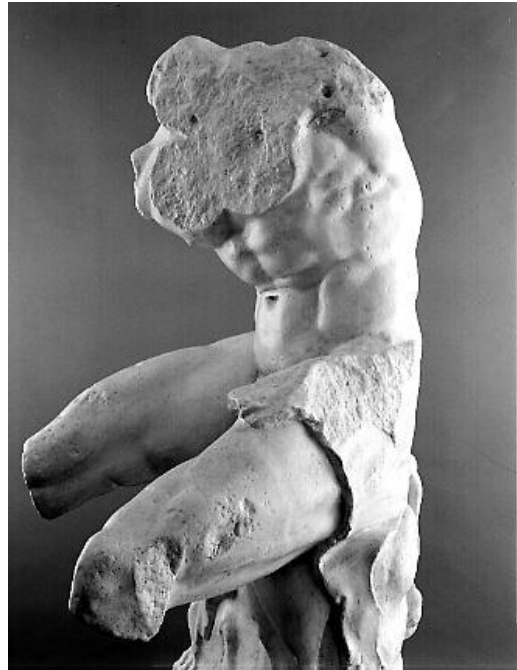


Afb. 6. *Barberini Faun* na de ontmanteling van 'moderne' toevoegingen.

³¹ Wünsche, 2005 (zie noot 20), p. 175.

³² H. Walter, 'Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München.' In: K. Braun, and A. Furtwangler, (eds.), *Studien zur klassischen Archaeologie, Saarbruecker Studien zur Archaeologie und alten Geschichte 1*. Saarbruecken 1986, p. 97.

³³ Of de huid waar de *Faun* op rust van een panter dan wel van luipaard is, is niet duidelijk. In de literatuur worden beide vermeld.



Afb. 7. *Torso Belvedere*, marmer, 159 cm, Musei Vaticani, Roma.

De sculptuur is enigszins vergelijkbaar met de *Torso Belvedere* (afb. 7). Zij hebben dezelfde kwaliteit en beide hebben een meer dan levensgroot formaat. Waar de *Torso Belvedere* een sterk geprofileerde torso heeft, zoals we bij een atletisch figuur kunnen verwachten, is de *Barberini Faun* natuurlijker en een stuk vleselijker. Bovendien was de *Faun* bij zijn opgraving nog in het bezit van zijn antieke hoofd.

Betekenis van houding en gebaren

Tijdens de diverse restauraties die zijn uitgevoerd, heeft men in tegenstelling tot de positie van de *Faun*, in zijn gebaren geen veranderingen aangebracht. Volgens Sorabella hebben die gebaren betekenisvolle tradities in de vroegere Griekse iconografie.³⁴ De arm boven het hoofd associeert de *Faun* met slapen en suggereert dat deze sluipering het resultaat is van overmatig drankgebruik. Het geeft de *Faun* een bepaalde kwetsbaarheid. De kleine hoek tussen de benen en de uitgeproken draai van de torso geven de zittende figuur een krachtigere driedimensionaliteit en een sterkere suggestie van beweging en spanning dan wanneer hij achterover zou liggen. Het gevoel ontstaat dat zelfs zijn sluimeren iets actiefs in zich heeft. De gebogen knieën en de gespreide dijen, waardoor de genitaliën duidelijk worden blootgesteld, zinspelen op de erotische neigingen van de satyr.³⁵ Deze houding impliceert een sociale vrijheid die dieren instinctief tentoon spreiden. De totale pose is een combinatie van ontspanning en uitputting, wat past bij een onrustige slaap. De *Barberini Faun* is een samenstelling van meerdere elementen uit de klassieke beeldtaal.³⁶ Deze combinatie is nieuw, waardoor de *Faun* zowel heroïsch als natuurlijk overkomt.

Eerste restauratie in 1628

Volgens de eerste beschrijving van de *Faun* in de inventaris van 1632-1640 van kardinaal Francesco Barberini (1597-1679) had het meer dan mensgrote beeld in 1628 een zittende positie:

*"Un fauno a sedere piu grande del Naturale quale sta dormendo et tiene un braccio in testa et fu trovato alli fossi di Castello."*³⁷ Eerder lazen we dat aan de hand van een kwitantie van 6 juni 1628

³⁴ Sorabella 2007 (zie noot 5), p. 227.

³⁵ Ibid., p. 228.

³⁶ Ibid., p. 229.

³⁷ Lavin 1975 (zie noot 16), p. 133.

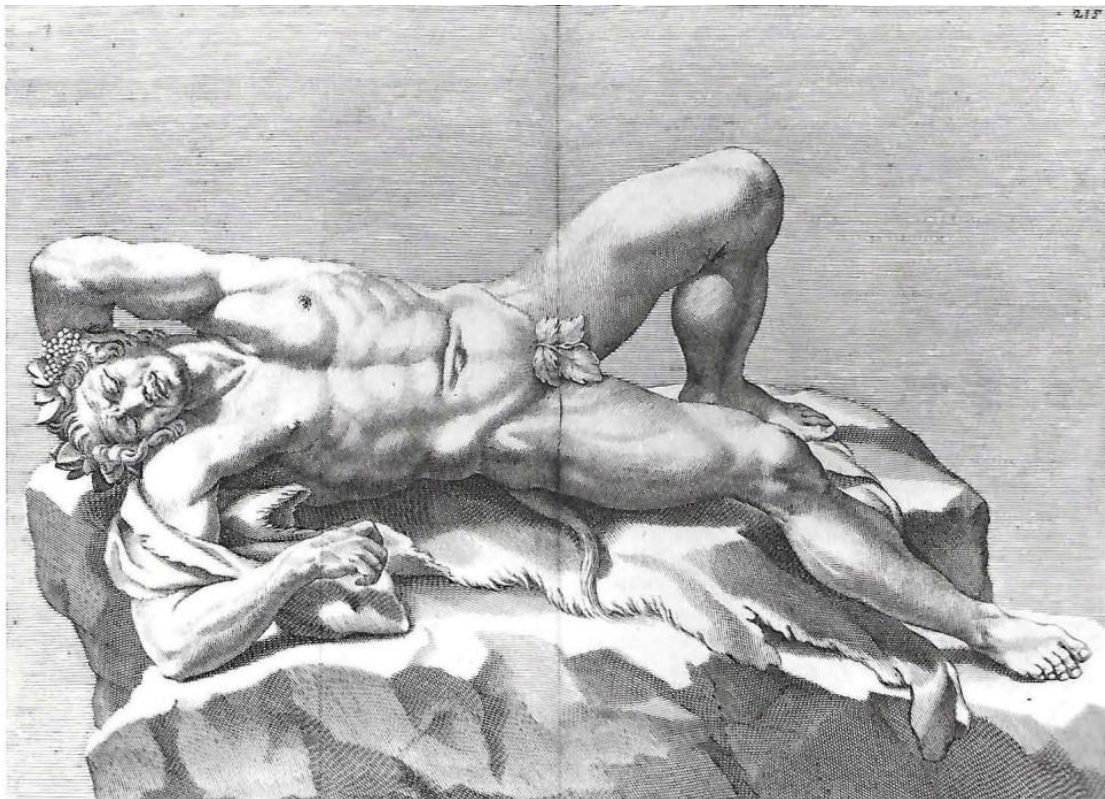
voor restauratiewerkzaamheden aan sculpturen, dat de hofbeeldhouwer van de familie Barberini, Arcangelo Gonelli, 15 Scudi aan loon had ontvangen.³⁸ Hij moet de eerste restaurateur zijn geweest.

De aanwijzing dat de *Faun* tijdens die eerste restauratie van de beschreven zittende naar een liggende positie ging, is afkomstig van een afbeelding in de *Aedes Barberinae ad Quirinale*, behorend bij een beschrijving van de inboedel van het Barbarinipaleis, gepubliceerd in 1642 door Hieronymus Tetius (afb. 8).³⁹ Hij was na Pozzo de tweede persoon die het beeld lovend beschreef, waarbij hij werd geconfronteerd met zo iets natuurlijks, dat hij meende dat het wezen iets goddelijks moest zijn. Alleen bij een zorgvuldige inspectie kon men de ondeugende trekken van de *Faun* herkennen: de spitse oren en de onverwachte verschijning van de staart:

*“Porro viuum in eo, spirantemque, primò intuiti, ex primarijs Dijs aliquem credas expressum: verùm induant Vitia quantumuis amabilis pulchritudinus speciem, perfidiae tamen nota aliqua detegit fallacem aspectum: etenim, si attentius intuearis, aures, more bestiarum acutas, inter hederas, comamque, inuitas quodammodò erumpere videas, caudamque...”*⁴⁰

Wat toont die eerste gravure uit 1642? De *Faun* ligt horizontaal op een rots en onder zich heeft hij een dierenhuid uitgespreid. Ondanks het opgeheven borstbeen is hij liggend weergegeven. Alle ontbrekende ledematen ten tijde van de opgraving zijn aan de torso toegevoegd. De stand van het toegevoegde rechterbeen en de toegevoegde linkerarm komen overeen met latere gravures.

Furtwängler en Wittkower meenden dat dit enkel een papieren reconstructie was, maar Montagu zegt dat deze restauratie wel degelijk moet zijn uitgevoerd.⁴¹ Het is volgens haar ondenkbaar dat men een dergelijk antiek beeld voor meer dan een halve eeuw ongemoeid zou



Afb. 8. Hieronymus Tetius, gravure uit de *Aedes Barberinae ad Quirinale*, (spiegelbeeld), 1642.

³⁸ Ibid., p. 19, no. 156.

³⁹ Hieronymo Tetio Perusino, *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Rome 1642, pp. 182-184, afbeelding 215. De gravures zijn uitgevoerd door verschillende kunstenaars.

⁴⁰ Ibid., p. 182.

⁴¹ J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture: the industry of art*, New Haven/London 1989, p. 165.

hebben gelaten en dat een kunstenaar een afbeelding van een faun zou maken zonder dat hij het fysieke beeld voor zich had. De liggende *Faun* zou overigens een geschikt gezelschap zijn geweest van de moderne Pan (of satyr) in een soortgelijke houding (afb. 9) die evenwel voortkomt uit de klassieke beeldtraditie.⁴² Hierbij zijn echter veel meer dierlijke kenmerken aanwezig. Bovendien is de figuur alles behalve erotisch.



Afb. 9. *Barberini Pan*, toegekend aan Francesco da Sangallo, 1535, marmer, 63.5 x 134 x 59.1 cm, Saint Louis Museum of Art, St. Louis, Missouri.

Tweede restauratie in 1679

Vijftig jaar later bleek de slechte kwaliteit van de restauratie en de waarschijnlijk verkeerde positie van de sculptuur aanleiding te zijn voor een tweede restauratie. Deze werd uitgevoerd door de beeldhouwers Giuseppe Giorgetti en Lorenzo Ottone.⁴³ Zij voerden in hun werkplaats tevens restauraties uit van antieke sculpturen van de familie Barberini. Om de *Faun* in een zittende positie te brengen, werd door Giorgetti en Ottone de antieke, marmeren ondergrond uitgebreid tot een massief rotsachtig plateau.⁴⁴ De zorgvuldig uitgevoerde uitbreiding van de rots met gras, bloemen en een gebeitelde boomstam voorzien van een wijnrank, geven aan dat het beeld rondom nog aanschouwelijker moet zijn gemaakt. Dit is goed zichtbaar op een latere kopie door Bouchardon (afb. 31). De marmeren achterzijde van de rots werd glad gemaakt en onder deze rots werd een geprofileerde basis geplaatst (afb. 10). Volgens de beschrijving van de uitgevoerde werkzaamheden (bijlage 1) werden de naar beneden hangende linkerarm en de beide benen nu in gips uitgevoerd. Aan het linkerbeen werd een stuk antiek marmer toegevoegd. In 1679 was de restauratie voltooid. Als we de eerste gravure in de *Aedes Barberinae* vergelijken met de latere gravures uit begin achttiende eeuw (afb. 10 en 11), dan zien we dat de restaurateurs de linkerarm verder van het lichaam hebben laten hangen en de benen meer hebben gespreid.

Paul meldt dat in een inventaris van de familie Barberini uit 1738 te lezen valt dat de linkerarm later door een marmeren versie is vervangen, onbekend door wie.⁴⁵ In dezelfde inventaris duikt voor het eerst de naam van Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) op als restaurateur van de *Faun*. Montagu bestrijdt zijn betrokkenheid omdat zijn naam niet in andere documenten vermeld staat, maar ook niet in de uitgebreide verslagen van Giorgetti en Ottone voor kardinaal Francesco

⁴² Haskell en Penny 1994 (zie noot 2), p. 202.

⁴³ J. Montagu, 'Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini' in *The Art Bulletin*, Vol. 52, No. 3 (Sep., 1970), pp. 293-294;

⁴⁴ Paul 1972 (zie noot 4), pp. 91-92 (citeert hier J. Montagu).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

Barberini.⁴⁶ Bernini verrichtte al sinds 1620 geen werkzaamheden meer voor de kardinaal, laat staan de niet zo hoog aangeslagen restauratiewerkzaamheden. Een belangrijke rol speelt in deze samenhang een gipsen *bozetto* die was opgedoken in Miami waarop '*Fatto dal Mano del Cavaliere Gianlorenzo Bernini*' vermeld stond.⁴⁷ Montagu ziet dit weliswaar als een link naar Bernini, maar meent toch dat het model door Giorgetti en Ottone gemaakt moet zijn. Raimund Wünsche heeft daarentegen sterke vermoedens dat bepaalde bewaarde delen van de *Faun* wel degelijk een restauratietechniek vertonen die kenmerkend zijn voor de stijl en kwaliteit van Bernini, of van zijn atelier vanwege de zeer gedetailleerde weergave van de haarpartijen en de rotspartijen met boomstronk en het gebladerte.⁴⁸ De twee restaurateurs zouden zich in dat geval tot de uitvoering beperkt hebben.

Tweede restauratie in gravures vastgelegd

Vanaf de eerste opgravingen eind vijftiende eeuw in en rondom Rome was de prent de belangrijkste manier om kennis te nemen van de vermaarde beelden die zich vooral in de privécollecties bevonden.⁴⁹ De prenten verspreidden zich snel over heel Europa. De Franse schilder en graveur Francois Perrier (1590-1650) vervaardigde als eerste in 1638 een overzichtswerk waarin hij bijna honderd van de mooiste antieke beeldhouwwerken bijeen bracht.⁵⁰ Het boek kreeg veel herdrukken en roefdrukken aan het eind van de zeventiende en in de achttiende eeuw. De *Barberini Faun* kwam hierin niet voor; enerzijds omdat het beeld in een liggende positie minder opvallend zal zijn geweest en anderzijds omdat de kunstcollectie van de Barberinifamilie moeilijk toegankelijk was.⁵¹ De situatie veranderde nadat de restauraties door Giorgetti en Ottone waren uitgevoerd. De nieuwe positie van de *Faun* was aanleiding om nieuwe gravures te vervaardigen als ware het een ander, maar zeker aantrekkelijker beeld geworden.

In 1704 produceerden Paolo Alessandro Maffei (1600-1660) en Domenico de Rossi (1659-1730) *Raccolta di statue antiche e moderne*; een groot en prachtig geïllustreerd overzicht dat vooral gewijd was aan de antieke beelden in Rome waaraan ook moderne werken van onder andere Bernini waren toegevoegd.⁵² In het boek werd een gravure van de *Barberini Faun* opgenomen, gemaakt door Robert van Auden-Aerd (afb. 10).

Een bijzonder omvangrijk boekwerk werd geschreven door de Benedictijner geleerde Bernard de Montfaucon (1655-1741).⁵³ Na tien jaar voorbereiding publiceerde hij in de periode 1719-1724 dertig tot veertigduizend afbeeldingen in zijn *L'Antiquité expliquée*. Het was de grootste publicatie met reproducties van de antieke wereld en werd gedurende meer dan een eeuw geraadpleegd door iedereen die geïnteresseerd was in de antieke wereld. De opgenomen prent van de *Faun* (afb. 11) toont in de uitvoering slechts kleine afwijkingen ten opzichte van die van Van Auden-Aerd die als voorbeeld gediend kan hebben.

⁴⁶ Montagu 1989 (zie noot 41), p. 227.

Deze gegevens komen uit BAV, Archivo Barberini, Cardinal Francesco Barberini Senior, Giustificazioni 12855-12865, no. 12861 (unfoliated) en zijn in *Roman Baroque Sculpture* geplaatst omdat ze nooit eerder gepubliceerd zijn. Ze zijn een typisch voorbeeld van een procedure van restauratiewerkzaamheden.

⁴⁷ Paul 1972 (zie noot 4), p. 92. Het beeld bevindt zich sinds 2009 in de collectie van Harvard Art Museums.

⁴⁸ Paul 1972 (zie noot 4), p. 92.

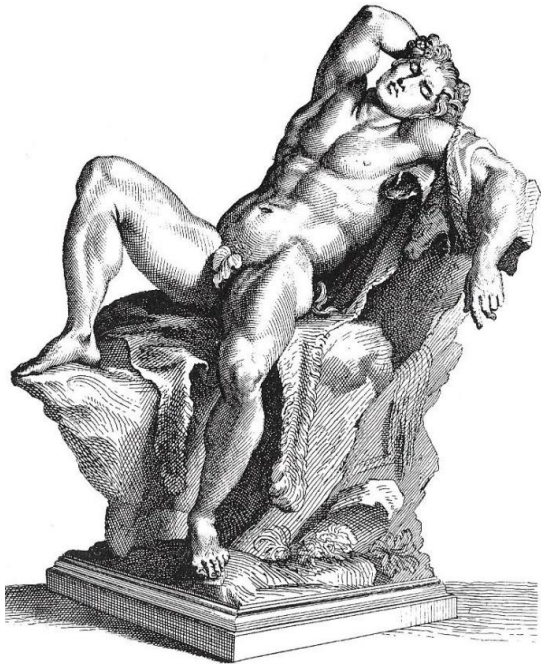
⁴⁹ Haskell en Penny 1994 (zie noot 2), p. 17.

⁵⁰ F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum: quæ temporis dentem invidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta, typis æneis ab se commissa perptuæ uenerationis monumentum*, Rome/Parijs, 1638.

⁵¹ Paul 1972 (zie noot 4), p. 92.

⁵² P. A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della santità di N.S. Papa Clemente XI. Da Domenico de Rossi*, Rome 1704, afb. 94.

⁵³ B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 vols. (ieder 2 delen) Paris, 1719. Supplément, 5 vols., Paris 1724.



Afb. 10. R. von Auden-Aerd, *Barberini Faun*, gravure, voor 1704.



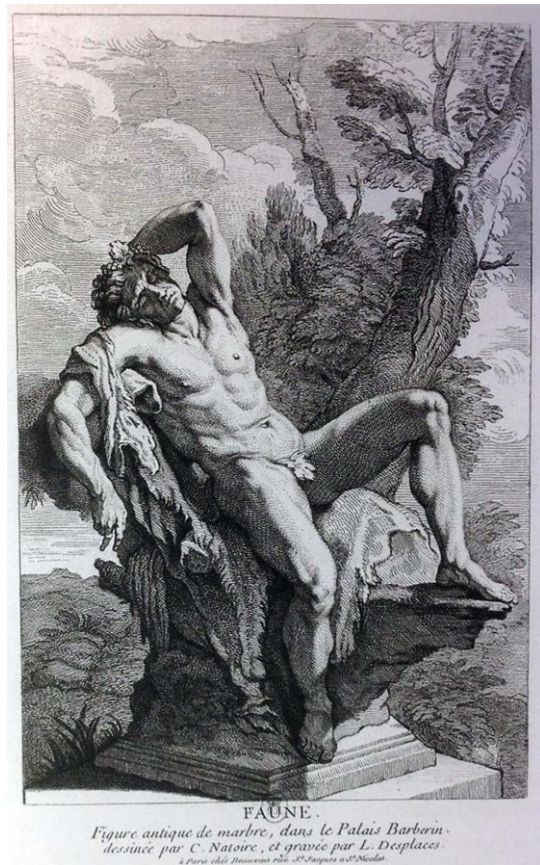
Afb. 11. B. de Montfaucon, *Barberini Faun*, gravure, voor 1719.

Nog een belangrijke gravure is die van Charles-Joseph Natoire (1700-1777, afb. 12).⁵⁴ De *Faun* is hier geplaatst in een landschap tussen bomen en struiken. Op de hoek van de rots is duidelijk te zien hoe deze overwoekerd is met planten. Daarmee bevat deze gravure nogal wat elementen die we herkennen uit de werken van Bernini, bijvoorbeeld bij de *Apollo en Daphne* uit 1622-1625. Feitelijk is dit is de *Faun* zoals hij is vermeld in de Barberini-inventaris van 1692-1704.

Afb. 12. Charles-Joseph Natoire, *Barberini Faun*, gravure, Louis Desplaces, graveur, (spiegelbeeld), 1720-1732.

Onderschrift van de gravure:

FAUNE./Figure antique de marbre, dans le Palais Barberin/dessinée par C. Natoire, et gravée par L. Desplaces./ à Paris chez beauvais rue S.' Jacques a S' Nicolas.

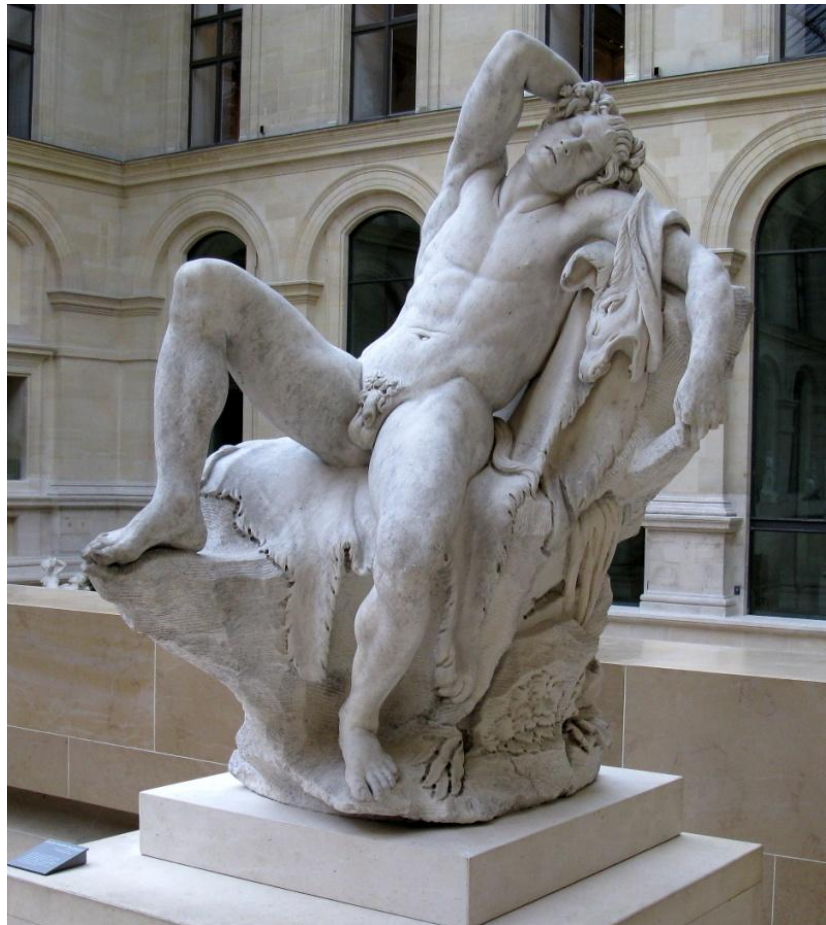


⁵⁴ S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire, 1700-1777*, Paris 2012, pp. 172-173.

Kopieën van de Barberini Faun

Sculpturen waren nauwelijks te imiteren vanaf een tweedimensionaal voorbeeld.⁵⁵ Het kopiëren van een origineel aan de hand van een geboetseerd model was een stuk praktischer. Tijdens zijn verblijf in Parijs 1665 benadrukte Bernini dat jonge studenten moesten leren kopiëren van de mooiste beelden, basreliëfs en bustes uit de oudheid alvorens zij zelf naar de natuur gingen tekenen. Maar het studeren aan de hand van gipsafgietsels in Frankrijk was niet ideaal en een jaar later werd bepaald dat er in Rome een Franse academie moest komen waar de studenten de originele beelden konden bestuderen. Studenten werden naar Rome gestuurd om van de marmeren exemplaren kopieën te leren maken ten behoeve van de verrijking van het koninklijk paleis in Versailles. De kopieën verschenen daarnaast in allerlei formaten en technieken voor musea, tuinen en paleizen van de machthebbers uit Engeland, Frankrijk, Spanje en zelfs in Petersburg.⁵⁶

In het Louvre bevindt zich een kopie (afb. 13) van de *Barberini Faun* die gemaakt is door de beeldhouwer Edmé Bouchardon (1698-1762). Hij ontving tussen 1723 en 1730 een beurs voor de Franse Academie in Rome en kreeg daar de opdracht voor de koning van Frankrijk de *Barberini Faun* te kopiëren.⁵⁷



Afb. 13. Edmé Bouchardon, *Faun endormi*, 1726-1730, marmer, Musée du Louvre, Paris.

Toen het beeld in Parijs arriveerde was de algemene mening dat deze versie het origineel overtrof en de antiquarius Caylus (1692-1765) schreef dat het in geen enkel opzicht op een kopie leek. Van het terracotta model werd voor de enthousiaste kardinaal Barberini een gipsen afgietsel

⁵⁵ Haskell en Penny 1994 (zie noot 2), pp. 37-38.

⁵⁶ Ibid., p. 90.

⁵⁷ Walter 1986 (zie noot 32), p. 100.

gemaakt dat hij naast het originele antieke beeld in zijn collectie hield. Opvallend is dat het vijgenblad op de kopie van de *Faun* door Bouchardon is weggelaten.

Nadat de kopie van Bouchardon diverse standplaatsen in Frankrijk had gehad, werd het in 1892 in het Louvre in een zaal voor moderne sculpturen geplaatst en niet in een zaal voor antieke beelden.⁵⁸ De kopie van Bouchardon zal voor de receptie van de *Barberini Faun* van groot belang worden zoals zal blijken in hoofdstuk 3 wanneer ik de receptie van dit werk nader bespreek.

In de *Accademia* in Bologna staat een gipsen kopie van de *Barberini Faun* uit de achttiende eeuw.⁵⁹ Op een ontwerptekening voor een *Temple de Repos* op het landgoed van Markies de Marigny in Menars (het Château de Menars had hij geërfd van zijn zus de Jeanne-Antoinette, Markiezin de Pompadour, red. E.G.), is te zien dat hierin nog een kopie van de *Faun* was voorzien. In 1857 werd een groot verguld ijzeren beeld gemaakt voor het Russische hof dat werd geplaatst in het tuinencomplex van het paleis in Peterhof, nabij Sint Petersburg (afb. 14).



Afb. 14. *Faun*, vermoedelijk kopie van de *Faun endormi* van Bouchardon in Peterhof, St. Petersburg.

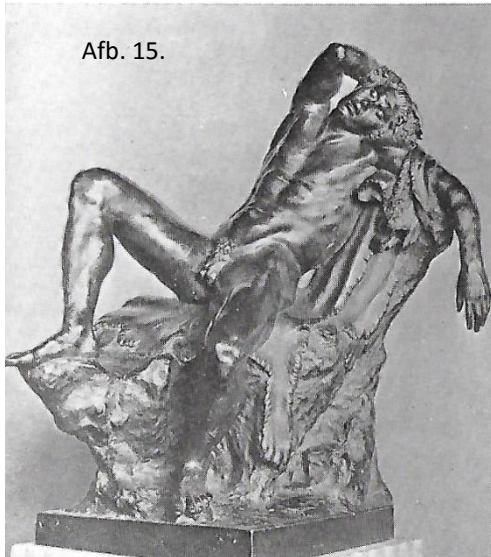
Of dit kopieën zijn van Bouchardons kopie dan wel van de *Barberini Faun* is niet duidelijk. Aan de hand van details werd naar Bouchardons kopie in de achttiende eeuw in Frankrijk een bronzen faun gegoten (afb. 15).⁶⁰ In de Musei Capitolini in Rome staat een kleine kopie in biscuit porcelein (keramiek dat slechts eenmaal en zonder glazuur is gebakken), vervaardigd door Giovanni Volpato (1735-1803) die zich gespecialiseerd had in deze techniek (afb. 16 en 17). In 1785 vestigde hij een porceleinfabriek die ceramische replica's van Grieks-Romeinse originelen maakte om aan de vraag naar antieke kunst te kunnen voldoen in de neoklassieke periode. Zowel op de kleine versie van Volpato als op de kopie van Bouchardon zijn de zeventiende-eeuwse toevoegingen in de rots goed te zien (afb. 17 en afb. 31). Op de *Barberini Faun* zijn deze toevoegingen tijdens de vierde en laatste restauratie in München verwijderd.⁶¹

⁵⁸ Walter 1986 (zie noot 32), p. 100.

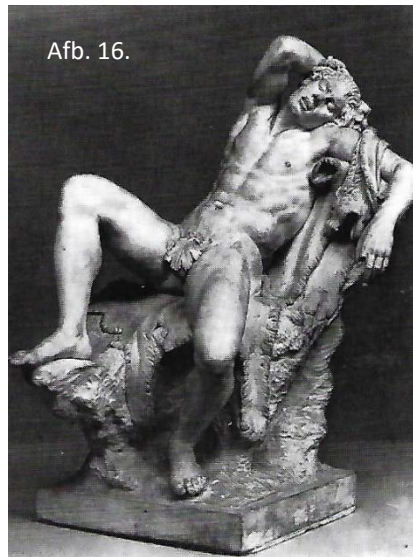
⁵⁹ Haskell en Penny 1994 (zie noot 2), pp. 204-205.

⁶⁰ Walter 1986 (zie noot 32), p. 105.

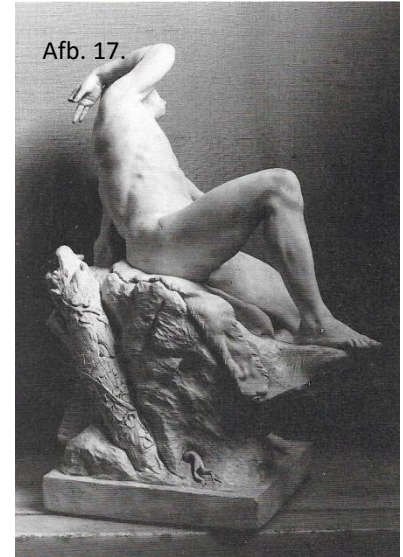
⁶¹ Montagu 1989 (zie noot 41), p. 168.



Afb. 15.



Afb. 16.



Afb. 17.

Afb. 15. *Faun*, brons, Frans, 18^{de} eeuw, Verzameling Guido von Rho, Wenen.

Afb. 16 en 17. Giovanni Volpato, *Faun*, biscuit, 29x18x18 cm, Musei Capitolini, Roma.

Derde restauratie in 1799

Toen het politieke klimaat veranderde en er ook problemen kwamen over de erfenis van de familie Barberini, werd in 1799 een aantal beelden uit haar kunstcollectie, waaronder de *Faun*, verkocht aan Vincenzo Pacetti (1746-1820).⁶² Zijn betrokkenheid bij de in- en verkoop van de *Barberini Faun* is reeds bij de geschiedenis over de *Faun* besproken. In zijn handen onderging het kunstwerk de laatste restauratie voordat het Rome verliet (afb. 18). Pacetti verving gipsen delen van de benen in marmer, hield de rechter originele hiel intact en effende de breukvlakken.⁶³ De tussentijds (1738) gerestaureerde linkerarm van gips naar marmer handhaafde hij. Hij bracht naar eigen idee enkele kleine veranderingen aan in de houding. Hij streefde duidelijk naar een sterk erotische *Faun* met de nadruk op het vooraanzicht. Ook het vijgenblad verwijderde hij, iets wat Bouchardon bij de vervaardiging van zijn kopie ook al had gedaan. Waar de benen door de restauratie van Giorgetti en Ottone met hun open positie nog complementeerden met de armen in het bovenlichaam, plaatste Pacetti het rechterbeen nog verder naar buiten en creëerde zo een nog schaamteloze houding.⁶⁴ Omdat dit been buiten de rand van de stenen basis werd gelegd, was het volgens Walter begrijpelijk dat hij de rechervoet dicht bij het lichaam moest plaatsen.⁶⁵

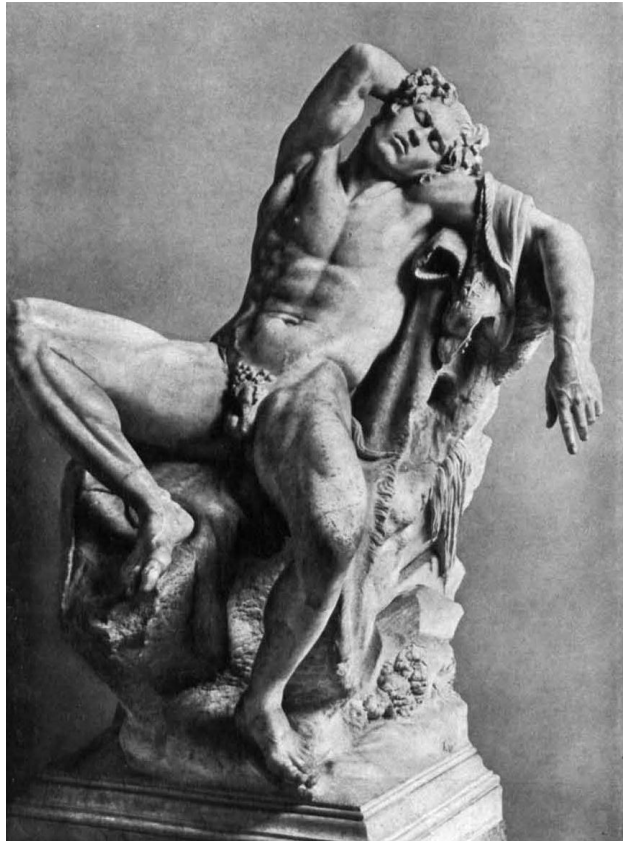
Na de restauratie door Pacetti is er een tegenstelling ontstaan tussen het onder- en bovenlichaam van dit werk. De grote impact en de proporties van de figuur worden nog eens versterkt door het ver naar buiten gekantelde rechterbeen wat de *Faun* zo'n erotisch karakter geeft. Niet lang na deze belangrijke restauratie schreef auteur en diplomaat Von Kotzebue (1761-1819) in 1805 over de Barberinicallectie het volgende in zijn reisverslag:

⁶² I. Bignamini, *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, deel 1 en 2, New Haven 2010, p. 310. Pacetti herstelde en verkocht antieke marmeren beelden aan Britse dealers in Rome die op hun beurt werkten voor grote opdrachtgevers die een 'Grand Tour' maakten. Hij werkte nauw samen met de archeoloog en restaurateur Gavin Hamilton. Pacetti en voerde opdrachten uit van rijke Romeinse families zoals de familie Borghese.

⁶³ Paul 1972 (zie noot 4), p. 92.

⁶⁴ Montagu 1989 (zie noot 41), p. 168.

⁶⁵ Walter 1986 (zie noot 32), p. 108.



Afb. 18. *Barberini Faun* na de restauratie door Vincenzo Pacetti in 1799. Het beeld bleef zo intact tot na WO II.

*“Die Antikensammlung prangt mit einem herrlichen schlafenden Faun, die einzige Statue, von der man weiss, dass sie eine von denen war, welche Hadrians Grabmal (die Engelsburg) schmüdten. Trotz der wirklich sehr indecenten Stellung, welche man diesem Faun vorwirft, ist er doch ein griechisches Meisterwerk, welches den besten an die Zeite gefesst zu werden verdient”.*⁶⁶ Opvallend is dat Kotzebue het onfatsoenlijke aspect noemde, ondanks dat hij de heerlijk slapende *Faun* een Grieks meesterwerk vond, waardoor hij het beeld min of meer in discredit bracht.

Een eveneens minder subtiële weergave van de *Faun* na de restauratie door Pacetti is de potloodtekening van Adolf von Menzel (1815-1905), (afb. 19).



Afb. 19. Adolf von Menzel, *Faun*, 1874, potloodtekening, Staatliche graphische Sammlung, München.

⁶⁶ Von Kotzebue 1805 (zie noot 19) pp. 130-131.

Ontmanteling en vierde restauratie in 1984

Zoals reeds eerder beschreven is de aankoop van de *Faun* door Lodewijk van Beieren uiteindelijk gelukt en kreeg het beeld een prominente plaats in de pas gerealiseerde Glyptothek. In de inleiding heb ik beschreven dat men na de ontmanteling van de antieke beelden toch besloot, op enkele kleine wijzigingen na, dit beeld terug te brengen naar de situatie zoals die was toen het in München arriveerde.⁶⁷ Hans Walter ondernam met Eberhard Luttner in 1959-1960 verschillende pogingen om de satyr in de positie te brengen zoals die in de oudheid waarschijnlijk was bedoeld.⁶⁸ In 1984 is het rechterbeen van de *Faun*, zij het in een minder gespreide stand dan die van Pacetti, er in een gipsen uitvoering aangezet.⁶⁹ De hiel van de voet ligt in de holte op de rand van de dierenhuid, waar hij ooit heeft gestaan voordat Pacetti de originele voetsporen wegbeitelde. Zoals het beeld nu is opgesteld zit de *Faun* op een minder opvallende basis dan op de grote rots van voorheen. De zigzaggende compositie levert vanuit verschillende standpunten van de beschouwer telkens weer nieuwe beelden op (afb. 21, 22, 23, 24).



Afb. 21-24. *Barberini Faun*, marmer, 215 cm hoog, zoals nu tentoongesteld in de Glyptothek in München.

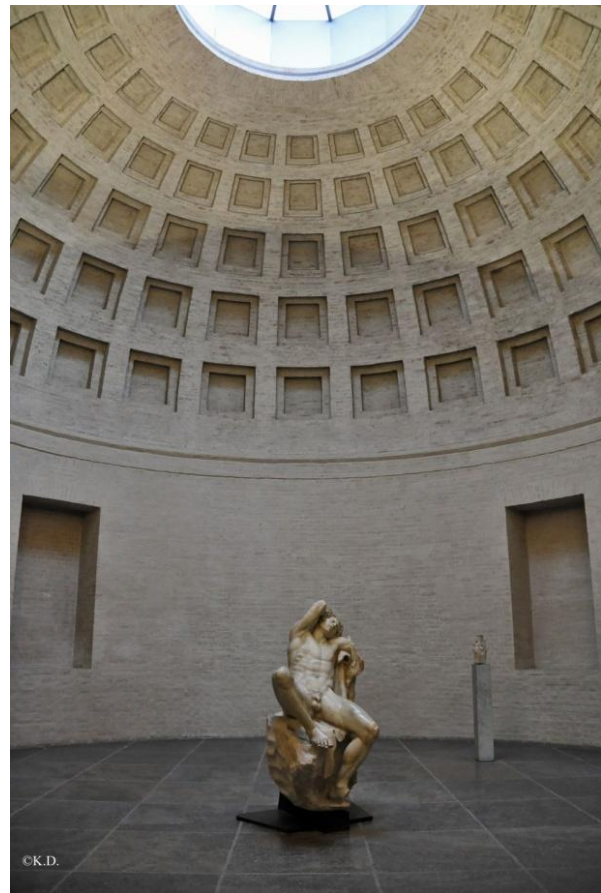
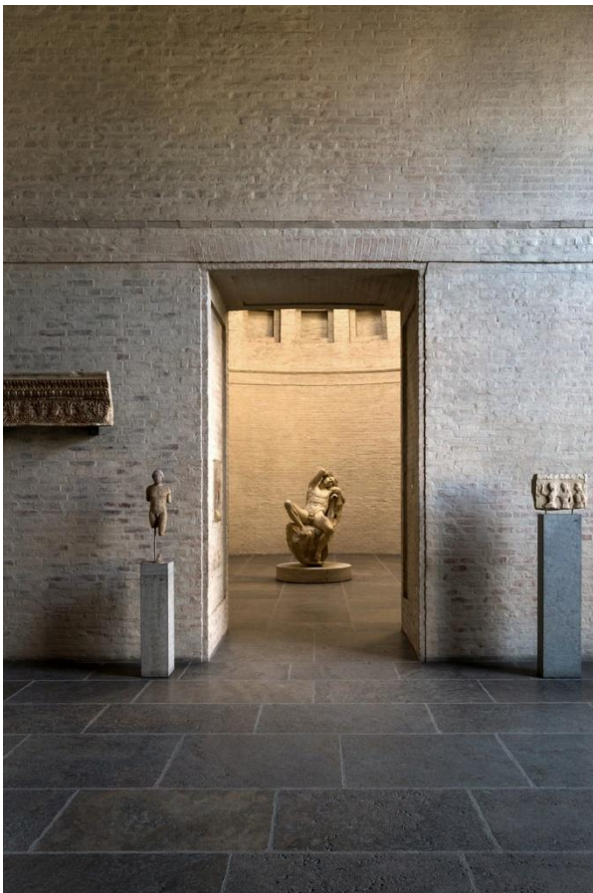
⁶⁷ Paul 1972 (zie noot 4), p. 112. Tijdens een conferentie in het Centraal Instituut voor Kunstgeschiedenis in München in april 1972 met archeologen, kunsthistorici en restaurateurs, werden uiteenlopende standpunten ten aanzien van de restauraties van beschadigde antieke beelden tegenover elkaar gezet, pp. 85 en 93.

⁶⁸ Walter 1986 (zie noot 32), pp. 108-114.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

In de Glyptothek staat de *Faun* nu centraal in een speciaal ontworpen, koepelvormige ruimte die het eindpunt is van een prachtige enfilade. Pas in 1972 kreeg de *Barberini Faun* na de restauratie de bevoorrechte plaats die Johann Martin von Wagner in 1815 had voorgesteld: solitair in een aparte ruimte met hooguit de kop van Medusa op de zijwand.⁷⁰ En zo gebeurde het (afb. 25, 26).

Hoewel op de eerste prent van Tetius de *Faun* nog achterover lag, is de zittende houding volgens Ridgway volledig gerechtvaardigd vanwege de beeldhouwde rug (afb. 24).⁷¹ Maar dat kan niet de enige reden van de ingrijpende verandering zijn. Alleen in deze zittende positie heeft de *Barberini Faun* de natuurlijkheid en de levendigheid die zo bewonderd wordt. Dat op deze manier al aan het begin van de achttiende eeuw over de *Faun* werd gedacht, blijkt uit de bewonderende woorden van Abbé François Ragueuet in het volgende hoofdstuk.



Afb. 25 en 26. Interieur Glyptothek, München.

⁷⁰ Walter 1986 (zie noot 32), p. 96.

⁷¹ Ridgway 1990 (zie noot 8), p. 315.

HOOFDSTUK 3

Receptie in Frankrijk 1700 - 1750

De bewondering door Ragueuet

De *Barberini Faun* werd tot ongeveer 1700, nadat hij door een restauratie in een rechte positie was geplaatst, slechts op een enkele gravure vastgelegd maar verder werd er nog niet veel over vermeld. De eerste inhoudelijk waardering is te vinden in een verslag van de historicus, biograaf en musicoloog Abbé François Ragueuet (1660-1722). Aan het begin van de achttiende eeuw verbleef hij langdurig in Rome om er schilderijen, beeldhouwwerken en architectuur te bestuderen.⁷² Ragueuet heeft vooral bekendheid gekregen door zijn dissertatie *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde La Musique et Les Opéras* die hij schreef tijdens zijn terugkeer van zijn reis naar Italië (1702).⁷³ Dit leverde een levendige polemiek op vanwege zijn voorkeur voor de Italiaanse opera boven de Franse. Een van zijn conclusies was: *“Comme les Italiens sont beaucoup plus vifs que les François, il sont bien plus sensibles qu’eux aux passions, & les expriment aussi bien plus vivement dans toutes leurs productions.”*⁷⁴ En: *“Les Symphonies de leurs sommeils enlèvent tellement l’âme aux sens & au corps suspendent tellement ses facultez & son action, que toute occupée de l’harmonie qui la possède & qui l’enchant, elle n’a non plus d’attention à tout le reste, que si toutes ses puissances étoient liées par un sommeil réel.”*⁷⁵ Uit deze citaten blijkt wat hij bewondert: de uitdrukking van emotie. De nauwkeurig geformuleerde wijze waarop hij lyrisch zijn voorkeur voor de Italiaanse opera weergeeft is dezelfde als waarop hij enkele jaren eerder zijn ervaring met twee zittende beelden met de lezer wil delen. Het ene bevond zich in de tuinen van de familie Farnese op de Palatijn.⁷⁶ Het zou Poppea of Agrippina kunnen zijn (afb. 27).⁷⁷ Het andere antieke beeld was de *Faun* die zich in de tuin van Palazzo Barberini bevond. Over het beeld van de vrouw schrijft Ragueuet het volgende:

“Quelques Antiquaires disent, que cette Statue d’une femme qui rêve si profondément dans les Jardins Farnésés au Mont Palatin, représente la fameuse Poppée; ce qui ne me paroît nullement vraisemblable. Tacite nous parlant de Poppée comme de la plus belle femme. D’autres veulent que ce soit Agrippine. Quoi qu’il en soit, il n’y a aucune statue, dans Rome, plus pleine de vie que celle-ci.

Cette femme pense, mais on voit que ses pensées vont, si j’ose me servir de ce terme, jusqu’au dernier approfondissement de la chose à laquelle elle s’applique: c’est la rêverie la plus enfoncée à laquelle elle est entièrement livrée: elle est possédée par une de ces réflexions puissantes qui occupent toute l’âme, qui l’enlèvent à toutes les sensations du corps, & dans lesquelles nous sommes insensibles à l’action de tous les objets qui nous environnent, nous n’entendons plus ce qu’on nous dit, nous ne voyons point même ce que nous regardons, & nôtre corps n’agit plus que machinalement.

Cette rêverie profonde n’est pas seulement exprimée par les traits du visage & par l’air que le Sculpteur a donné à cette Statue, mais encore par la posture de tout son corps; de sorte que quand la tête en seroit ôtée, on connoîtroit, d’une manière très sensible que cette femme rêve profondément, par sa seule attitude.

⁷² F. Ragueuet, *Les Monumens De Rome Ou Descriptions Des plus Beaux Ouvrages De Peinture, De Sculpture, Et D’Architecture, Qui se voyent à Rome, & aux Environs*, Paris [Villette] 1700, pp. 96-102.

⁷³ F. Ragueuet, *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde La Musique et Les Opéras*, Paris 1702.

⁷⁴ Ibid., pp. 42.

⁷⁵ Ibid., pp. 45-46.

⁷⁶ De leden van het huis Farnese waren beschermers van kunst en architectuur. In Rome bezaten zij onder andere het Palazzo Farnese, waar een verzameling antieke sculpturen was ondergebracht, waaronder de *Stier van Farnese* en de *Hercules van Farnese*. Tegenwoordig bevindt de collectie zich in het Museo Archeologico Nazionale in Napels.

⁷⁷ Poppaea Sabina de Jongere was de tweede vrouw van keizer Nero (62-65) en stond bekend als een van de mooiste vrouwen uit haar tijd. Vanwege het minder fraaie gezicht van dit beeld zou zij volgens Ragueuet niet Poppea kunnen voorstellen.



Afb. 27. *Agrippina Minor*, ca. 1^e eeuw v. Chr., Collectie Farnese, 125 x 128 cm, marmer, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Le Réverend Père Mabillon dit, dans son Voyage d'Italie, que l'air de cette femme est merveilleusement bien composé à la tristesse: mais apparemment ce grand homme, qui s'appliquoit à Rome, a des choses bien plus importantes, n'a vû ces sortes de curiositez qu'en passant; & je suis persuadé que s'il avoit suffisamment examiné cette Statue, il auroit reconnu que l'expression ne va pas jusqu'à la tristesse, & qu'il n'y a que de la rêverie, mais la rêverie la plus profonde qu'on ait jamais vuë: Et comme les Anciens ne faisoient pas seulement des Statues d'hommes & de femmes, mais qu'ils en faisoient encore des Vertus, des Passions, des actions de l'ame & de ses sentiments; car on en voit de la Pudicité, de l'Honneur, de la Concorde, de l'Amitié Conjugale, de la Felicité; ainsi il peut bien être qu'ils ayent fait celle-ci pour exprimer la Rêverie sous la figure d'une femme.

Quoi qu'il en soit, il n'y a rien de plus naturel que son air & son attitude; plus on la regarde, moins il semble que se soit une Statue; plus on s'attache à la considerer, plus il semble que se soit une personne qui rêve véritablement: nulle statue moderne n'a cette vie & ce naturel; & je ne sache que le Faune du Palais Barberin q'un on lui puisse comparer.”⁷⁸

⁷⁸ Citaat uit: Ragueneau 1700 (zie noot 73), pp. 96-102.



Afb. 28. *Agrippina Minor*, detail van afb. 27.

Wie de vrouw ook mag voorstellen, volgens Raguenet was er geen levensechter beeld in Rome te vinden. Niet alleen haar mijmerende gezicht dat ook als bedroefd bestempeld kan worden (afb. 28), maar haar hele lichaamshouding laat zien dat zij zich niet bewust is van haar omgeving. Zo'n overpeinzende houding had Raquet in een beeldhouwwerk nog nooit gezien. Hij schrijft dat de eerwaarde Mabillon in de houding van deze vrouw alleen maar droefenis zag en niet de diepe overpeinzing die veel verder ging dan ooit was waargenomen. Beeldhouwers uit de oudheid hebben naast beelden van mannen en vrouwen ook beelden gemaakt van deugden, passies en acties van de ziel en sentimenten. Het zou dus goed kunnen dat dit beeld juist gemaakt was om de overpeinzing uit te drukken. De voorgestelde persoon moet een intense droefenis zijn overkomen. Hoe langer Raquet er naar keek hoe meer deze sculptuur, mede door de zittende houding, een levensecht personage werd dat was weggezonden in diepe gedachten.

Aangenomen dat dit Agrippina is dan is zij zich, afgesloten van de buitenwereld, onbewust van haar houding en expressie. De beeldhouwer heeft een vrouw willen neerzetten die nadenkt over haar moeilijke positie als keizerin Agrippina Minor, de zus van keizer Caligula, over haar rol als politiek adviseur van haar echtgenoot keizer Claudius en over haar rol als moeder van de wrede keizer Nero. Maar bovenal is dit het beeld van een peinzende vrouw, die zich onbewust overgeeft aan een wereld ver buiten haar bewustzijn. In een waardige houding raakt ons haar overgave aan onmacht, een droefenis omdat haar alle vreugde en jeugdigheid is ontnomen. Gelaten buigt ze haar hoofd, staart met haar ogen in het niets, haar handen berustend in haar schoot, haar voeten zedig gekruist. Dichter bij het natuurlijke van de mens kan een beeldhouwer niet komen.

Over de *Barberini Faun* tekent Raguenet het volgende op:

*“Ce Faune est représenté dormant d’un paisible & agréable sommeil; on ne sauroit se lasser de le regarder; rien n’est plus beau, parce que rien n’est plus naturel; ou plutôt, c’est la nature elle même toute vivante q’on voit dans cette Statue; les plus belles de l’antiquité ne sont belles que par là; ce qui les rend si admirables n’est souvent qu’une posture, un geste, un rien si naturel, que la nature ne l’est pas plus elle-même: il faut, pour ainsi dire, l’avoir vuë à nud, pour attraper ces airs si délicats, ces traits si fins, ces riens si naturels; un genie mediocre ne s’en avise point, il va toujours chercher je ne sai-quoi de guindé dans tout ce qu’il fait, il n’y a que les grands hommes qui les sachent trouver; & quand ils les ont donnez à leurs ouvrages, le marbre n’est plus du marbre; une Statue n’est plus une Statue; s’est un homme, c’est une personne qui vit & qui respire.”*⁷⁹

⁷⁹ Ibid.

De emotie is bijna tastbaar tussen Rague nets regels als hij zegt dat er niets mooiers en natuurlijkers is dan deze *Faun* die lijkt te zijn weggezonden in een onrustige droom. Het was volgens hem de natuur zelf die in alle intensiteit in dit beeld is weergegeven. Hij zegt, dat wat men meestal bewonderenswaardig vindt, vaak niet meer is dan een houding, een gebaar en niet iets natuurlijks zoals de natuur zelf. Men moet volgens hem dit naakte lichaam gezien hebben om deze delicate houding, deze fijne trekken te kunnen waarnemen. Een doorsnee kunstenaar zal deze niet ontdekken; hij zal altijd naar iets verhevens zoeken, alleen de grote geesten zullen dit weten te vinden en als zij het aan hun werk hebben toegevoegd, is het marmer geen marmer en het beeld geen beeld meer is, maar een man die leeft en ademt.

Rague net zegt tot besluit:

“Enfin, je ne craindrai pas de dire, qu’il n’y a point, a Rome, de Statue comparable a ces deux-ci pour la force de l’expression dans un sujet où il soit si difficile d’en faire paroître.

Les autres représentent ordinairement quelque action éclatante, ou quelque passion ardente; cela n’est pas bien mal aisé à exprimer: Mais y a-t-il rien de plus simple & de moins marqué que le sommeil & la reverie? & c’est en quoi ces deux Statues sont, a mon sens, au dessus de toute comparaison; puisque le sommeil qui est une image de la mort, & la rêverie qui est une espèce de suspension de la vie, y sont pourtant plus vivement exprimez que les actions les plus violentes ne le sont dans toutes les autres Statues.”⁸⁰

Rague net schroomt er niet voor terug te beweren dat er in Rome geen beeldhouwwerk te vinden is dat in uitdrukingskracht te vergelijken is met deze twee, ook waar het hier een kunstwerk betreft waarvan moeilijk te zeggen is dat het daarvan blijkt geeft. De andere beelden vertegenwoordigen handelingen die niet gemakkelijk uit te drukken waren zoals geweld en passie. Slapende of dromende figuren weergegeven moest volgens hem toch niet zo moeilijk zijn. Daarom staan deze beelden boven elke vergelijking. De slaap is een verbeelding van de dood, en de droom is een soort opschorting van het leven. Toch zijn slapen en mijmeren levendiger weergegeven dan alle heftige handelingen in de andere beelden. Rague net schildert hier een natuurlijkheid die hem uitermate bevalt. Het zijn de momenten in het leven van een individu die iets heeft meegemaakt waardoor hij of zij aangedaan is. Het zijn de kleine, natuurlijke gebaren die hem raken.

Beide zittende beelden zijn niet zo iets generisch als de *Torso Belverdere*. Dit zijn tastbare, bijna levende wezens. In feite zijn we hier de ervaringen van de gebroeders Goncourts al aan het lezen als ze hondervijftig jaar later de Glyptothek in München bezoeken. Rague nets woorden schijnen de *Barberini Faun* tot leven te hebben gewekt. Zij markeren een moment waarop de *Faun* met andere ogen wordt bekeken.

Omdat zijn restaurateurs hem vanuit zijn voormalige liggende positie, in een zittende hebben veranderd, ging hij als een levend wezen deelnemen aan deze wereld. Rague net liet een nieuw licht schijnen op een sublieme verstilling van een dromende *Faun* die in al zijn intimiteit een roes uitslaapt.

De Faune endormi van Bouchardon

De marmeren kopie van Bouchardon kwam al even ter sprake in het hoofdstuk over de restauratie-geschiedenis. Het beeld zelf baarde veel opzien, maar zou ook een grote invloed uitoefenen op de receptie van de *Barberini Faun*. Roserot schrijft in de biografie over Bouchardon dat deze samen met de andere prijswinnaar van de *Prix de Rome* uit 1723, diens vriend en beeldhouwer Lambert-Sigisbert Adam (1700-1759), in Rome studeerde aan de *Académie de France* onder leiding van de toenmalige directeur en kunstschilder Wleughels (1668-1737).⁸¹ Onder diens toezicht werden door de twee kunstenaars kopieën van beelden gemaakt voor de Franse koning Lodewijk XV. Wleughels ontving de opdracht van de *directeur des Bâtiments du Roi* in Parijs, de eerste hertog d’Antin (1664-1736), om twee

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ A. Roserot, *Edmé Bouchardon/par Alphonse Roserot*, in de serie *Les grands sculpteurs français du XVIIIe siècle*, Paris 1910, p. 15.

antieke beelden uit te zoeken: Adam kreeg de opdracht om een beeld van Mars te kopiëren dat zich bevond in de wijngaard van de prinses van Piombino (afb. 29).⁸² Het beeld was een Romeinse kopie naar een Grieks beeld uit de vierde eeuw voor Chr. dat was opgegraven in 1622. We zien hierop een rustende Mars die zijn wapens heeft afgelegd.



Afb. 29. *Ares Ludovisi*, marmer, 156 cm, Palazzo Altemps, Rome.

Bouchardon kreeg eveneens de opdracht voor een zittende figuur, de *Barberini Faun* (afb. 30). Misschien was Wleughels in zijn keuze voor de kopieën wel geïnspireerd door de twee zittende figuren die Ragenet had beschreven in 1702! De originele *Faun* zou in een dergelijk slechte staat zijn geweest dat er geen gipsen mal van het beeld kon worden gemaakt omdat het anders zou beschadigen.⁸³

Bowron verwijst inzake die slechte conditie helaas niet naar zijn bron, maar de reden die hij geeft kan een vrije interpretatie zijn van de historicus Anatole De Montaiglon (1824-1895) die tevens melding maakt van een terracotta model. Ook in *Taste and the Antique* staat vermeld dat de familie Barberini met tegenzin kopieën liet vervaardigen van hun kunstschaten, hier ook zonder bronvermelding.⁸⁴ Een andere mogelijkheid is dat het beeld niet naar Bouchardons atelier vervoerd kon worden en dat hij daarom zelf een model moest maken van klei. Aan de hand van het terracotta model maakte hij een marmeren versie die pas in juli 1730 gereed zou zijn.⁸⁵ Aan zijn vader schrijft

⁸² Maria Eleonora Boncompagni-Ludovisi (1686-1745) was de tweede prinses van Piombino. Ze was gehuwd met haar oom Antonio Boncompagni, hertog van Arce (1658-1731). Deze marmeren kopie van *Mars* werd in 1752 door Lodewijk XV aan de Pruisische koning Frederik II gegeven en bevindt zich nu in Chateau de Sans Soucis. Het originele beeld is in 1901 vanuit de Bucompagni-Ludovisi-collectie verkocht aan de Staat en bevindt zich in nu het Palazzo Altemps dat deel uitmaakt van het Museo Nazionale Romano.

⁸³ P. Bowron and J.J. Rishel, *Art in Rome in the eighteenth century*, uitgave bij tent. Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) en Houston (Museum of Fine Arts), London 2000, p. 229; A. de Montaiglon, *Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtiments*, 18 vols., Paris, 1887-1912, deel VII, p. 286. De Montaiglon was secretaris en archivaris *De L'Art Français* van 1868-1895.

⁸⁴ Haskell and Penny 1994 (zie noot 2), p. 204.

⁸⁵ De Montaiglon 1887-1912 (zie noot 84) deel VII, p. 286.



Afb. 30. Edmé Bouchardon, *Faune endormi*, 1726-1730, marmer, Musée du Louvre, Paris.

de kunstenaar dat hij niet vier jaar onafgebroken met de opdracht bezig was geweest, maar samen met Adam en andere studenten tekeningen had gemaakt van het werk van grote meesters en ook van het werk van grote meesters en ook andere beelden had vervaardigd.⁸⁶ Bouchardons tekeningen speelden een belangrijke rol voor zowel zijn toekomstige classicistische beelden als voor de vestiging van zijn reputatie. Zij ontlokten de Franse schilder Michel François Dandré-Bardon (1700-1785) de uitspraak dat 'als zijn beeldhouwwerken de prestaties van de oudheid evenaarden, zijn tekeningen die zelfs zouden overtreffen'.⁸⁷ In september 1726 schreef Wleughels in een brief aan d'Antin: "*nous attendons le marbre pour le Faune; le modèle est fait et moulé; aussitôt qu'il sera arrivé, on se mettra après; c'est une très belle figure.*"⁸⁸ Het model was gereed om in marmer uitgevoerd te worden.

⁸⁶ Roserot 1910 (zie noot 82), p. 20.

⁸⁷ Bowron and Rishel (zie noot 83), p. 229. Helaas wordt ook hier niet specifiek naar een bron verwezen.

⁸⁸ De Montaignon 1887-1912 (zie noot 83), deel VII, p. 286.

Comte de Caylus over Bouchardon

Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765), was de eerste biograaf van Bouchardon. Hij was antiquarius, een van de eerste kunsthistorici die veel tijd besteedde aan het schrijven over antieke kunst en tevens lid van de Koninklijke Academie van Schilderkunst en Beeldhouwkunst in Parijs.⁸⁹ Caylus spendeerde in zijn elogie slechts enkele, maar wel zeer betekenisvolle regels aan de kopie die Bouchardon in Rome vervaardigde:

*"Il a copié pour le Roi, pendant qu'il étoit à Rome & à la pension, une figure antique représentant un Faune couché & endormi. On prétend que les jambes, qui manquoient à ce marbre, avoient été restaurées sous la conduite du Bernin. Bouchardon les a travaillées d'après nature, & n'a rien changé à leur disposition. Cette statue, de grandeur naturelle, mérite l'estime des Artistes & des Connaisseurs. Elle ne sent en rien la copie, & se trouve placée aujourd'hui dans le jardin de la maison que M. de Marigny, directeur général des bâtiments, occupe dans Paris."*⁹⁰

De benen die aanvankelijk aan het beeld ontbraken zouden misschien zijn gerestaureerd op aanwijzing van Bernini. Zij waren feitelijk net als de linkerarm in 1679 in gips uitgevoerd door Giorgetti en Ottone en Bouchardon kan ze opnieuw naar een willekeurig persoon hebben gemodelleerd. Ook het vijgenblad dat op alle vorige afbeeldingen te zien is, heeft hij verwijderd. De toevoegingen van planten die door de twee Romeinse restaurateurs aan de rechterzijde van het beeld zijn toegevoegd, en die in München door de verkleinde rotspartij niet meer zichtbaar zijn (afb. 31), konden kennelijk Bouchardons goedkeuring wel wegdragen. De natuurlijkheid van de zittende figuur die zo duidelijk naar een individu was gemaakt, moet voor Caylus de reden zijn geweest waarom hij het beeld helemaal niet op een kopie van de *Barberini Faun* vond lijken.



Afb. 31. Edmé Bouchardon, *Faune endormi*, 1726-1730, marmer, detail rechterzijde, Musée du Louvre, Paris.

⁸⁹ A.-C.P. Caylus, *Vie d' Edmé Bouchardon sculpteur du Roi* / M.F. Dandré-Bardon, *Vie de Carle Vanloo*, Genève 1973 (1762 en 1765), pp. 33-34. Caylus' belangrijkste werk was *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* (6 vols., Paris, 1752-1767) dat in de loop van de eeuw veel werd geraadpleegd door de ontwerpers van de neoclassicistische kunst.

⁹⁰ *Ibid.*, 34.

Bewondering voor Bouchardon

Al tijdens het maken van de twee beeldhouwwerken door Adam en Bouchardon, kwamen de beste kunstenaars die zich toen in Rome bevonden, regelmatig naar hun werk kijken. Eenmaal voltooid verschenen de belangrijkste personen van het pauselijk hof en van de Romeinse adel aan de *Académie de France*. Iedereen gaf blijk van zijn bewondering.⁹¹ De Montaignon noteerde in zijn *Correspondence* dat op 17 september 1726 de toenmalige Romeinse kardinaal Francesco Barberini de Jongere (1662-1738) zo enthousiast was over het model, dat hij aan Bouchardon om een kopie in gips vroeg.⁹² “*M. le Cardinal Barbarin, à qui l’original appartient, qui venoit voir de temps en temps le sculpteur qui la modeloit (car on n’a pas pu la mouler), en a été si content qu’il a demandé s’il n’en pourroit pas avoir un en plâtre.*”⁹³

Wat vond de kardinaal nu zo bijzonder aan dit model? Roserot zegt over de nauwkeurige werkwijze van Bouchardon: “*Chacune des oeuvres qu’il a entreprises, même dans un âge avancé, a été l’object de mûres réflexions et d’études préliminaires en nombre infini. Nul n’a été moins improvisateur. Nul n’a moins laissé au hasard dans la composition ou dans la facture.*”⁹⁴ Bouchardon keek nauwkeurig naar het natuurlijke van de mens zoals we dat ook zien in zijn tekeningen en het kan niet anders dan dat de *Faune endormi* een weergave was van een individu.

Het verzoek werd op 30 september 1726 door d’Antin aan de kardinaal toegekend omdat hij nu eenmaal de eigenaar van het beeld was: “*J’approuve fort que vous donniés à M. le Cardinal Barberin un modele en plâtre du Faune; cette petite reconnaissance est bien due à celui à qui appartient l’original.*”⁹⁵ Als beloning zouden Bouchardon en Adam bij hun terugkeer uit Rome worden aangesteld tot beeldhouwers van de koning.⁹⁶

Het waren niet alleen de tijdgenoten van Bouchardon bij wie de *Faune endormi* zoveel waardering had gewekt.⁹⁷ Markies d’Angiviller, *directeur général des Bâtiments du Roi* in Parijs, adviseerde in 1787 de directeur van de *Académie de France* in Rome dat er van beelden nauwkeurige kopieën moesten worden gemaakt die vaak nog mooier waren dan de originele; “*Les Coisevaux, les Bouchardon, les Coustou ont fait des copies plus belles que les originaux mêmes*” [...] “*Le Petit Faune’ en est la preuve.*”⁹⁸ Helaas weten we niet welke *Petit Faune* hiermee wordt bedoeld. Het kleimodel van Bouchardon kan aanvankelijk in een kleiner formaat zijn gemaakt dat verloren is gegaan.⁹⁹

Vanaf de aankomst in Frankrijk begin 1731 heeft de kopie van Bouchardon verschillende standplaatsen gehad.¹⁰⁰ Hij werd eerst in het Louvre geplaatst in de *Salle des Antiques*, een zaal met beelden die nog geen bestemming hadden gekregen in de koninklijke paleizen. De koning had de kopie in 1753 aan Marquis de Marigny geschonken (*Directeur général des Bâtiments des Roi* en broer van Madame de Pompadour) die het naar zijn Château de Monceaux liet brengen. Toen het kasteel

⁹¹ Roserot 1910 (zie noot 81), pp. 17-18.

⁹² De Montaignon 1887-1912 (zie noot 83), deel VII, p. 286. De lovende reacties zijn te vinden in een briefwisseling tussen de hertog d’Antin in Parijs en de directeur van de *Académie de France* Wleughels in Rome in deel VII, pp. 270, 286, 291 en deel VIII, pp. 118-119, 309.

⁹³ Ibid., p. 286.

⁹⁴ Roserot 1910 (zie noot 81), p. 3.

⁹⁵ Montaignon 1887-1912 (zie noot 83), deel VII, p. 291.

⁹⁶ Ibid., deel VIII, p. 309; Roserot 1910 (zie noot 81), p. 17.

⁹⁷ Ibid., p. 18.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ In Harvard Art Museum in Cambridge (Mass.) bevindt zich sinds 2009 een gipsen faun uit vermoedelijk de late zeventiende eeuw, oorspronkelijk afkomstig van Prinses Enrico Barberini, Italië, waarvan de maker onbekend is. De afmetingen zijn inclusief de basis 88 x 62 x 48,5 cm. Deze kleine faun bezit geen linkerarm, geen vijgenblad, het hoofd is minder achterover gebogen. Daarnaast heeft het beeld nog een aantal andere afwijkende kenmerken t.o.v. de *Barberini Faun* van Barberini als de kopie van Bouchardon. Het is onzeker of dit beeld verband houdt met de *Petit Faune* van Bouchardon.

¹⁰⁰ Roserot 1910 (zie noot 81), p. 18; Caylus 1973 (zie noot 89), p. 34.

inclusief de *Faun* in 1792 was overgegaan in handen van de hertog van Orléans, stond het beeld er nog steeds en werd het gezien als een zeer fraaie kopie van een antiek beeld. Kort na de Franse Revolutie maakte het zijn eerste rentree in het Louvre. Het beeld werd in opdracht van de consuls, samen met nog andere beelden, daar weer weggehaald om het park de Saint-Cloud te verfraaien. In 1872 werd het naar de *Jardin du Luxembourg* gebracht en in 1892 kreeg de kopie zijn huidige verblijfplaats in het Louvre.

Nieuwe bronnen: Guillaume Baillet de Saint-Julien

Zoals we zagen had de Abbé Ragueuet zich het meest uitvoerig uitgelaten over de *Faun*; zijn waardering en analyse waren en bleven het meest precies. En de kopie van Bouchardon, weten we nu, werd met bewondering en verwondering bekeken, al tijdens de herschepping van de *Faun* en daarna. Maar over de aard van deze Franse waardering vernemen we weinig. Behalve in een bijna onbekende verhandeling over de kunst van een zekere Guillaume Baillet de Saint-Julien (1726-1795), een dilettant in de letteren en een kunstliefhebber.¹⁰¹ In 1748, bijna twee decennia na de voltooiing van Bouchardons *Faune endormi*, publiceerde hij zijn *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, waarin de beeldhouwer en diens beeld ter sprake komen:

“On est toujours étonné quand on voit dans les figures nuës de Michel-Ange ou du Puget, malgré la sévérité avec laquelle ils ont articulés les os, ou fait prononcer le muscles, certaines molesses occasionées par une infinité de petits meplats que donne la peau qui les recouvre, ce qui sans faire perdre la forme générale de la tête de l’os ou de la partie du muscle qu’on veut rendre, forme à la vûe un passage gracieux qui les exprime sans dureté (a).” In noot (a) lezen we dit: *“(a) M. Bouchardon possède cette première partie au suprême degré, ainsi qu’on peut le voir dans toutes les figures qui sont entièrement terminées de lui. Y a-t-il, par exemple, rien de mieux que sa Copie du Faune Antique, restaurée du Bernin que l’on montre au Vieux Louvre à la Salle des Antiques?”*¹⁰²

We zien hier hoe in een notendop, de waardering van Ragueuet voor de stofuitdrukking van het marmeren lichaam van de *Barberini Faun* overgaat in een zelfde waardering voor de faun van Bouchardon door Baillet. We zullen ook zien dat Bouchardon met deze kwaliteit vaker genoemd wordt in de Franse kunstliteratuur, en daarmee soms als exemplarisch wordt beschouwd voor de eigenaardigheden van de Franse beeldhouwkunst, waarbij de wens bestond het marmer levendig te maken, de figuren een persoonlijkheid te geven in hun houding en in hun gemoedstoestand. Het zijn vooral de meanderende geschriften van Etienne-Maurice Falconet geweest, waarin dit beeld van de Franse beeldhouwkunst vorm heeft gekregen. Falconet heeft zich daarbij gaandeweg bewust en verregaand verwijderd van zijn tijdgenoot Johann Joachim Winckelmann en diens neoclassicistische opvattingen.

Frans-Duitse onenigheid over de gestalte van een faun

Na Ragueuet was Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) een goede tweede in de 18e eeuw als het gaat om aandacht voor de *Barberini Faun*, in ieder geval in geschrift, zij het niet zozeer in druk. De eerste keer dat Winckelmann de *Barberini Faun* ter sprake brengt is in 1762 in zijn *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*; hij spreekt daarin zijn verbazing uit over een brief, hem toegestuurd ‘des berühmten Herrn von Stosch, des größten Altertumskundigen unserer Zeiten’, waarin deze ‘berufener Antiquarius’ de *Barberini Faun* verkoos boven de *Apollo Belvedere*, ‘das Wunder der Kunst’.¹⁰³ Inderdaad had Winckelmann een dergelijke brief gekregen en beantwoord in 1756. Dit antwoord zal later in zijn uitvoerigheid aan de orde komen.

De tweede keer dat Winckelmann zich in druk uitlaat over de *Faun* is in zijn *Geschichte der Kunst des Altertums*; de passus bestaat slechts uit één regel, maar de directe context is interessant,

¹⁰¹ Over deze dilettant en literator in de kunst verscheen onlangs een studie van de hand van N. Manceau, *Guillaume Baillet de Saint-Julien; un amateur d’art dans le XVIIIe Siècle*, Paris 2014.

¹⁰² G. Baillet de Saint-Julien, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Paris 1748, p. 13.

¹⁰³ J.J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl*, Dresden 1762, p. 6.

en de bredere context nog meer. Over de *Faun* schrijft Winckelmann: “*Der schöne barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.*”¹⁰⁴ De *Barberini Faun* komt ter sprake in het eerste deel van het vierde hoofdstuk, in een paragraaf getiteld *Die Staffel der Schönheit* oftewel de Traptreden van de Schoonheid. In de context van deze *Staffel* beweert Winckelmann dat de uitbeelding van jonge faunen en satyrs voor de Grieken een trede waren naar de perfecte uitbeelding van het (mannelijk) lichaam, het heroïsche of goddelijke lichaam, waar de *Apollo Belvedere* het voorbeeld van was. Een uitgebreidere weergave van de passage is als volgt:

“*Das erstere männliche Ideal hat seine verschiedenen Stufen und fängt an bei den Faunen als niedrigen Begriffen von Göttern. Die schönsten Statuen der Faune sind ein Bild reifer schöner Jugend in vollkommener Proportion, und es unterscheidet sich ihre Jugend von jungen Helden durch eine gewisse Unschuld und Einfalt: dieses war der gemeine Begriff der Griechen von diesen Gottheiten. Zuweilen aber gaben sie denselben eine ins Lachen gekehrte Miene, mit hängenden Warzen unter den Kinnbacken wie an Ziegen; und von dieser Art ist einer der schönsten Köpfe aus dem Altertume, in Absicht der Ausarbeitung, welchen der berühmte Graf Marsigli besaß; jetzt steht derselbe in der Villa Albani. Der schöne barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.*”¹⁰⁵

Wat betreft het ‘ideaal’ van de faun noemt Winckelmann een voorbeeld dat zich eertijds in de collectie van de Villa Albani bevond; dit is echter slechts een fragment, namelijk een kopje van een adolescent (dat overigens ook in de Glyptothek in München terecht kwam). Elders vertelt Winckelmann wel degelijk wat hij verstaat onder de perfecte proporties van een jonge faun; in zijn



Monumenti antichi inediti van 1767 noemt Winckelmann een drietal faunen die qua proportie en houding een stuk mooier zijn: ‘*quanto alla proporzione e conformazione delle loro membra agili e svelti, son più che belli.*’¹⁰⁶ De genoemde faunen (of satiri) bevonden zich in Palazzo Ruspoli, het Museo Capitolino (afb. 32) en in de villa van ‘*Eminentissimo Alessandro Albani*’.

Afb. 32. *Satyr Anapauomenos* (de leunende satyr), ca. 130 na Chr., marmer, 1,70 cm hoog, Musei Capitolini (inv. Nr. 739), Roma.

¹⁰⁴ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, Erster Teil, viertes Kapitel, p. 158.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Geciteerd wordt uit de tweede editie van 1821: J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati e Illustrati*, (1767)², Roma 1821, Tomo II, parte I, p. 73.

De beelden worden beschouwd als Romeinse kopieën naar originele werken van Praxiteles, de beeldhouwer die Winckelmanns grote vertegenwoordiger was van wat hij 'die Schöne Stil' noemde. We zien inderdaad een faun met een lichaam dat minder volwassen is, geabstraheerd bijna, zonder individuele trekken zowel in het gezicht als in de fysionomie. Het verschil in deze kenmerken ten opzichte van de *Barberini Faun* is duidelijk: wat voor Raguenet 'la nature elle même toute vivante' was, werd voor Winckelmann een verre van ideale 'sich selbst gelassenen einfältigen Natur'. En zo zou hij zich ook uitdrukken in zijn brief aan Von Stosch.

Claude-Henri Watelet versus Winckelmann: de faun in de kunst

Sprekend over faunen, zowel in de *Geschichte der Kunst des Altertums* als in de *Monumenti antichi*, keert Winckelmann zich tegen een 'moderne' auteur, die hij kennelijk onnozel acht als het gaat om de juiste, antieke proporties van faunen. In 1764 reageert hij vrij scherp en als volgt:

*"Ein neuer Skribent, welcher gebunden und ungebunden über die Malerei singt und spricht, muß niemals eine alte Figur eines Fauns gesehen haben und von andern übel berichtet sein, wenn er als etwas Bekanntes angibt, daß der griechische Künstler die Natur der Faune gewählt zur Abbildung einer schweren und unbehenden Proportion, und daß man sie kenne an den großen Köpfen, an den kurzen Hälsen, an den hohen Schultern, an der kleinen und engen Brust und an den dicken Schenkeln und Knien und ungestalteten Füßen. Ist es möglich, sich so niedrige und falsche Begriffe von den Künstlern des Altertums zu machen! Dieses ist eine Ketzerei in der Kunst, die sich zuerst in dem Gehirne des Verfassers erzeugt hat. Ich weiß nicht, hätte er mit dem Cotta beim Cicero sagen sollen, was ein Faun ist."*¹⁰⁷

In zijn *De natura deorum* laat Cicero een zekere Cotta, een rhetor, zeggen dat hij niet weet wat een faun is: de Cotta van Winckelmann is hier de 'moderne' Franse auteur Claude-Henri Watelet (1718-1786). In 1767, waar het gaat om de drie 'jonge faunen', keert Watelet opnieuw anoniem terug en wordt wederom tegengesproken: *"Ciò dico per far ravvisare tutte queste figure prive di quei difetti, de' quali i Fauni degli antichi sono stati tacciati da uno scrittore moderno."*¹⁰⁸

Watelet was een letterkundige, een kunstliefhebber en amateurschilder die twee reizen naar Rome maakte en tussen de eerste (1737) en de tweede reis (1763-64), namelijk in 1760, een gedicht publiceerde over de kunst, gevolgd door een prozastuk over de afzonderlijke delen van de kunst. In dit tweede stuk, de *Réflexions*, komen we inderdaad de passage tegen waar Winckelmann zo'n aanstoot aan neemt, over de 'schwere und unbehende Proportion', over het zware en het lome.¹⁰⁹

In de bredere context over de faun en zijn proporties, probeert Winckelmann Watelet niet alleen van kunsthistorische blindheid te beschuldigen, maar spreekt hij ook tegen dat de mensheid, of beter de schoonheid van de mens, verschillende hoedanigheden kent, iets dat Watelet nu juist benadrukt wanneer hij spreekt over een niet nader genoemde *jeune faune*:

"L'âge & le sexe n'ont pas le droit exclusif de caractériser les proportions du corps humain. Le rang, la condition, la fortune, le climat & le tempérament contribuent à causer, dans le développement des proportions, des différences sensibles. Il n'est pas nécessaire que les Artistes s'appesantissent sur les effets de toutes ces causes; mais il ne peut être qu'agréable pour eux, & avantageux pour leur Art, de faire des réflexions, & sur-tout des observations, dont les occasions se présentent continuellement dans la vie civile. Ils remarqueront, par exemple, qu'il est des hommes dont la constitution & le tempérament occasionnent une proportion pesante. Leurs muscles paroissent peu distincts les uns des autres: ils ont la tête grosse, le col court, les épaules hautes, l'estomac petit, les cuisses & les genoux gros, les pieds épais. Et c'est ainsi que l'Artiste Grec, en ne faisant qu'effleurer toutes ces particularités, a caractérisé le jeune Faune. Il verront qu'il en est d'autres, d'après lesquels sans doute les Anciens caractérisoient leurs héros & leurs demi-Dieux, qui, dans une conformation toute différente, ont les articulations des membres bien nouées, serrées, peu couvertes de chair; la tête

¹⁰⁷ Winckelmann 1764 (zie noot 104), Erster Teil, vierte Kapitel, p. 158.

¹⁰⁸ J.J. Winckelmann 1821 (zie noot 106), Tomo II, parte I, p. 73.

¹⁰⁹ C.H. Watelet, *L'art de peindre; poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris 1760, pp. 68-70.

*petite, le col nerveux, les épaules larges & hautes, la poitrine élevée, les hanches & le ventre petits, les cuisses musclées, les principaux muscles relevés & détachés, les jambes seches par en bas, les pieds minces & la plante des pieds creuse.”*¹¹⁰

Het is deze passage die Winckelmann op de een op andere manier deed denken aan de *Barberini Faun*, ook al geven Watelets opmerkingen hier niet direct aanleiding toe. Maar wat Watelet ons in het algemeen wil doen beseffen is dat de kunstenaar voor zijn observaties beter naar het leven kan kijken dan naar de kunst; blijkbaar ook als het gaat om zulke fictieve wezens als faunen. Dat is Winckelmann tegen het zere been, omdat men zou kunnen zeggen dat deze notie de quintessens ontnemt aan het hele project van Winckelmann.

De grofheid waarmee Winckelmann Watelets beweringen kwalificeerde, ontbrak in de *Monumenti* van 1767, omdat het tweetal bij de tweede reis van Watelet (1663-'64) naar Rome elkaar blijkbaar ontmoeten in de Villa Albani (ongetwijfeld bij de observering van de '*ins Lachen gekehrte Miene*' en de *Satyr Anapauomenos* waarbij de Fransman zich een beschaafd man betoont en de Duitser zich realiseert een beetje onhebbelijk te zijn geweest.¹¹¹ Winckelmann bleef wel op zijn standpunt staan met betrekking tot de jonge faun. Maar dit is nog niet het einde van deze Frans-Duitse schermutseling over proporties en de constitutie van de antieke faun, of over de observatie van het leven en de kunst.

Etienne-Maurice Falconet en Anton Raphael Mengs: de faun in de beeldhouwkunst

Op 25 juli 1776 stuurde de schilder Anton Raphael Mengs (1728-1779) een brief aan de beeldhouwer Etienne-Maurice Falconet. Hij refereerde daarbij aan '*la différence de sentiment entre M. Winckelmann et M. Watelet*'.¹¹² Op 23 september 1776 stuurde Falconet een antwoord.

Mengs was zoals bekend de favoriet van Winckelmann. Falconet (1716-1791) was een begaafde Franse beeldhouwer, en daarnaast, helaas, een minder getalenteerde literator over de kunsten. Hij was wel de enige Franse beeldhouwer die zich op papier uitvoerig uitliet over de sculptuur van zijn eeuw. Tijdens zijn leven publiceerde Falconet twee essays, waarvan er één, *Réflexions sur la Sculpture* (1768), de meest leesbare was die hij op verzoek van Diderot voor de *Encyclopédie* geschreven had. Het tweede essay, een serie uitvoerige beschouwingen over het bronzen paard van Marcus Aurelius en beschouwingen over andermans beschouwingen, dateert uit 1771. Het eerste essay telt slechts 10 pagina's, het tweede 210 pagina's.

Het is in een paar gedetailleerde opmerkingen van Falconet in dit laatste geschrift, getiteld *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*,¹¹³ dat Mengs aanleiding zag zijn brief te schrijven. Die opmerkingen ten aanzien van Winckelmann, liegen er overigens niet om.

Waar gaan de *Observations sur la statue de Marc-Aurèle* over? De meest treffende bespreking van zowel inhoud als toon treft men aan in een artikel van Dieckmann en Seznec uit 1952: ten eerste was Falconet ten tijde van het schrijven bezig met de voltooiing van een groot ruitersstandbeeld van Peter de Grote in Sint Petersburg. "*From internal evidence we can conclude that the redaction took place in 1769 and 1770.*"

Ten tweede: de bespiegelingen over het enige antieke ruitersstandbeeld ten opzichte van 'moderne' voorbeelden zijn vernietigend. "*His criticism of the horse of the Marcus Aurelius monument is violent and severe: in Falconet's opinion, the horse is ugly, both as a whole and in its details; its author failed to observe and imitate the body of a real horse and completely ignored a horse's way of moving. The literary critics keep quoting the words which Pietro da Cortona addressed to the horse: 'Why don't you move, don't you know that you are alive?' But, Falconet objected, if the horse were to move, the statue would fall down, since the position of the legs was entirely unnatural.*"

¹¹⁰ Citaat uit Watelet 1760 (zie noot 109), pp. 68-70.

¹¹¹ Brief aan Anton Raphael Mengs, 3 januari 1764; in: H. Meijer en J. Schulze, *Winckelmanns Werke*; zehnter Band, welcher die Briefe Winckelmanns von 1761 – 1766 enthält, Berlin 1824, p. 282.

¹¹² Zie bijvoorbeeld: Anton Raphaël Mengs, *Oeuvres complètes d'Antoine Raphael Mengs, premier peintre du Roi d'Espagne etc.* Parijs 1786, pp. 323-334.

¹¹³ E.M. Falconet, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, Paris 1771.

Ten derde: de bovengenoemde 'literary critics' zijn incompetent. "These critical observations do not form a continuous text; they appear in various parts of the 'Observations'. For, right from the beginning, the avowed theme of the book is indissolubly connected with a second theme, and even depends entirely on it. The second theme concerns the right and competence of the man of letters as an art critic."

Ten vierde: de kenners en literatoren die Falconet voor ogen had, waren verblind door hun dweperij met de antieke kunst. Deze *Anticomania*, zoals Falconet het noemde, uit zich niet in goed kijken, maar in het herhalen van letterkundige *idées reçues*.

Falconet hield niet op deze dwaasheden te vermelden en tot in detail te bespreken, wat het lezen van de *Observations* nogal ophield tot op het punt van incoherentie. "Since the *Observations* are poorly organized, and since Falconet, by sheer violence of temper, becomes repeatedly entangled in his own arguments, it is necessary to define this perspective as clearly as possible."¹¹⁴

Ook volgens andere exegeten van het werk van Falconet is dit een adequate recensie van Falconets literaire vermogens: Edmund Hildebrandt schrijft nochtans hierover: "sobald man sich den Schriften Falconets nicht in Erwartung einer interessanten 'Lektüre', eines literarisches Genusses nähert, ... so ist man dem Geständnis genötigt, daß hier die Resultate einer durchaus einheitlichen und originellen Denkarbeit vorliegen..."¹¹⁵, maar halverwege de *Oeuvres d' Étienne Falconet statuaire* (de editie van Lausanne 1781, waaruit meestal geciteerd wordt) valt het moeilijk de eenheid van geschriften voor de geest te houden, want "among other of their annoying faults is their extremely haphazard arrangement of Falconet's ideas. He touches upon some topic now in an article in one volume, now in a footnote in another, now in an essay in yet a third."¹¹⁶ Aldus Anne Betsy Weinshenker in haar studie *Falconet: his Writings and his Friend Diderot* uit 1966. Inderdaad was de letterkundige amateur Diderot (1713-1784) bevriend met Falconet, en Falconet leek, in ieder geval in de briefwisselingen, maar ook elders in gedachten, het woord tot hem te richten. Diderot van zijn kant las en antwoordde Falconet met enige distantie; vanwege de heftige toon, het chaotische enthousiasme, en de afkeer van *idées reçues*, scheen hij hem 'de Jean-Jacques [Rousseau, E.G.] van de beeldhouwkunst' genoemd te hebben. Onder die bijnaam wordt Falconet besproken door George Levitine.¹¹⁷ Deze Jean-Jacques van de beeldhouwkunst komt aardig naar voren als hij in zijn *Observations* Johann Joachim Winckelmann ter sprake brengt. Winckelmann had immers een positieve indruk van het paard van Marcus-Aurelius, typisch voor diens letterkundige blindheid: "J'ai pris son livre, & j'ai lu; une tête naturelle ne peut être mieux conformée ni plus spirituelle, que celle du cheval de Marc-Aurele. J'ai lu deux fois, & j'ai dit: ne seroit-ce pas une faute typographique? Mais après y avoir un peu revé j'ai pris mon parti en faveur de l'exactitude de l'imprimé. C'est donc Mr. Winckelmann qui a parlé." En een paar bladzijden verder:

"Je courus sur le champ à mon atelier, le livre à la main: je regardai la tête antique, & je conclus qu'on pouvoit être membre & même Président de quelques académies; sans être obligé de se bien connoître en sculpture, en parlât-on même beaucoup – Mais Mr. le Président est un connoisseur."¹¹⁸

Er volgen nog enige pagina's van gemopper over de bijziende geleerdheid van de auteur van *Geschichte der Kunst des Altertums*, voordat Falconet spreekt over de door Mengs genoemde "différence de sentiment entre M. Winckelmann et M. Watelet" en dus over de aard van de faun:

¹¹⁴ H. Dieckmann en J. Sezec, 'The Horse of Marcus Aurelius: A Controversy between Diderot and Falconet', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 15, N^o 3/4 (1952), pp. 198-228; citaten pp. 205-206.

¹¹⁵ E. Hildebrandt, *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet, 1716-1791*, Straatsburg 1908, p. 90.

¹¹⁶ A. B. Weinshenker, *Falconet: his Writings and his Friend Diderot*, Génève 1966, p. 8.

¹¹⁷ G. Levitine, *The Sculpture of Falconet*, Greenwich (Conn.) 1972, pp. 9-21.

¹¹⁸ E.M. Falconet, *Oeuvres d' Étienne Falconet statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux arts*, Lausanne 1781, deel I, pp. 221-225.

*“il est scandaleux que dans un siecle poli, on parle de Mr. Watelet, recommandable par ses moeurs honnêtes, ses talens littéraires, ses vraies connoissances dans les arts, & tant d’autres excellentes qualités; il est scandaleux qu’on en parle grossièrement, & à-peu-près comme d’un homme sans mérite.”*¹¹⁹

De door Watelet bedoelde ‘jeune faune’ zou uiteraard een andere geweest zijn; volgens Falconet refereerde hij aan de zogenaamde *Faune Borghese*, die inderdaad wat grof-gebouwd is, als we deze althans moeten beoordelen aan de hand van de prent van Perrier uit 1636 (afb. 33).¹²⁰ Wellicht beoordeelde Watelet de faun ook naar aanleiding van een prent als deze, want de schrijver was op het moment van schrijven (1670) nog niet in Rome geweest. Het is wel degelijk de faun met de gekruiste benen. Misschien ging ook Falconet uit van deze prent, want hij zou zelfs nooit naar Rome gaan.



Afb. 33. *Jeune Faune* uit Perrier (1638), FB 48.

Het volgende punt van Falconet is dat men inderdaad een faun niet als een *héros* moet uitbeelden, precies zoals ook Watelet beweerde. Falconet schuift Winckelmann in de schoenen, dat deze als bijziende geletterde (en niet als de kunstenaar die zijn ogen gebruikt) het omgekeerde beweert:

*“Savez-vous bien, mon ami, que si l’on se mettoit à faire beaucoup de semblables livres, il faudroit ne plus faire de sculpture, parce que le ton érudit, & les titres d’un Ecrivain en imposent à cette tourbe de lecteurs qui a plutôt fait de citer que de connoître. On vient chez vous le livre en poche; on vous dit hardiment: un Héros ne doit point être représenté avec les signes caractéristiques de la force & de la noblesse: un Dieu paysan ne doit point tenir du caractere agreste; & voilà comme le bons livres sont le bons connoisseurs. Si vous avez la foiblesse de repliquer à ces gens-là, ils vous jettent le livre à la tête; il tombe où il peut, mais comptez qu’il se trouve assez de ramasseurs.”*¹²¹

Vervolgens brengt Falconet Anton Raphael Mengs ter sprake, aan wie Winckelmann zijn *Geschichte* had opgedragen:

*“Quoique malgré plusieurs bons endroits, l’ouvrage de M. Winckelmann soit en général assez répréhensible, je n’entreprendrai point de m’en occuper. Laissons l’enthousiasme se refroidir encore, & l’histoire de l’art sera prise à la juste valeur. Eschyne dédia ses tragédies au tems: à la fin de sa préface allemande M. Winckelmann dit, cette histoire de l’art, je la dédie à l’Art, au tems, & particulièrement à mon ami M. Antoine Raphaël Mengs. M. Mengs doit donc particulièrement la recevoir en ami; l’art doit en profiter, & le temps confirmera le plus ou moins de progrès que le livre aura fait à l’art.”*¹²²

Het toeval wilde natuurlijk dat Falconet zelf in 1768 een essay had geschreven dat gewijd was aan de beeldhouwkunst en, naar zijn inzicht, aan de progressie die deze kunst gemaakt had in recente tijden. Falconet brengt dit, nu het boek van Winckelmann afgedaan is als *assez répréhensible*, met nadruk in herinnering: *“J’avois dit dans l’avertissement qui précède mes réflexions sur la sculpture; comme les progrès de l’art sont mon unique objet...”*¹²³

¹¹⁹ Ibid, pp. 236-237.

¹²⁰ Perrier 1638 (zie noot 50), FB 48.

¹²¹ Falconet 1781 (zie noot 118), deel I, pp. 239-240.

¹²² Ibid., p. 240.

¹²³ Ibid.

De *Réflexions sur la Sculpture* waren weliswaar niet opgedragen aan Franse beeldhouwers, zoals de Duitser Winckelmann zijn boek opdroeg aan de Duitser Mengs, maar deze Fransen, met name Bouchardon en Pierre Puget (1620- 1694), waren wel degelijk voor Falconet de dragers van *les progrès de l'art* en wel op een manier die het tegendeel leek te zijn van wat Winckelmann zag als vooruitgang:

*“J’ai avancé dans mes réflexions, que les anciens sculpteurs étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau, dans les endroits où elle s’étend & se replie selon les mouvemens des membres. J’ai ajouté, que cette partie de la sculpture avoit peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection”.*¹²⁴

Het is begrijpelijk dat Mengs, aan wie immers een heel boek gewijd was, en wel de *Geschichte* van Winckelmann, een en ander niet op zich kon laten zitten. Hij antwoordde op 25 juli 1776 dus Falconet met een lange brief die op 23 september 1776 daarop zou reageren. De brief van Mengs was lang; bevatte wederom een uitvoerig excuus voor en namens Winckelmann voor de onheuse bejegening van Watelet.

Toch waren de observaties van Watelet betreffende de klassieke faun onjuist. Hij had dat kunnen corrigeren als hij wat eerder naar Rome was gegaan. Voorts bleek ook de typering van de *héros* en de *demi-dieux* onjuist. Watelet had dat ook kunnen constateren aan de hand van Romeinse voorbeelden, schrijft Mengs aan zijn Franse collega Falconet:

*“...car étant artiste, vous savez, aussi-bien que moi, que le caractère des héros & des demi-dieux est celui de la vraie beauté, un peu au-dessus de la beauté humaine: c’est ainsi, en effet, qu’on la voit employée à la statue du soi-disant Antinous du Vatican & du Méléagre, qui n’ont point le caractère des héros de M. Watelet. Je dis la même chose des Faunes.”*¹²⁵ Sterker, Falconet had zelf naar Rome moeten gaan; anders had hij niet de denkbeelden van Watelet hoeven te verdedigen:

*“Il [Watelet, E.G.] ne se seroit plus arrêté à embellir des idées prises dans les ateliers de Paris. Je suis même persuadé que si vous, Monsieur, homme d’esprit, comme vous êtes sûrement, eussiez demeuré à Rome, vous auriez peut-être eu le bonheur de devenir aussi Antiquomane, comme l’ont été tant de grands artistes François, vos prédécesseurs, qui ont illustré le beau siècle de Louis XIV.”*¹²⁶

De brief van Anton Rafael Mengs was niet bedoeld om de zaak te sussen, of om Winckelmann te verdedigen. Het bleek een brief te zijn om de Franse onkunde aan de kaak te stellen door het Griekse voorbeeld, de Griekse schoonheid, te negeren. Mengs sprak niet alleen over de Romeinse absentie van Watelet, én van Falconet, maar ook over verkeerde *idées prises* in Parijse - dus Franse - ateliers. Mengs besluit met te zeggen, *adding insult upon injury*:

*“En France les arts ont tombé en décadence à mesure que cette prévention [namelijk het volgen van de Antieken, E.G.] s’y est perdue; & dans les pays où cette espèce d’enthousiasme n’a jamais été connue, on n’est jamais non plus parvenu à un certain degré de perfection dans les arts.”*¹²⁷

Het antwoord van 23 september 1776 van Etienne Maurice Falconet is ook lang, maar kan samengevat worden in de volgende woorden:

*“Je puis vous protester, Monsieur, que ce qui m’a irrité (pour me servir de votre terme) contre feu M. Winckelmann, n’est assurément pas l’éloge qu’il fait de vous. Mais j’ai été scandalisé, je vous l’avoue, qu’il ait parlé des artistes François avec un ton de mépris très-revoltant.”*¹²⁸

Wat begon met Winckelmann en een wat te uitbundige correctie betreffende de hoedanigheden van de klassieke faun aan het adres van een onoplettende Fransman, eindigde met Mengs en Falconet, bijna als een Franse oorlogsverklaring wegens belediging. De *Barberini Faun* die Winckelmann ogenschijnlijk ter sprake bracht, lijkt in de uitwisseling van misverstanden snel verdwenen te zijn. Toch bleef de faun bestaan op de achtergrond.

¹²⁴ Ibid., p. 242.

¹²⁵ Mengs 1786 (zie noot 112), pp. 330-331.

¹²⁶ Ibid., p. 332.

¹²⁷ Ibid., p. 332.

¹²⁸ Ibid., p. 340.

De Franse sculptuur volgens Falconet: wederom Bouchardon en Pierre Puget

Zoals we konden lezen bij Baillet de Saint-Julien werd Edmé Bouchardon geprezen om de stofuitdrukking -in marmer- van het vlees; de schrijver haalde daarbij speciaal de kopie van de *Barberini Faun* aan. De uitdrukking van *Les plis et le mouvemens de la peau* behoren volgens Falconet tot recente verworvenheden van de beeldhouwkunst. Het betreft niet zozeer een Franse uitvinding, die eer gaat naar Bernini, waar Falconet een aantal keren naar verwijst. Hij is overigens de enige niet, maar het is wel degelijk een Franse verworvenheid.¹²⁹ Ook voor Falconet blijkt Bouchardon een beeldhouwer van levensecht vlees.

Falconet acht een en ander van belang, omdat er de *mouvemens des membres* uit volgt. De beweging is een handeling en de handeling in deze beeldhouwkunst is van iemand, van een menselijk individu. De handeling moet natuurlijk zijn, de *expressie* van de gemoedsbeweging van een *caractère*. Ook hier haalt Falconet het werk van Bernini aan als exemplarisch, zelfs juichend, alsof hij het met eigen ogen gezien heeft, terwijl hij toch nooit in Rome was geweest. Wel degelijk kende hij het werk van Pierre Puget, dat hij 'sublime' achtte.¹³⁰

Bij de term 'subliem' denkt men vaak aan heftige gebeurtenissen, heftige handelingen en heftige emoties. Dat is niet per se nodig. Ragueuet zei het al in zijn waardering voor de *Barberini Faun*: "*Les autres représentent ordinairement quelque action éclatante, ou quelque passion ardente; cela n'est pas bien mal aisé à exprimer: Mais y a-t-il rien de plus simple & de moins marqué que le sommeil & la rêverie? & c'est en quoi ces deux Statues sont, à mon sens, au dessus de toute comparaison; puisque le sommeil qui est une image de la mort, & la rêverie qui est une espèce de suspension de la vie, y sont pourtant plus vivement exprimez que les actions les plus violentes ne le sont dans toutes les autres Statues*".¹³¹

In het werk van de beeldhouwer Falconet treffen we een voorbeeld aan van een dergelijke verstilte actie. In 1765 toonde hij op de Parijse *Salon* een werk, dat de *Douce Mélancolie* geheten was; later zou hij dit ook in bisquit laten uitvoeren bij de Manufacture de Sèvres (afb. 34). Gezien de titel is dit een personificatie, maar het meisje zelf is de lichamelijke uitdrukking van die melancholie, van haar melancholieke staat. In zijn bespreking van de *Salon* van dat jaar noemt Diderot zijn vriend de beeldhouwer '*l'homme qui possède les physionomies des passions les plus difficiles à rendre*'.¹³² De omschrijving van Diderot lijkt goed toepasbaar op de maker van de *Faun*. In het geval van de *Faun* is dit, de gedachten van Falconet volgend, een *dieu paysan* met een *caractère agreste*, die, wat dit verder ook moge betekenen, geen *Héros* was noch een Olympische god. Kortom, het zal inderdaad het Bernini-achtige zijn geweest in de *Barberini Faun*, dat Von Stosch aantrekkelijk vond, en waarop later Winckelmann zo afhoudend zou reageren.

¹²⁹ Zie over de *mollesse* ofwel *morbidezza* van Bernini en de invloed daarvan in Frankrijk: F. Cousinié, 'De la morbidezza du Bernin au 'sentiment de la chair' dans la sculpture française', in C. Greill/ M. Stanic (eds.), *Le Bernin et l'Europe du Baroque triomphant à l'âge Romantique*, Paris 2002, pp. 283-303. En: A. Magnien, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour; essai sur la sculpture française des XVIIIe siècle*, Oxford 2004.

¹³⁰ A.B. Weinschenker, *Falconet: his writings and his friend Diderot*, Genève 1966. Weinschenker schrijft hier uitvoerig over.

¹³¹ Citaat uit: Ragueuet 1700 (zie noot 73), p. 102.

¹³² Zie bijvoorbeeld: D. Diderot, *Oeuvres de Denis Diderot*, tome quatrième, 1re partie, Paris 1818, pp. 156-157. De verwijzing naar het citaat is van A. Magnien 2004 (zie noot 129), p. 206. Zij schrijft in het hoofdstuk *Du Marbre à la Vie*: "... 'Falconet se situe dans le courant de réhabilitation des 'passions douces...'".



Afb. 34. Etienne Maurice Falconet, *La douce mélancholie*, 1775, bisquit, Musée du Louvre, Paris.

Falconet en het vlees: Bouchardon en het individu

In zijn *Oeuvres complètes* nam Falconet Bouchardon, die hij enorm bewonderde, herhaaldelijk als voorbeeld.¹³³ Bouchardon haalde het realisme uit slechts één individu en was daar zeer tevreden mee, zoals ook Zeuxis dat was met het schilderij van Hélène. De verheerlijkte Griekse kunstenaar gebruikte echter verschillende modellen om tot een ideaalbeeld te komen:

“Vous verrez plus loin, dans un petit dialogue de Socrate avec Parrhasius, que les Artistes Grecs se servoient ordinairement de plusieurs modèles pour faire une belle figure, & que ce n’ étoit pas une preuve à citer de l’amour extraordinaire d’un Peintre pour son art. Les procédés des Artistes étoient sans doute moins connus de Pline que de Socrate. Il ne faudroit pas citer non plus l’usage contraire de quelques Artistes, comme une preuve de froideur & de négligence pour l’art qu’ils exercent. Plus d’une fois, Bouchardon n’a étudié que’avec un seul modele, des ouvrages tout aussi importants pour lui que pouvoit l’être pour Zeuxis, le tableau d’Hélène. Si je ne nomme que Bouchardon, c’est pour ne pas faire ont suivi cet usage.”¹³⁴

Ook Caylus schrijft in zijn elogie bewonderende woorden over de tekenkunst van Bouchardon: *“Les copies des Bouchardon, ou plutôt ses études, n’étoient pas seulement recommandables par cette précision de trait, qui fait tant d’honneur aux Grecs; mais les détails intérieurs étoient accompagnés de la réminiscence, & du sentiment de la chair & de la nature.”¹³⁵* Zijn studies waren niet alleen bewonderenswaardig vanwege de lijnvoering waar vooral de Grieken goed in waren, maar hij gaat zelfs nog een stukje verder: het gaat hem vooral om de kleine details, over het vleselijke en natuurlijke aspect van het menselijk lichaam.

In de uitvoering van enkele schetsen die Bouchardon maakte van de kariatiden ten behoeve van de sokkel van het ruitersstandbeeld van Lodewijk XV, is duidelijk te zien dat zij naar het leven zijn

¹³³ Falconet 1781 (zie noot 118), deel IV, pp. 32-33.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Caylus/Dandré-Bardon 1973 (zie noot 89), p. 15.

getekend; het zijn tekeningen van individuen en geen geïdealiseerde figuren (afb. 35). Zo moet hij ook naar het leven gewerkt hebben aan zijn model voor de *Faune endormi*. Falconet wilde de weergave van een individu zien, een foto van een persoon in plaats van de compositie van een aantal ideale aspecten van het menselijk lichaam. Het kwam zelfs zover dat hij zich - en daarin had hij veel navolgers - steeds meer verwijderde van de antieke voorbeelden omdat hij hun superioriteit in twijfel begon te trekken. Volgens hem ontbrak het hen aan een overtuigende sensuele voorstelling van lichaamsoppervlakken die hij wel bij de moderne kunstenaars aantrof:

“Je ne dois oublier ici une observation importante au sujet des anciens; ell est essentielle sur la maniere dont leur Sculpteurs traitoient les chairs. Ils etoient si peu affectués des détails, que souvent ils négligeoient les plis & les mouvements de la peau dans les endroits ou elle s’étend & se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera si cette observation est hazardée: il fera pris dans les ouvrages du Puget.



Afb. 35. Edmé Bouchardon, *Statue equestre de Louis XV – Etudes pour les cariatides*, ca. 1758, krijt/papier, Musée du Louvre.

*“Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs et de la fluidité du sang, aussi supérieurement rendu que dans les productions de ce célèbre moderne? Qui est-ce qui ne vois pas circuler le sang dans les veines du Milon de Versailles? Et quel homme sensible ne seroit pas tenté de se méprendre en voyant les chairs de l'Andromede; tandis q'on peut citer beaucoup de belles figures antiques ou ces verites ne se trouvent pas? Ce seroit donc une forte d'ingratitude, si, reconnoissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un Artiste François.”*¹³⁶

In de weergave van vlees en bloed meende Falconet dat de Grieken niet genoeg aandacht aan de natuur besteedden. Hij wilde huidplooiën zien en bloed in de aderen zien stromen, de weergave van een sensualiteit. Dat was voor hem ook de reden waarom hij de kunstenaar Puget zo

¹³⁶ Falconet 1781 (zie noot 118), deel I, pp. 28-30.

bewonderde voor wie het belangrijkste voorbeeld de natuur zelf was. Hij vervolgde dat we in de prachtige Griekse beelden deze aspecten niet zien. Maar als we daarin op andere fronten wel zoveel subliems waarnemen, dan zou het ondankbaar zijn als we deze zichtbare verdienste in onze eigen Franse kunstenaars niet zouden eren. Hoewel Falconet hier naar het werk van Puget refereerde, zijn deze waarnemingen even goed van toepassing op *de Faune endormi* van Bouchardon. Hier is een portret van iemand neergezet; hier wordt een individu, met een eigen karakteristiek betrappt tijdens een intieme slaap. Het was Ragueneet die hier in 1702 al op wees.

Het sublieme in de observatie: le vraie beau et le beau naturel: Bouchardon en Puget

In haar studie *Falconet: his writings and his friend Diderot* is Weinshenker op zoek naar de principiële overtuigingen van de kunstenaar Maurice Falconet.¹³⁷ Hij was de enige Franse schrijver die over de esthetiek in de beeldende kunst van zijn tijd schreef en daarnaast als kunstenaar groot aanzien genoot.¹³⁸ Zijn belangrijkste geschriften vormen zijn correspondentie met Denis Diderot en met Catharina II van Rusland (1729-1796).¹³⁹ Samen met zijn essays zijn ze bijeengebracht in de zesdelige *Oeuvres complètes*, gepubliceerd in 1781. Deel I, *Reflexions sur la Sculpture*, heeft hij geschreven op verzoek van Diderot ten behoeve van zijn *Encyclopédie*.

Een onderwerp dat in Falconets *Oeuvres* vooral ter sprake kwam was de uitdrukking van de emotie. Hij was ervan overtuigd dat er binnen het domein van de beeldende kunst extreme gevoelens kunnen worden weergegeven. We weten dat Winckelmann een tegenstander was van deze expressies en de Griekse kunst prees vanwege de '*Edle Einfalt und stille Größe*'. Ook de schrijver G.E. Lessing (1729-1781) schreef in zijn *Laocoon* dat heftige emotie in de schilderkunst moet worden onderdrukt omdat dit anders het kunstwerk ontsiert.¹⁴⁰

Met de weergave van acties en emoties van menselijke wezens bedoelde Falconet de staat van de ziel die zich openbaart in lichamelijke poses en gebaren. Falconet achtte het van groot belang dat in de beeldende kunst niet alleen de geest bevredigd wordt, maar dat ook de zintuigen worden betoverd: "*L'objet des beaux-arts n'est pas de satisfaire l'esprit, mais de charmer les sens*".¹⁴¹ Als voorbeeld gaf hij de *Extase van de Heilige Theresa* van Bernini die de kijker raakt door haar houding en expressie, als je ten minste goed gekeken hebt (afb. 36):

*"Si vous avez vu la Sainte Therese du Bernin, & que son attitude & son expression n'ayent pas été plus loin que les sens de la vue, je vous demanderai quel age & quelle santé vous aviez ce jour-là?"*¹⁴²

Het is de weergave van een groot moment in het leven van de heilige dat subliem is weergegeven. Dezelfde sublimiteit zien we in het kleine gebaar van de peinzende Agrippina, zo subtiel verwoord door Ragueneet.

Zonder dat er concrete aanwijzingen zijn is het goed denkbaar dat Bernini instructies of adviezen heeft gegeven voor de restauratie van de *Faun*. Zeker had hij belangstelling voor de klassieke beelden, maar niet voor het type als de statische *Apollo Belvedere*. Als we Teresa vergelijken met de *Barberini Faun*, in gedachten Teresa zouden ontdoen van haar volumineuze kleding, dan tonen de beelden zowel in gebaar als houding zeker overeenkomsten met de *Faun*: ook Bernini geeft een bijzonder moment weer, een intense emotie tijdens of na een gebeurtenis, waarop wij haar betrappen.

¹³⁷ Weinshenker 1966 (zie noot 130), p. 1. Volgens Weinshenker zijn de werken slecht geordend en zijn ze moeilijk te lezen ondanks herhaalde pogingen van de auteur om ze te herschrijven. Er zijn veel herhalingen en contradicties.

¹³⁸ Ibid., p. 2.

¹³⁹ Zoals eerder gemeld maakte Falconet voor Catharine de Grote in Petersburg een ruitersstandbeeld van Peter de Grote (1782).

¹⁴⁰ Falconet 1781 (zie noot 118), deel II, pp. 259-273. Falconet reageert op een uitgave van G.E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766.

¹⁴¹ Falconet 1781 (zie noot 118), deel I, p. 281.

¹⁴² Ibid., deel I, p. 283.



Afb. 36. Bernini, *Extase van de heilige Teresa*, 1647-1652, marmer, gips en verguld brons, Santa Maria della Vittoria, Rome.

Andere werken die Falconet prees vanwege hun grote expressiviteit waren bij uitzondering de klassieke *Niobe met haar jongste dochter* en Pierre Pugets (1620-1694) *Milo van Croton* (afb. 37).¹⁴³ De beeldhouwwerken van Pierre Puget had Falconet tijdens zijn eigen studie veelvuldig gezien in de tuinen van Versailles. Volgens Falconets biograaf Louis Réau bewonderde hij deze Franse beeldhouwer nog meer dan Bernini.¹⁴⁴ Pugets geweld van beweging, het actieve spel van licht en schaduw en de sterke illusie van werkelijkheid brengen een verhoogd emotioneel bewustzijn teweeg bij de beschouwer. We zien dit in de gezichtuitdrukking met de geopende mond van de oude atleet Milon die geconfronteerd wordt met zijn leeftijd, waardoor hij werd beroofd van zijn trots. Omdat hij met zijn been klem zit wordt hij verscheurd door een leeuw en ondergaat hij hevige pijnen. Door zijn gekrenkte trots is de pijn zowel moreel als fysiek. Puget creëerde een compositie die doordrenkt is van barokke passie en drama. In beide beelden zijn mensen weergegeven, individuen, geen ideale starre figuren zonder expressie. De emotie is bijna tastbaar.

Falconet stond niet alleen in zijn waardering voor de sublieme uitdrukkingen van grote en kleine gebaren. Ook zijn vriend Diderot geloofde dat *“tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l’expression d’une grand maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet”*.¹⁴⁵ Voor hem zijn de christelijke en antieke afbeeldingen van afschrikwekkende scènes prachtig vanwege de moraal die je eruit kunt trekken: *“Rien n’existe autant mon admiration que la vue de l’homme supérieur à toutes les terreurs.”*¹⁴⁶

¹⁴³ Falconet 1781 (zie noot 118), deel II, pp. 269-272.

¹⁴⁴ L. Réau, *Etienne-Maurice Falconet*, 2 vols, Paris 1922, vol. 1, p. 61.

¹⁴⁵ J. Sezec en J. Adhémar (eds.), *Diderot: Salons*, 4 vols, Oxford 1957-1967, XII, p. 83.

¹⁴⁶ *Ibid.*, XIII, p. 93.



Afb. 37. Pierre Puget, *Milon van Croton*, 1682, marmer, 2,70 cm, Musée du Louvre, Paris.

De oudheid versus de moderne tijd

Zoals we in eerdere polemieken zagen had Falconet kritiek op een groot aantal klassieke kunstwerken en probeerde hij te bewijzen dat de antieke kunst in veel opzichten van mindere kwaliteit was dan de moderne. In de beeldhouwkunst zag hij de beperkingen van de met weinig reliëf weergegeven plooi van de Griekse kleding. In het Griekse klimaat kleeft de dunne kleding dicht tegen het lichaam aan. Hij ziet niet in waarom de moderne beeldhouwers zichzelf moeten richten naar de Griekse mode, naar hun klimaat en hun omstandigheden.¹⁴⁷ Hij bewonderde veel meer de zware en luxe draperieën die veel *chiaroscuro* effectueren:

*“les grands Sculpteurs modernes, tels que François Quenoi (Duquesnoy, red. E.G.), Puget, Alegarde, Rusconi, Le Gros, Angelo-Rossi, Sarrazin et Bernin quelquefois, font voir quelles beautés les étoffes larges et jettes de grande manière, produisent dans la sculpture.”*¹⁴⁸

Uit alles blijkt dat Falconet de beeldhouwkunst van zijn tijd op een hoger plan stelde dan die uit de Griekse oudheid waarbij hij Puget en Bernini als voorbeeld nam. Toch zag hij zichzelf niet als iemand die een afkeer had van de oudheid. Hij was echter tegen de *anticomania*, de waardering voor alles uit de oudheid op grond van haar bronnen, in plaats van op basis van een kritisch oordeel over de kwaliteit.

Falconet reageerde geïrriteerd op een bewering van Daniel Webb's *Inquiry into the Beauties of Painting* (1760) dat kunstenaars uit de oudheid succesvoller zouden zijn in het weergeven van expressie dan de moderne: *“Mr. Webb loue la statue de Laocoon; et il fait bien. Mais... il croit que les modernes ont ignoré l'expression. Mais la ... Sainte Thérèse du Bernin, depuis la bout du pied jusqu'au sommet de la tête, n'a donc pas frappé l'organe de Mr. Webb?”*¹⁴⁹

¹⁴⁷ Falconet 1781 (zie noot 118), deel I, p. 49.

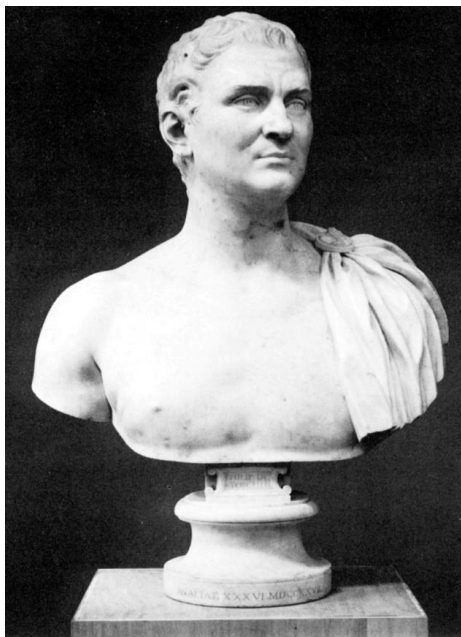
¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Falconet 1781 (zie noot 118) hoofdstuk II, p. 236. Daniel Webb (1718/19-1798) was een Ierse schrijver over esthetica in de beeldende kunsten wiens werk in zijn tijd behoorlijk aanzien genoot.

Het is intussen duidelijk geworden om welke reden men Bouchardons *Faune endormi*, oftewel de kopie van de *Barberini Faun*, zo bewonderde. De essays van Falconet bevestigen de eerste signalen van Raguenet dat de hellenistische *Faun* in het bed paste van de Frans esthetica. De opinie van Falconet mag dan niet expliciet over de *Barberini Faun* gaan, maar hij gaat wel over de weergave van emotie in de beeldhouwkunst en het grote naturalisme, zoals ook Raguenet het beschreef.

Winckelmann en Von Stoch over de Barberini Faun

Baron Philipp von Stoch, diplomaat en antiquarius in Rome, bleek een groot bewonderaar van het werk van Bouchardon, zozeer dat hij zichzelf door hem liet portretteren (afb. 38). Om die reden kon het ook niet uitblijven dat hij in een briefwisseling met Winckelmann in 1756 naar diens mening vroeg over de *Barberini Faun*. De archeoloog gaf hierop het volgende antwoord:



Afb. 38. Edmé Bouchardon, *Baron von Stosch*, 1727, marmer, 85 cm, Staatliche Museen, Berlin.

“Bienque j'estime beaucoup le Faune de Barbarini, je n'y trouve pourtant pas ni la grandeur du stile du Torse de Belvedere ni la science du Laocoon ni un Ideal tel que celui de l' Apollon. La forme du Faune de la Villa Mattei me semble surpasser celle ci. Il ne lui reste que le beau ouvrage et la verité d'un caractere dormant. Mais si ça devoit (lui donner un tems) tant le relever il seroit toujours abattu par la foule des expressions qui sont si divinement exprimés dans Laocoon. Le Torse est assurément digne de toute admiration. Mais Laocoon est la plus savante Statue et mériteroit plus d'honneur selon moi. Le Marsias et le Centaure de Borghese me paroissent du meme gout et du meme Auteur; ils tiennent du stile de Laocoon. Je m'enhardis de Vous dire que les deux Satirs ne m'ont jamais paru pouvoir entrer dans cet rang. Leur seule beauté consiste dans le grand caractere, si cela leur devoit donner un si grand méerite, le Faune de Barberin ne pourroit passer pour si beau, comme Vous, Monsieur, l'estimez, puisqu'il manque totalement dans cette partie. Je distingue le grand de la grandeur. Car s'il étoit grand comme la Nature, il paroitrait mesquin, et si la finesse et la beauté de l'Ouvrage doit dans le dernier faire le merite, les Satirs manquant totalement dans cette partie, ne pourroient meriter la place que Vous leur donnez.”¹⁵⁰

¹⁵⁰ J.J. Winckelmann, *Briefe*, (ed. Walther Rehm), Band I, Berlin 1952-1957, p. 257.

Blijkbaar vond Winckelmann de *Barberini Faun* slechts een mooi werk van een slapende figuur. De *Faun* kon niet wedijveren met de *Torso Belvédère*, de *Laocoon* of de *Apollo Belverdere*, zelfs niet met de *Faun* in de Villa Mattei (afb. 39). Als we de *Apollo Belverdere* vergelijken met de *Barberini Faun* dan valt meteen de natuurlijke weergave op van de *Faun* uit München ten opzichte van de elegant poserende jongeling met zijn emotioneel gezicht; een levenloos marmeren jongenslijf zonder enige aanwezigheid van de *molesse des chairs*. De *Apollo* wekt niet de gevoelens op waarmee de *Faun* zich zo onderscheidt: een bijna levend wezen van vlees en bloed dat je doet zwijgen en ontroert; een volwassen lichaam met een torso voorzien van huidplooiën en een duidelijke emotie in het gezicht. In zijn roes vallen de ontspannen benen willoos uiteen, de genitaliën onbeschaamd in het zicht.

Misschien had Winckelmann persoonlijk moeite met deze ontspannen houding, deze bijna goddelijke figuur die heel wat dichterbij de natuur staat dan zijn geïdealiseerde, portretachtige *Apollo Belvédere* of de krampachtige *Satyr Anapauomenos*.

Vergelijken we de *Barberini Faun* met de *Laocoon* (afb. 40) dan zijn er duidelijk overeenkomsten: de gedraaide torso, de gespannen ledematen, het achterover gebogen hoofd, de aanwezige emotie in het gezicht. Het zijn niet alleen de kenmerken uit de hellenistische periode, maar ook van de beeldhouwkunst vanaf het midden van de zestiende eeuw die Winckelmann echter verfoeide. Beide beelden zijn subliem, maar Winckelmann vertaalde de sublimiteit van de *Laocoon* in kordaatheid. De sublieme verstilling van de *Faun*, die impliciet wordt weergegeven in het citaat van de gebroeders Goncourt, zou hij absoluut afwijzen. Dit was geen '*edle Einfalt und Stille Grösse*', maar een onbetamelijke houding.



Afb. 39. *Satiro ebbro sdraiato*, Musei Vaticani, Roma, (inv. n. 747).

De satyr die Winckelmann in de Villa Mattei moet hebben gezien is een ongelukkig, achterover vallend figuur (afb. 39). Hij zit tevens op een dierenhuid die uitgespreid over een rots ligt; hij grijpt naar zijn dronken hoofd, verliest bijna zijn evenwicht in plaats van dat hij een rustende pose aanneemt. Want waar leunt hij tegenaan? Je zou hem tegen vallen willen behoeden. Krampachtig leunt hij op een wijnzak, zijn rechter voet rust ongemakkelijk in de ruimte. De aanblik vermoeit. Hoe kan Winckelmann dit beeld prefereren boven de *Faun* die hij in Palazzo Barberini gezien heeft?

Als we de reactie van Winckelmann aan Van Stosch vergelijken met de waarnemingen van Ragueneau een vijftigtal jaren eerder, dan valt meteen op dat diens precieze beschrijving die van

Winckelmann in alle opzichten overtreft. Winckelmann zal de *Faun* waarschijnlijk net zo goed hebben bestudeerd als Ragenet, maar hechtte er een totaal andere waarde aan. De natuurlijke eigenschappen die Ragenet aan het beeld toekende zijn wel vergelijkbaar met de euforie van Winckelmann over de *Laocoon*. Zegt hij daar eigenlijk niet hetzelfde en bedoelt daarmee wat anders?

De overtuigingen van Winckelmann

In tegenstelling tot Falconet baseerde Winckelmann zich op een eigen geformuleerde kunsttheorie.¹⁵¹ Voor hem waren de Oudgriekse esthetische idealen de maatstaf voor alle hedendaagse kunst. Sculpturen van goden en godinnen, en vooral van helden, werden door hem geprezen als de belichaming van de perfecte mens ten aanzien van leeftijd, lichamelijke verhoudingen, poses en uitdrukkingen.¹⁵² Daar kon geen modern beeld tegenop.

In zijn *Gedanken* beschreef hij de specifieke kenmerken van de ideale schoonheid die in de eerste plaats bestaat uit de nabootsing van de natuur.¹⁵³ Op de tweede plaats komen de contouren: *“In den meisten Figuren neuerer Meister siehet man an den Theilen des Körpers, welche gedruckt sind, kleine gar zu sehr bezeichnete Falten der Haut; dahingegen, wo sich eben dieselben Falten in gleichgedruckten Theilen Griechischer Figuren legen, ein sanfter Schwung eine aus der anderen wellenförmigen erhebt, dergestalt, dass diese Falten nur ein Gantzes, und zusammen nur einen edlen Druck zu machen scheinen.”*¹⁵⁴ In deze passage verwijst hij indirect naar Bernini die enerzijds de mooie natuur en anderzijds de ideale schoonheid van de Griekse figuren wilde betwisten: *“Man weiss, dass der grosse Bernini einer von Denen gewesen, die den Griechen den Vorzug einer theils schonern Natur, theils Idealischen Schönheit ihrer Figuren hat streitig machen wollen.”*¹⁵⁵ Winckelmann beseftte heus wel dat in de natuur niet gemakkelijk zulke perfecte lichamen te vinden zijn, vergelijkbaar met de *Apollo Belvedere* in het Vaticaanse Museum: *“Was Natur, Geist und Kunst hervor zu bringen vermögend gewesen, lieget hier vor Augen”*.¹⁵⁶ Tenslotte roemde hij de draperie, de dunne kleding die over de zachte contouren van de naakte figuren valt.¹⁵⁷

Het hoogste bereikbare in de Griekse beeldhouwkunst had voor hem de kenmerken van *‘edle Einfalt und stille Grösse’*. In het bijzonder doelde hij hiermee op de *Laocöongroep* uit de laat-Hellenistische periode (afb. 40).¹⁵⁸ Kunstenaars die in staat waren deze kenmerken in zowel hun eigen houding als in hun figuren weer te geven, zouden een diep inzicht hebben in de essentie van de menselijke natuur. De uitdrukking in het gezicht van Laocöon straalt de rust uit die Winckelmann hier vergelijkt met de diepste wateren, terwijl de oppervlakte nog zo te keer gaat.

¹⁵¹ Winckelmann bracht ordening aan in de geschiedenis van de klassieke kunst op basis van stijl. Hij plaatste daarmee kunstwerken in een historische samenhang. *Geschichte der Kunst des Altertums* uit 1764 geldt als zijn belangrijkste werk. De invloed hiervan reikt tot ver in de twintigste eeuw.

¹⁵² J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1969 (1755) hoofdstuk 2. De redenen hiervoor zouden volgens Winckelmann externe factoren kunnen zijn zoals klimaat, voeding, houding, kleding, sporten een goede opvoeding. Deze hele manier van leven geeft het lichaam een elegante houding. Uiteindelijk kwam hij tot de conclusie dat de Grieken de sculpturen naar de natuur vormden en perfectioneerden en idealiseerden aan de hand van visuele wetmatigheden.

¹⁵³ *Ibid.*, hoofdstuk 2.

¹⁵⁴ *Ibid.*, hoofdstuk 3.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, hoofdstuk 4. De gebeeldhouwde draperie moet dunne of natte kleding als voorbeeld gehad hebben die dicht aan de huid kleeft. Winckelmann noemde het een *peplos*, een sluier. “In de nieuwe tijd heeft men het

ene kledingstuk over het andere gedrapeerd zodat de contouren niet meer zichtbaar zijn.”

¹⁵⁸ *Ibid.*



Afb. 38. Hagesander, Polydorus en Athenodorus van Rodos (vlgs. Plinius), *Laocöon*, 40-20 v. Chr., Musei Vaticani, Roma.

“... eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocöons, und nicht in den Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Corpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an den schmerzlich eingezogenen Unter-Leib beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocöon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht.”¹⁵⁹ Een beheerste pijn in *Stille Grösse*. De kunstenaar moet de kracht van de ziel in zichzelf voelen die hij vervolgens naar zijn marmer overbrengt. Hij benadert daarmee het hoogst bereikbare van alle kunsten, aldus Winckelmann.

Waarom spreekt Winckelmann hier over een beheerste pijn? Iedereen zal beamen dat de gezichtsuitdrukking van Laocöon alles behalve beheerst is. Het achterover geheven hoofd, de gefronste wenkbrauwen, de opgeslagen ogen en de geopende mond zijn alle tekenen van intense, onbeheersbare uitdrukkingen van pijn. Dat er van een beeld geen klanken te horen zijn lijkt me wel duidelijk. Hij was de eerste die de opmerking maakte dat Laocöon geen geschreeuw uitdrukte. Dit is alles behalve een gezicht zonder emotie; geen emotie, dat bewonderde hij in de antieke beeldhouwkunst.

Dat de *Barberini Faun* niet beantwoordde aan Winckelmanns schoonheidsideaal kan ook voortkomen uit het feit dat het beeld te veel op een Berniniaanse sculptuur lijkt. Een stijl waarvan hij niet veel moest hebben. Volgens Winckelmann werden alle kenmerken van de *Schöne Stil* immers

¹⁵⁹ Ibid.

door Bernini met voeten betreden. Hij was een kunstenaar die de natuur weliswaar als voorbeeld nam, maar die zijn figuren niet idealiseerde. Hij voorzag de getordeerde lichaamsvormen van natuurlijke huidplooien. De rijke draperieën in de zware gewaden en de emotionele gezichtsuitdrukkingen waren voor Winckelmann aanleiding om zijn stijl te verafschuwen, hoezeer de meester in zijn tijd en ook nu nog wordt bewonderd.

Hiermee staat zijn mening over de moderne beeldhouwkunst, die van Bernini, Puget, Bouchardon lijnrecht tegenover die van Ragenet en Falconet. De *Barberini Faun* past geheel in deze categorie. Dat dit Hellenistische, zeer naar de natuur vervaardigde beeld, dat zoveel intense gevoelens opwekt, niet bij hem niet in de smaak viel, spreekt al zijn eigen geformuleerde theorieën tegen: *“Der schöne barberinische schlafende Faun ist kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur”*. Men is echter niet afhankelijk geweest van Winckelmanns mening en de *Barberini Faun* dommelt in al zijn waardigheid voort in de Glyptothek in München waar hij bij iedereen die wil kijken bewondering afdwingt.

Samenvatting en conclusie

Het schrijven van de wederwaardigheden van een kunstwerk, de provenance, oftewel de herkomstgeschiedenis, kan een frustrerend karwei zijn. In het geval van de *Barberini Faun* is dat nauwelijks het geval. De geschiedenis van het marmer is vrij nauwkeurig te volgen, van het moment dat het beeld incompleet werd aangetroffen bij de Engelenburcht in Rome tot de verwerving van het beeld door koning Ludwig I van Beieren voor een enorm bedrag, en eigenlijk tot op de dag van vandaag. Een reden voor deze overzichtelijkheid zit hem in de geschiedenis van de restauraties van het beeld; een aantal, dat zowel materieel als documentair, bijna voorbeeldig in beeld gebracht is. Aanvankelijk ging men ervan uit te maken te hebben met een liggende, slapende faun en het beeld werd aldus gepositioneerd. Bij de restauratie van 1679, de tweede, kreeg de *Faun* een positie waarbij deze eerder achteroverleunt -een positie van iemand die als het ware breeduit is neergeploft na een inspanning. Op het oog kreeg de naakte *Faun* daarmee een zwoelere uitstraling en de sensualiteit werd bij volgende restauraties alleen maar versterkt. In de jaren zestig van de vorige eeuw werd het beeld kortstondig ontdaan van alle 'moderne' toevoegingen in een poging tot wetenschappelijke correctheid; dat was blijkbaar onbevredigend omdat de *Faun* nu niet meer de *Faun* was met een reputatie van eeuwen. Men keerde in essentie terug tot de staat van het beeld van 1679 en daarmee tot de eerste beschrijving in 1700 door de Abbé Ragueneau.

Het schrijven van een waarderingsgeschiedenis, die evenzeer bestaat uit woorden als uit daden, kan ook teleurstellend zijn. In dit essay is niet alleen weergegeven wie wat zei in de achttiende eeuw over de *Barberini Faun*, maar ook datgene om te begrijpen en te duiden waarom. Haskell en Penny geven in hun *Taste and the Antique* in een catalogusnummer niet alleen de contouren van de provenance en de restauratiegeschiedenis weer, maar ook, en tevens zeer beknopt, de aanduidingen van de waardering. Om een voorbeeld te geven refereren zij naar de Marquis de Sade die de *Barberini Faun* aanduidde als een '*sublime statue grecq*'.¹⁶⁰ Van de markies verwacht men onwillekeurig het een en ander, maar hij stelt teleur. Zoekt men de passus op in zijn *Voyage en Italie*, een onuitgegeven verslag van een reis door Italië, dan vindt men niet meer dan dit: '*Un satyre malade; il est couché; sublime statue grecque*'.¹⁶¹ Dat lijkt wat weinig en ook plichtmatig. Men hoopt op veel meer woorden: ten eerste, waarom zou de *Faun* ziek zijn; waarom is het woord *couché* gebruikt en niet gewoon *dormant*; waarom wordt dit beeld, op de derde plaats, toch verheven of subliem genoemd; ten vierde, waarom zegt de markies, die toch van dit soort zaken iets afwist, niets over de evidente sensualiteit van het geheel? Er zijn veel meer (reis)verslagen met dergelijke, even stellige als vage aantekeningen, en dat kan frustrerend zijn. Maar zonder frustratie en onbegrip, geen onderzoek.

Het eerste punt: de *Faun* is ziek. Er zijn in de achttiende eeuw twee uitgebreidere beschrijvingen gegeven van de *Barberini Faun*: naast die van de genoemde François Ragueneau is er een brief van Johann Joachim Winckelmann, gericht aan baron von Stosch.

Toen het beeld voor de tweede keer gerestaureerd werd, dus in 1679, verloor de *Faun*, zoals gezegd, de onschuld van de slaap. Hij is eerder dommelend weergegeven, als iemand die onwillekeurig de spieren strekt van een zekere vermoeidheid; alsof er iets aan de hand is of was.

Ook in recente tijden gaan classici er vanuit dat het beeld onderdeel is van een handeling, dat het een moment in flux verbeeldt. Sorabella, in een recente, oudheidkundige bijdrage over de oorspronkelijke, Griekse iconografie van deze *Faun*, veronderstelt dat de wilde *Faun* deel uitmaakt van een mythe, waarbij Midas het 'mensbeest' bijna gestroopt had door de vaste drinkplaats van het wezen te voorzien van wijn in plaats van water. De *Barberini Faun* wordt dan getoond als gevangen buit in een willoze, dronken overgave.

¹⁶⁰ Haskell and Penny, 1981 (zie noot 2) p. 204.

¹⁶¹ Marquis de Sade, *Oeuvres complètes de Marquis de Sade*, vol 15-16, Paris 1967, p. 327.

Lezen we Raguenet, dan is vanuit dezelfde vooronderstelling, de interpretatie er ook een van overpeinzing die op een overgave lijkt: hij spreekt van een *'expression [qui] ne va pas jusqu'a la tristesse'*, en van een *'rêverie la plus profonde qu'on a jamais vuë.'* Dit zijn waarderende woorden. Winckelmann weer lijkt het min of meer eens te zijn met Raguenet, maar hij bezingt het beeld bepaald niet. Het is juist deze willoze, onwillekeurige, spontane handeling van de *Faun* waar Winckelmann bezwaar tegen heeft. De figuur laat zich betrappen in deze spontaniteit en onwillekeurigheid, een natuurlijke overgave, die veraf staat van Griekse opvoeding en inborst.

Het tweede punt, *'il est couché'*, in de woorden van De Sade; ook dit slaat op de houding van de *Faun* en in het uittrekken of het ontspannen van de spieren. *Coucher* kan natuurlijk slapen betekenen, maar het is niet *dormir*. Het is meer zoals het aardige Italiaanse werkwoord *sdraiar(si)* – gaan liggen, bijvoorbeeld op een bed. *Sdraiato* is een gangbare term waarin de *Faun* zeker beschreven zou kunnen worden. Daar komt iets bij: Raguenet beschrijft het beeld als een natuurlijke weergave, niet alleen in houding, maar ook in de geportretteerde weergave van een mensenlichaam: *'[il] se soit un personne qui rêve véritablement: nulle statue moderne n'a cette vie & ce naturel'*.

Deze natuurlijkheid van het lichaam, deze individualiteit eigenlijk, ondervindt in het algemeen grote waardering in de Franse sculptuurtheorie van de achttiende eeuw. De 'Franse theorie' is wat veel gezegd in deze; het beperkt zich eigenlijk tot een aantal disparate opmerkingen en vindt de meeste systematiek in de geschriften van Etienne Maurice Falconet; over de coherentie daarvan wordt ook nog eens veel geklaagd. Toch treffen we hierin, maar ook elders, een aandacht aan voor de vouwen, de plooiën en de *molesse* van het vlees in het marmer; soms zelfs op een tedere manier. En ook in verband met de *Barberini Faun*, die zich hiermee als het ware, in loomheid uitstrekt in de zetel van deze Franse opvatting. Dat blijkt niet alleen in woorden maar ook in daden: de eerste kopie van de *Barberini Faun* werd gemaakt door de Franse beeldhouwer Edmé Bouchardon in opdracht van de *Académie française*. Bouchardon nam daar de tijd voor en trok volgens de bronnen, blijkbaar veel bekijks én bewondering. In die tijd kreeg Bouchardon een reputatie wat betreft de natuurlijkheid van zijn 'marmeren lichamen', *les plis e le chair*, zoals men zei. De reputatie ging ook berusten op diens voorkeur voor studies naar het leven in plaats van de normen van het klassieke beeld.

Een van de personen die in Rome getuige moeten zijn geweest van deze ontwikkeling bij de jonge Bouchardon, was de adellijke antiquarius Philipp von Stosch, die over de *Barberini Faun* een brief schreef aan Winckelmann. Hij verwachtte misschien een geestverwant te vinden in Winckelmann. Dat was niet zo. In het geschreven antwoord, en herhaaldelijk in druk, was de waardering voor de *Faun* ten minste besmuikt. Winckelmann was beschroomd, juist vanwege de individuele aanwezigheid van *Faun*. Het is dan niet alleen de achteloze houding van de *Faun*, het is ook het vlees en bloed van een levendige persoon (en niet van een personage).

Het derde punt: *'sublime statue grecque'*, aldus de Sade. De *Barberini Faun* is in ieder geval letterlijk een groot beeld, en thematisch en figuurlijk misschien een subliem beeld. We kunnen uit de weinige woorden van De Sade niet veel afleiden. Misschien gebruikte hij het woord wat nonchalant. Toch blijkt de toekenning van de 'verheven' kwaliteit aan een sculptuur, zoals aan de *Barberini Faun*, een kwestie smaak wellicht, maar in ieder geval een discussiepunt. Winckelmann weigerde met nadruk deze kwaliteit toe te kennen: *"Bienque j'estime beaucoup le Faune de Barbarini, je n'y trouve pourtant ni la grandeur du stile du Torse de Belvedere ni la science du Laocoon ni un Ideal tel que celui de l'Apollon"*. Ook hier leek Winckelmann afwijkend te reageren op de keuze van de Franse Académie, in ieder geval op de brief van Von Stosch, maar ook op de opvattingen van iemand als Falconet. Rond het midden van de achttiende eeuw ontwikkelde zich namelijk een figuurlijke stellingenoorlog – een kleine, maar toch – tussen de Fransman Falconet en de Duitser Winckelmann. Een en ander leek te beginnen met de brief van Von Stosch, gevolgd door een opmerking over de *Faun* van Winckelmann – *'ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur'* – waarna in een discussie met Falconet, die over verschillende woordvoerders en deelnemers liep (Watelet en Mengs) de *Barberini Faun* zelf, uit beeld verdween. Dan volgden er nog uitweidingen over hoe een klassieke faun eruit dient te zien in aard en expressie, en tenslotte liep dit uit in een *affront* ten

aanzien van de Franse beeldhouwkunst, die 'decadent' heet te zijn, als het gaat om de verhevenheid van sculpturen, wellicht het doel van de beeldhouwkunst.

Het doel van Winckelmann was duidelijk en bekend: inderdaad is de torso van de *Barberini Faun* niet die van de geabstraheerde *Torso Belvedere*, en inderdaad heeft de *Faun* niets van de notoire beschrijving van Winckelmann van de *Laocoon*, of van diens neoclassicistisch ideaal van een vlekkeloze, onaangedane en tijdloze *Apollo Belvedere*.

De *Barberini Faun* is uit de tijd van de *Laocoon*; wellicht is het zelfs in materiaal en techniek een oorspronkelijk Hellenistisch beeld, en dan dus een van de weinige. Voor Winckelmann is dat 'der *Stil der Nachahmer*' en daarmee decadent. Onder de *Laocoon* kon de Duitse kunsthistoricus niet uit: als hij precies daar spreekt van 'edle Einfalt und stille Größe' en de manier beschrijft waarop *Laocoon* zijn merkwaardige executie ondergaat, als van een enorme, dus 'heroïsche', dus 'sublieme', plechtige beheertheid, dan moet hij al zijn retorisch schrijftalent aanwenden, en een verbeeldingskracht hanteren à *outrance*. Onder de *Barberini Faun* kan hij eigenlijk ook niet uit. Dit alles doet denken dat de combinatie van gegevens, de aanwezigheid van het lichaam van de *Faun*, het enigszins gekwelde, vermoeide gelaat, de resigerende ontspanning in de houding van deze eerder getemde bosgod, de opgave was waar Ragueneet, Von Stosch, Falconet, en Winckelmann voor stonden.

En dan dus het vierde punt: over de sensualiteit -de erotiek misschien- van de *Barberini Faun* zegt de Marquis de Sade niets. Jammer genoeg. Directe opmerkingen van dien aard komen we pas later tegen: Kotzebue spreekt in 1805 van een indecentheid, die het beeld dan vaker verweten zou zijn; Von Menzel maakt enige tijd later in zijn getekende studie het kruis van een onbeschaamde *Faun* zelfs het centrum van de iconografie; de gebroeders de Goncourt zijn in hun beschrijving zoeter, of misschien juist frisser, lyrischer misschien: "Tel, je me figure, le sommeil d'Adam, dans la nuit, où une compagne lui fut donnée". De beschrijving is letterlijk die van een godsgeschenk. Deze doet ook weer denken aan de abt Ragueneet, die zo overrompeld was door de *Faun* en zoals menigeen overrompeld zal zijn. Het beeld is namelijk niet volgens de dramatische regels van het klassieke toneel, maar heeft het ongeregelde en onbestemde van de lyriek van de opera.

De *Barberini Faun* dankt zijn schoonheid aan zijn hangende, sluimerende positie, de verhoogde erotiek van zijn naakte lichaam als van een echt persoon, echter pas nadat het beeld rechtop is gezet. Het mythologische wezen schrikt ons niet af; het nodigt ons eerder uit het te bespieden. We betrappen hem op het moment dat hij zijn plicht als *Faun* heeft vervuld; nu is hij dronken weggezonden in een onrustige slaap. Alléén met hem voelen we een intimiteit; in gezelschap van anderen voelen we ons ongemakkelijk. Het grote, indrukwekkende formaat, zijn sensuele gezicht, zijn licht gehavende maar gespierde lichaam en zelfs zijn provocerende, mannelijke seksualiteit dwingen respect af. Het mag dan niet expliciet in de literatuur vermeld zijn, maar dit hybride wezen, meer mens dan het mythisch wezen, meer van vlees en bloed dan van marmer, is zich al sluimerend niet bewust van zijn fysieke aantrekkelijkheid. Met schroom hebben we hem benaderd, bespied, en met weemoed slapend achtergelaten.

"Le marbre n'est plus du marbre; le Statue n'est plus une Statue; c'est un homme, c'est une personne qui vit & qui respire."

Ragueneet, 1702

BIBLIOGRAFIE

- Baillet de Saint-Julien, G., *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Paris 1748.
- Bignamini, I., *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, deel 1 en 2, New Haven 2010.
- Bowron., P. and Rishel, J.J., *Art in Rome in the eighteenth century*, uitgave bij tent. Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) en Houston (Museum of Fine Arts), London, 2000.
- Caviglia-Brunel, S., *Charles-Joseph Natoire, 1700-1777*, Paris 2012.
- Caylus, A.-C.P., *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grèques, romaines et gauloises*, 6 vols., Paris, 1752-1767.
- Caylus, A.-C.P., *Vie d' Edmé Bouchardon sculpteur du Roi / Dandré-Bardon, M.F., Vie de Carle Vanloo*, Genève 1973 (1762 en 1765).
- F. Cousinié, F., 'De la morbidezza du Bernin au 'sentiment de la chair' dans la sculpture française', in C. Greill/ M. Stanic (eds.), *Le Bernin et l'Europe du Baroque triomphant à l'age Romantique*, Paris 2002.
- Diderot, D., *Oeuvres de Denis Diderot*, tome quatrième, 1re partie, Paris 1818.
- Dieckmann, H., en Sez nec, J., 'The Horse of Marcus Aurelius: A Controversy between Diderot and Falconet', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 15, N° 3/4 (1952), pp. 198-228.
- Falconet, E.M., *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, Paris 1771.
- Falconet, E.M., *Oeuvres d' Étienne Falconet statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux arts*, Lausanne 1781.
- Goncourt, E., de et Goncourt, J. de, *Journals des Goncourt, Memoire de la vie littéraires*, Première Volume 1851-1861, Paris 1887.
- Haskell, F., and Penny, N., *Taste and the Antique, The lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/London 1994.
- Hildebrandt, E., *Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet, 1716-1791*, Strassburg 1908.
- Kotzebue, A. von, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, 3 vols., Deel III, Berlin 1805.
- Lavin, M. A., *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1976.
- Lessing, G.E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766.
- Levitine, G., *The Sculpture of Falconet, Greenwich (Conn.) 1972*.
- Lumbroso, G., *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, Turin 1874.

Maffei, P.A., *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspicj della santità di N.S. Papa Clemente XI. Da Domenico de Rossi*, Roma 1704.

Magnien, A., *La Nature et l'Antique, la chair et le contour; essai sur la sculpture française du XVIIIe siècle*, Oxford 2004.

Manceau, N., *Guillaume Baillet de Saint-Julien; un amateur d'art dans le XVIIIe Siècle*, Paris 2014.

Meijer, H., en Schulze, J., *Winckelmanns Werke; zehnter Band, welcher die Briefe Winckelmanns von 1761 – 1766 enthält*, Berlin 1824.

Mengs, A.R., *Oeuvres complètes d'Antoine Raphael Mengs, premier peintre du Roi d'Espagne, etc.*, Paris 1786.

Montfaucon, B. de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 vols, Paris 1719, Supplément, 5 vols., Paris 1724.

Montagu, J., *Roman Baroque Sculpture: the industry of art*, New Haven/London 1989.

Montagu, J., 'Antonio and Gioseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini' in *The Art Bulletin*, Vol. 52, No. 3 (Sep., 1970), pp. 278-298.

Montaignon, A. de, *Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtimens*, 18 vols., Paris, 1887-1912.

Paul, J., 'Antikenergänzung und Ent-Restaurierung', in: *Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, No. 4 (April 1972), pp. 85-112.

Perrault, C., *Parallele des Anciens et des Modernes*, ed. 2, Vol. 1, Paris, 1692, pp. 185-186.

Perrier, F., *Segmenta nobilium signorum e statuarum: quæ temporis dentem invidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta, typis æneis ab se commissa perptuæ uenerationis monimentum*, Rome/Paris, 1638.

Pölnitz, W. von, *Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner*, München 1942 (1929).

Raguenet, F., *Les Monumens De Rome Ou Descriptions Des plus Beaux Ouvrages De Peinture, De Sculpture, Et D' Architecture, Qui se voyent à Rome, & aux Environs*, Paris [Villette] 1700, pp. 96-102.

Raguenet, F., *Parallèle des Italiens et des François, en ce qui regarde La Musique et Les Opéras*, Paris, 1702.

Réau, L., *Étienne Maurice Falconet*, 2 Vols, Paris 1922.

Ridgway, B.S., *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca.331–200 B.C.*, Madison 1990.

Roserot, A., *Edmé Bouchardon / par Alphonse Roserot*, in de serie *Les grands sculpteurs français du XVIII^e siècle*, Paris 1910.

Sade, Marquis de, *Oeuvres complètes de Marquis de Sade*, vol 15-16, Paris 1967.

Seznec, J., en Adhémar, J. (eds.), *Diderot: Salons*, 4 vols, Oxford 1957-1967.

Smith, R.R.R., *Hellenistic Sculpture*, New York 1991.

Sorabella, J., 'A Satyr for Midas: The Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage' in: *Classical Antiquity*, Vol. 26, no. 2 (October 2007) , pp. 219-248.

Tetio Perusino, H., *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Roma 1642.

Walter, H., 'Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München', in: K. Braun, and A. Furtwangler, eds., *Studien zur klassischen Archaeologie, Saarbruecker Studien zur Archaeologie und alten Geschichte 1*. Saarbruecken 1986.

Watelet, C.H., *L'art de peindre; poëme avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris 1760.

Weinshenker, A.B., *Falconet: his writings and his friend Diderot*, Genève 1966.

Winckelmann, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Heruitgave van Wilhelm Waetzoldt, Berlin 1942 (1764).

Winckelmann, J.J., *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlery- und Bilhauer- Kunst*, Stuttgart 1969 (1755).

Winckelmann, J.J., *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl*, Dresden 1762.

Winckelmann, J.J., *Briefe*, (ed. Walther Rehm), Band I, Berlin 1952-1957.

Winckelmann, J.J., *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati*, (1767)², Roma 1821.

Wünsche, R., *Glyptothek München: Meisterwerke Griechischer und Römischer Skulptur*, München 2005.

OVERZICHT AFBEELDINGEN

Afb. 1. *Barberini Faun*, marmer, 215 cm hoog, Glyptothek München. Van: <https://nl.wikipedia.org/wiki/Barberini_Faun#/media/File:Barberini_Faun_front_Glyptothek_Munich_218_n1.jpg> (11 dec. 2015).

Afb. 2. *Barberini Faun*, detail, marmer, 215 cm hoog, Glyptothek München. Foto: auteur.

Afb. 3. *Satyr die een slapende bacchante lastig valt*, Attische roodfigurige drinkschaal, ca 490 v. Chr., Boston Museum of Fine Art. Van: <http://www.jstor.org.proxy.library.uu.nl/stable/10.1525/ca.2007.26.2.219?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Jean&searchText=Sorabella&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DJean%2BSorabella&seq=1#page_scan_tab_contents> (25 dec. 2015).

Afb. 4. *Dansende Faun*, marmeren kopie naar brons origineel uit 3^e eeuw v. Chr., 1,43 cm hoog, Tribuna, Uffizi, Florence. Van: <<https://www.friendsofflorence.org/projects/friends-florence%E2%80%99s-10th-anniversary-project-%E2%80%93-tribune-uffizi-gallery>> (19 juli 2016).

Afb. 5. Midasschilder, *Satyr voor Midas*, Attische roodfigurige stamnos uit Chiusi, ca. 440 v. Chr., London, British Museum 51.4–16.9 (E 447). Foto: The Trustees of the British Museum.

Afb. 6. *Barberini Faun* na de ontmanteling van ‘moderne’ onderdelen. Uit: Paul, J., ‘Antikenergänzung und Ent-Restaurierung’, in: *Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, No. 4 (April 1972), p. 107.

Afb. 7. *Torso Belverdere*, marmer, 159 cm, Musei Vaticani, Roma. Van: <<https://www.google.nl/search?q=torso+belverdere&ie=&oe=>> (28 dec. 2015).

Afb. 8. Hieronymus Tetius, ets uit *Aedes Barberinae ad Quirinale*, (spiegelbeeld) 1642. Uit: Montagu, J., *Roman Baroque Sculpture: the industry of art*, New Haven/London 1989, p. 165.

Afb. 9. *Barberini Pan*, toegekend aan Francesco da Sangallo, 1535, marmer, 63.5 x 134 x 59.1 cm, Saint Louis Museum of Art, St. Louis, Missouri. Van: <<http://www.slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items@:36954>> (4 jan. 2016).

Afb. 10. Robert von Auden-Aerd, *Barberini Faun*, gravure, voor 1704. Uit: Walter, H., ‘Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München.’ In: K. Braun, and A. Furtwangler, eds., *Studien zur klassischen Archaeologie, Saarbruecker Studien zur Archaeologie und alten Geschichte 1*. Saarbruecken 1986, p. 101.

Afb. 11. Montfaucon, *Barberini Faun*, gravure, voor 1719. Uit: Walter, H., ‘Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München.’ In: K. Braun, and A. Furtwangler, eds., *Studien zur klassischen Archaeologie, Saarbruecker Studien zur Archaeologie und alten Geschichte 1*, Saarbruecken 1986, p. 101.

Afb. 12. Charles-Joseph Natoire, *Barberini Faun*, gravure, Louis Desplaces, graveur, (spiegelbeeld), ca. 1723-1728. Uit: Caviglia-Brunel, S., *Charles-Joseph Natoire, 1700-1777*, Paris 2012, pp. 172-173.

Afb. 13. Edmé Bouchardon, *Faun endormi*, 1726-1730, marmer, Musée du Louvre, Paris. Van:

<https://www.google.nl/search?q=bouchardon+barberini&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiqo6THttTJAhVFoQ4KHYzoDyMQ_AUICCGC&biw=1680&bih=896#imgrc=EuNNEV71DDgMPM%3A> (11 dec. 2015).

Afb. 14. *Faun*, vermoedelijk kopie van de *Faun endormi* van Bouchardon in Peterhof, St. Petersburg. Van: <<https://www.pinterest.com/pin/505599495637011713/>> (11 dec. 2015).

Afb. 15. *Faun*, brons, Frans, 18^{de} eeuw, Verzameling Guido von Rho, Wenen. Uit: Walter, H., 'Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München.' In: K. Braun, K., and A. Furtwangler, eds., *Studien zur klassischen Archaeologie, Saarbruecker Studien zur Archaeologie und alten Geschichte 1*. Saarbruecken 1986, p. 103.

Afb. 16. Giovanni Volpato, *Faun*, biscuit, 29x18x18 cm, Musei Capitolini, Roma. Uit: Haskell, F., and Penny, N., *Taste and the Antique, The lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/London 1994, p. 94.

Afb. 17. Giovanni Volpato, *Faun*, biscuit, 29x18x18 cm, Musei Capitolini, Roma. In: Montagu, J., *Roman Baroque Sculpture: the industry of art*, New Haven/London 1989, p. 168.

Afb. 18. *Barberini Faun* na restauratie door Vincenzo Pacetti, 1799. Uit: Paul, J., 'Antikenergänzung und Ent-Restaurierung in *Kunstchronik : Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, No. 4 (April., 1972), p. 106.

Afb. 19. Adolf von Menzel, *Faun*, 1874, potloodtekening, Staatliche graphische Sammlung, München. Uit: Walter, H., 'Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München.' In: K. Braun, and A. Furtwangler, eds., *Studien zur klassischen Archaeologie, Saarbruecker Studien zur Archaeologie und alten Geschichte 1*. Saarbruecken 1986, p. 107.

Afb. 20. Interieur Glyptothek voor vernietiging WO II met in het midden de *Barberini Faun*. Van: <<http://denkmaeler-muenchen.de/glyp/geschichte.php>> (12 dec. 2015).

Afb. 21, 22, 23, 24. *Barberini Faun*, marmer, 215 cm hoog, zoals nu tentoongesteld in de Glyptothek in München. Uit: Sorabella, J., 'A Satyr for Midas: The Barberini Faun and the Hellenistic Royal Patronage' in: *Classical Antiquity*, Vol. 26, no. 2 (October 2007), p. 249-250. Foto's: Hans R. Goette.

Afb. 25 en 26. Interieur Glyptothek, München. Van: <<https://www.flickr.com/photos/71458341@N05/16598462549/>> (12 dec. 2015).

Afb.27. *Agrippina Minor*, ca. 1^e eeuw v. Chr., Collectie Farnese, 125 x 128 cm, marmer, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Van: <<http://ancientrome.ru/art/artwerken/img.htm?id=4880>> (19 juni 2016).

Afb. 28. *Agrippina Minor*, detail van afb. 27.

Afb.29. *Ares Ludovisi*, marmer, 156 cm, Palazzo Altemps, Rome. Van: <https://nl.wikipedia.org/wiki/Ares_Ludovisi> (12 juli 2016).

Afb. 30. Edmé Bouchardon, *Faun endormi*, 1726-1730, marmer, Musée du Louvre, Paris. Van: <<http://www.photos-galleries.com/wp-content/uploads/2011/01/Faune-endormi.jpg>> (2 juni 2016).

Afb. 31. Edmé Bouchardon, *Faun endormi*, 1726-1730, detail rechter zijde, marmer, Musée du Louvre, Paris. Van: <<https://www.google.nl/search?q=edmee+bouchardon+Faun+endormi+parijs&tbm=isch&tbo=u&so>>

urce=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiZqYz034nNAhUCLMAKHwXBhsQsAQIjw&biw=1920&bih=926#imgrc=yAwgPCGuUg6akM%3A> (2 juni 2016).

Afb. 32. *Satyr Anapauomenos* (de leunende satyr), ca. 130 na Chr., Musei Capitolini (inv. Nr. 739), Napoli.

Afb. 33. *Jeune Faune* uit Perrier (1638), FB 48, uit: F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum: quæ temporis dentem inuidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta, typis æneis ab se commissa perptuæ uenerationis monimentum*, Rome/Paris, 1638.

Afb. 34. Etienne Maurice Falconet, *La douce mélancholie*, 1775, bisquit, Musée du Louvre, Paris. Van: <<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A9638>> (22 aug. 2016)

Afb. 35. Edmé Bouchardon, *Statue equestre de Louis XV – Etudes pour les cariatides*, ca. 1758, krijt/papier, Musée du Louvre. Van: <<http://fr.muzeo.com/recherche/oeuvre/artiste-bouchardon-edme>> (12 juli 2016).

Afb. 36. Bernini, *Extase van de heilige Teresa*, 1647-1652, marmer, gips en verguld brons, Santa Maria della Vittoria, Rome. Van: <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>> (2 juni 2016).

Afb. 37. Pierre Puget, *Milon van Croton*, 1682, marmer, 2,70 cm, Musée du Louvre, Paris. Van: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/milo-croton-0>> (2 juni 2016).

Afb. 38. Edmé Bouchardon, *Baron von Stosch*, 1727, marmer, 85 cm, Staatliche Museen, Berlin. Uit: 'Baker, M., Harrison, C., Laing, A., Bouchardon's British Sitters: Sculptural Portraiture in Rome and the Classicising Bust around 1730' in: *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1173 (dec. 2000), p. 753.

Afb. 39. *Satiro ebbro sdraiato*, Musei Vaticani, Roma. (inv. n. 747). Van: <https://www.google.nl/search?q=satiro+ebbro+vaticano&biw=1920&bih=926&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjLjGo_q7NAhXjLMAKHxIOCiQsAQIHg#imgrc=_>> (17 juni 2016).

Afb. 40. Hagesander, Polydorus en Athenodorus van Rodos (vlgs. Plinius), *Laocoon*, 40-20 v. Chr., Musei Vaticani, Roma. <<https://www.google.nl/search?q=laocoon&biw=1920&bih=926&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjMpsDM54nNAhUpAsAKHSDtD5IQsAQIGw#imgrc=jG6ZNPizW7C92M%3A>> (2 juni 2016).

Bijlage

Uit: Montagu, J., *Roman Baroque Sculpture: the industry of art*, New Haven/London 1989, p. 227.

DOCUMENT III RESTORATION

Account of Giuseppe Giorgetti and Lorenzo Ottone for the restoration of the Barberini Faun: BAV, Archivio Barberini, Cardinal Francesco Barberini Senior, Giustificazioni 12855–12865, no. 12861 (unfoliated)

Segue la figura del fauno

- E piu haver fatto quatro troncature alli marmi che sono serviti per fare il sasso e base alla sud[ett]a statua e d[et]ti troncati e fattoci il suo piano che fanno posamento in terra lungo il sud[ett]o piano p[almi] 5. largo p[almi] $2\frac{2}{3}$. fatto in traguardo che bagia il mattonato — s. 3–(2–)¹
- E piu haver fatto il piano per di dietro a tutta altezza alto p[almi] $6\frac{1}{3}$ longo p[almi] 5. — s. 3–50 (–)
- E piu per haver stretto insieme il marmo che era di dui pezzi e mesoci spranche sette et impiombate longhe le sud[ett]e cose p[almi] uno $\frac{1}{2}$. largo once $3\frac{1}{2}$. fanno li grappi once tre $\frac{1}{2}$. e d[ett]e tutte impiombate — s. 2–50 (1–50)
- E piu haver fatta la commisura di sopra d[ett]o sasso dove va a posare la statua fatta la commisura centinata e torta in piu versi per non offendere l'antico e levata l'ameta del marmo che era quadro ridotto a ceppa e levato a forsa de ferri per poter affermar la figura a piombo nella commissura stabilita — s. 5–80 (4–50)
- E piu haver fatto un pezzo di pianta del sud[ett]o sasso lon[go] p[almi] 5. lar[go] p[almi] $1\frac{1}{2}$. e l'altro p[almi] $1\frac{5}{8}$. commesso il sud[ett]o pezzo nella conformita che gira la statua e fatto il suo piano della med[esim]a longhezza e larghezza — s. 2–80 (2–)
- E piu haver fatti dui tasselli uno delli d[ett]i longo p[almi] uno largo once $6\frac{1}{2}$. e l'altro tassello triangolo lon[go] p[almi] $1\frac{1}{2}$. largo. $\frac{5}{6}$. e d[ett]i tasselli commessi incassati attaccati con gesso — s. 2–30 (1–80)
- E piu haver fatto un pezzo de base per di dietro fattoci il suo piano che va a commettere al pezzo grosso et il piano per posamento che posa sopra il matonato longo il d[ett]o pezzo p[almi] 5. largo once 5. alto p[almi] 1 fatti tutti dui li sud[ett]i piani — s. 1–40 (1–20)
- E piu haver fatto il posamento sotto la sud[ett]a statua lavorato a scoglio in diversi modi con erbe fiori fronde tronchi d'albero con un ramo d'ellera che gira attorno il sud[ett]o tronco fattoci il suo instrum[en]to sonoro

che sonano li silvano con sua fettuccia et altri lavori lavorato per di dietro e da tutte quatro le bande — s. 46–(34–)

- E piu haver fatta la base sotto al sud[ett]o sasso con piano e tondo et intaccature e gola roversa e tondino lon[go] p[almi] 5. largo p[almi] 4 once 5. fanno d[ett]i pezzi p[almi] $1\frac{1}{3}$. in tutto fa p[almi] 24. — s. 9–60 (9–90)
- E piu haver lavorato a scoglio il sasso antico che era rustico lavorato per accompag[namen]to del moderno — s. –80 (–60)
- E piu haver messo tre spranche che tengono assieme la statua sopra il sasso due delle d[ett]e fattoci li bugi con stampa a coda di rondine e d[ett]e incassate et impiombate e coperte di gesso — s. –80 (–45)
- E piu haver speso scudi uno e b[aiocchi] 63. in verzelli filo di ferro et altri per fare l'armatura delli bracci e gambe e sassi et altri della sud[ett]a statua — s. 1–63 (1–63)
- E piu haver fatto n[umer]o 14 bugi con stampa nella sud[ett]a statua di marmo gregio fondi 10. delli d[ett]i p[almi] $1\frac{1}{4}$. e gli altri quatro fondi p[almi] 1. che in tutto fa p[almi] 16. $\frac{1}{2}$. et impiombati li ferri per far la sud[ett]a armatura per metter la calce e stucco — s. 8–25 (4–95)
- E piu haver fatte tutte due le gambe di stucco cioe una delle d[ett]e fattoci tutta la sua coscia et affermatoci dui piedi di gambe di marmo della sud[ett]a statua affermati con gran difficulta perche non havevano ne attacco ne posamento — s. 9–(8–)
- E piu haver fatto il braccio manco con la sua mano et alcuni sassi dove posa il braccio e le sue gambe e fattoci il gomito dritto e molti diversi pezzi — s. 4–80 (3–50)
- E piu haver speso scudo uno e b[aiocchi] 65. in calce e gesso et altre materie per far li sud[ett]i pezzi di stucco — s. 1–65 (1–65)
- E piu haver dato l'antico a tutti li sud[ett]i pezzi moderni con aqua forte et altra materia et alli pezzi di stucco dato l'antico con chiara d'ovo et altro — s. 1–50 (1–)

1. The figures in brackets (on the original these are in the left margin) represent the sum as adjusted by Angelo Torrone, Cardinal Francesco Barberini's architect.

