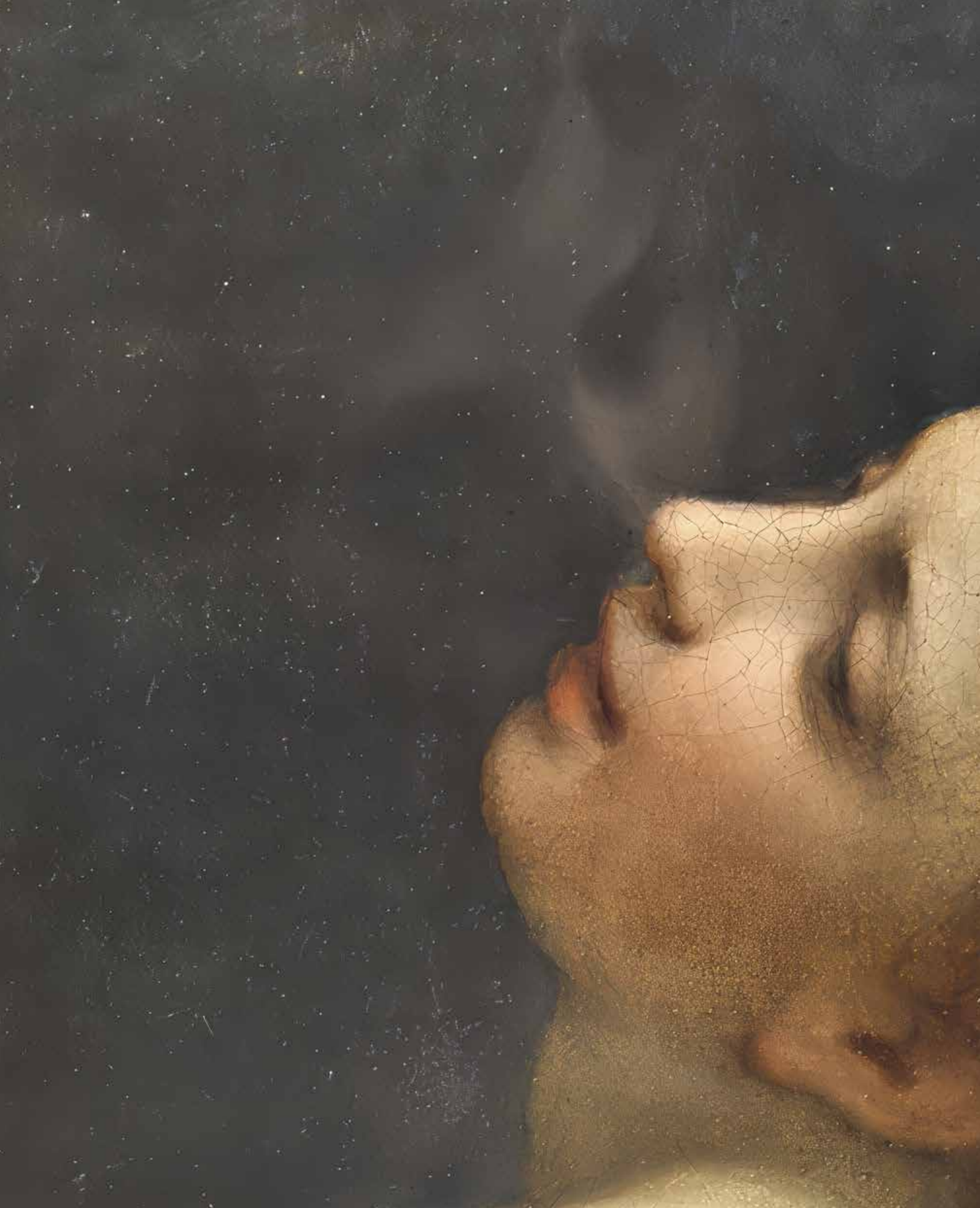
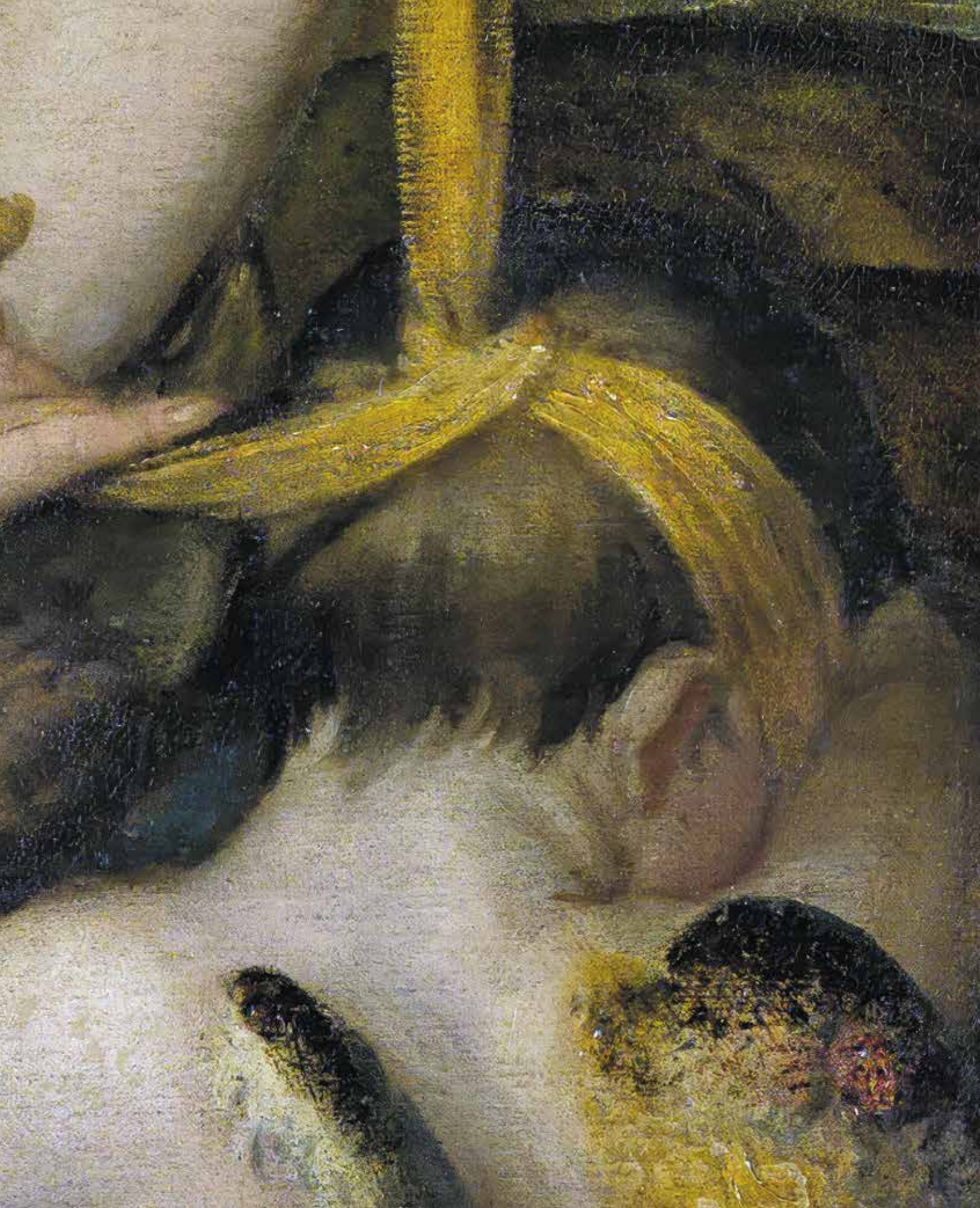










OMNIA MUTANTUR,
NIHIL INTERIT

**ALLES VERANDERT,
NIETS GAAT TELOOR**

Ovidius, *Metamorfosen*, boek 15:165



METAMORFOSEN

METAMORFOSEN **OVIDIUS EN** **DE KUNSTEN**

ONDER REDACTIE VAN
FRANCESCA CAPPELLETTI
FRITS SCHOLTEN

RJKS MUSEUM



GALLERIA BORGHESE

HANNIBAL



INHOUD

11	Voorwoord		Ovidius en de kunsten
	Francesca Cappelletti en Taco Dibbits	106	Apollo, de dichter en zijn werk
14	Ovidius' <i>Metamorfosen</i> nu	118	Chaos & schepping
	Frits Scholten	134	Venus, Amor en de kracht van liefde
24	Ze richt haar blik op hun horens	140	Arachne: weefster van verhalen
	De kunst van het vertellen	152	Apollo en Daphne
	in Ovidius' <i>Metamorfosen</i>	172	Diana en Actaeon
	Bart Ramakers	176	Jupiters liefdes: Europa
46	Een reis door de natuur	188	Jupiters liefdes: Danaë
	en het universum	192	Jupiters liefdes: Leda
	Godinnen, heldinnen en nimfen	206	Jupiters liefdes: de <i>amori</i> van Correggio
	in de <i>Metamorfosen</i>	212	Pluto en Proserpina
	Francesca Cappelletti	222	Medusa en Perseus
62	Bernini, lezer van de <i>Metamorfosen</i>	230	Perseus en Phineus
	Lucia Simonato	238	Invidia
74	Metamorfose als schepping,	240	Pygmalion
	schepping als metamorfose	250	Narcissus
	Frits Scholten	262	Vertumnus: veranderende gezichten
90	De kunst van de <i>Metamorfosen</i>	284	Hermaphroditus
	Erotisch leven en rouwklacht	286	Apollo en Marsyas: de bevrijding van de ziel
	in Ovidius' gedicht	290	Kunst als metamorfose
	Claudia Cieri Via		
			Nawerk
		320	Werken in de tentoonstelling
		324	Bibliografie
		350	Bruikleengevers
		351	Dankwoord
			Over de auteurs
			Fotoverantwoording



VOORWOORD

Sommige tentoonstellingsthema's wachten geduldig op het moment dat een museum ze opmerkt. Ovidius' *Metamorfosen* is er zo een: het onderwerp hing al in de lucht toen we, op een ochtend in februari 2023 in Amsterdam, de mogelijkheden voor samenwerking tussen de Galleria Borghese en het Rijksmuseum verkenden. Ovidius bleek bij onze beide instellingen een lang gekoesterde wens en dus was de keuze snel gemaakt.

De Galleria Borghese is de schepping van de visionaire kerkvorst, verzamelaar en mecenas kardinaal Scipione Borghese, terwijl het Rijksmuseum de 'nationale schatkamer' is, voortgekomen uit een burgerinitiatief. De instituten hebben de nadruk op de 'eigen' kunst van de 17de eeuw in hun collecties gemeen: de theatrale Italiaanse barok in Rome – met Bernini's virtuoze beeldengroepen als spil van de collectie – en de ingetogen en realistische variant van de Hollandse burgerij in Amsterdam, rondom de meesterwerken van Rembrandt en Vermeer. Die verschillende achtergronden hebben geleid tot een geweldig resultaat in de vorm van een ambitieuze tentoonstelling met kunstwerken van het allerhoogste kaliber, die eeuwen omspannen en zich dwars door de media heen bewegen en zo volledig recht doen aan Ovidius als grote inspirator van de kunsten.

Het onderwerp 'de *Metamorfosen* in de kunst' is meer dan logisch, gezien de enorme invloed die het Latijnse gedicht heeft uitgeoefend op de westerse cultuur (en dat nog steeds doet). Sinds de eerste gedrukte editie van Ovidius' meesterwerk het licht zag in het Italiaans, in Venetië in 1497, maakten de talrijke verhalen over de gedaantewisselingen van goden en mensen hun opmars in de kunst van Italië en de rest van Europa. Honderd jaar later had zijn klassieke meesterwerk ook de Nederlanden ruimschoots veroverd – zozeer zelfs dat Karel van Mander in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 de *Metamorfosen* kon typeren als 'een bijbel voor kunstenaars'.

Ovidius' mythen over de ontmoetingen tussen goden, mensen en de natuur, en de daaruit voortvloeiende gedaantewisselingen, spreken nog onverminderd tot onze verbeelding, hoewel ze ruim tweeduizend jaar geleden zijn geschreven in een taal die niet meer levend is. Dat komt omdat ze zo beeldend, fantasierijk, zo veelomvattend en vooral zo universeel menselijk zijn. De verhalen bieden niet alleen verklaringen voor kosmische fenomenen – hemel, aarde, de loop van de seizoenen en de hemellichamen –, het zijn ook vertellingen over de *condition humaine*, over onze angsten en passies, vreugdes en verdriet, jaloezie, wraak, lust en pijn. Veel van Ovidius' mythen beschrijven het mysterie van de aanraking door het goddelijke: allesoverstijgende momenten die met enorme intensiteit en emotie gepaard gaan, zoals dat ook gebeurt in de magische bezieling van de dode materie bij het maken van grootse kunstwerken. Kortom, de *Metamorfosen* zijn van alle tijden, van iedereen, en Ovidius is misschien wel actueler dan ooit.

We danken iedereen die aan de totstandkoming van dit fantastische project heeft bijgedragen, onder wie de vele bruikleengevers die ons initiatief met zo veel vertrouwen en enthousiasme hebben begroet, en in het bijzonder ook onze genereuze sponsors: The Bennink Foundation/Rijksmuseum Fonds, Blockbusterfonds, Rijksmuseum International Circle, Rijksmuseum Patronen en het Nederlands Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap in Amsterdam, en Intesa Sanpaolo – Gallerie d'Italia en Webuild in Rome.

Tentoonstellingen zijn efemere gebeurtenissen en zelfs de lijvige catalogi die ze begeleiden, hebben niet het eeuwig leven. Maar we hopen dat iets van de ziel van ons samenwerkingsproject zal voortbestaan en nieuwe ideeën, nieuwe kunstwerken en nieuwe emoties zal voortbrengen. Want, om Ovidius het laatste woord te geven: *alles verandert, maar niets gaat teloor*.

Francesca Cappelletti
Directeur Galleria Borghese

Taco Dibbits
Hoofddirecteur Rijksmuseum





Ovidius' *Metamorfosen* nu

Frits Scholten

Zelfbewust, nu zijn taak erop zit, laat de Romeinse dichter Ovidius (43 v.Chr.–17 n.Chr.) in de slotstrofen van zijn *Metamorfosen* zijn lezers weten dat de dag weliswaar de onzekere loop van zijn leven zal beëindigen, maar dat zijn naam niet zal sterven. Integendeel, *beroemd leef ik voort tot in de eeuwen der eeuwen*.¹ De dichter is ruim tweeduizend jaar dood – zelfs een betrouwbaar portret van hem is niet bewaard, al suggereert zijn bijnaam Naso een fors geschapen neus² – maar hij leeft voort in zijn naam en zijn verzen. Hij (of zijn ziel) is getransformeerd tot zijn oeuvre als een omgekeerde incarnatie: het vlees is woord geworden. Niet toevallig is het slotwoord van zijn gedicht *vivam*, ik leef. Toch wist Ovidius, net als iedere sterveling, één ding zeker: op een dag zou hij het leven laten – de meest radicale en definitieve metamorfose die een mens kan ondergaan. Hij laat dat in het magistrale vijftiende en laatste boek van de *Metamorfosen* verwoorden door de wijsgeer Pythagoras – een van de alter ego's in het epos van de dichter³ – die vanuit grote hoogte op de mensheid neerkijkt:

**Opgetogen passeer ik sterren, opgetogen verlaat ik
de logge aarde, reis op een wolk, sta op Atlas' stevige schouders,
zie van verre de mensheid overal zwerven op zoek naar
verstandelijke verklaring, en de dood angstig vrezen.**⁴

Met een *kataskopische* blik, die herinnert aan Cicero's droom van Scipio, ziet Pythagoras vanaf een wolk of berg neer op de verwarde, bange en onzekere mensheid. Zelden werd *la condition humaine*, het menselijk tekort, treffender onder woorden gebracht.⁵ Alleen al vanwege die universele natuurwet – iedereen is sterfelijk en het menselijk bestaan is noodlottig – is Ovidius' epische dichtwerk over gedaantewisselingen en veranderingen na ruim tweeduizend jaar nog steeds actueel. Het levenspad, dat onherroepelijk naar de dood leidt, werd door de dichter, nog altijd bij monde van Pythagoras, uitvoerig beschreven, ingeleid door een beschouwing over tijd en beweging:

**Op de wereld is niets wat stabiel is.
Alles verstroomt en krijgt al zwerfend vorm en gestalte.
Ook de tijd zelf glijdt voort in permanente beweging,
niets anders dan een rivier. Een rivier kan niet stilstaan
en evenmin een voortijlend uur. Zoals een golf door een golf
wordt voortgedreven, dezelfde komt, wordt geduwd, duwt de vorige,
zo vluchten en volgen tegelijk de tijden, steeds zijn er nieuwe,
want wat eerder geweest is, is voorbij, er vindt plaats
wat niet is geweest, en ieder tijdstip vernieuwt zich.**⁶

Deze niet-aflatende stroom van verandering weerspiegelt zich in de vele gedaantewisselingen die Ovidius beschrijft. Collectief, als deel van het kosmische, biologische systeem, zijn ze eeuwigdurend. Goden zijn bovendien bij machte om moeiteloos individuele transformaties te veroorzaken en op te heffen – illustratief zijn de talrijke vermommingen van Jupiter – maar de mens heeft zijn lot, in welke gedaante dan ook, slechts te dragen tot de dood erop volgt. Ovidius beschrijft dat door het kosmisch perspectief – het wisselen van dag en nacht en de cyclus van de seizoenen, dat logisch eindigt met de bejaarde grijsaard Winter – te verschuiven naar de nietige, sterfelijke mens:



1 Luciano Garbati, *Medusa with the Head of Perseus* (Medusa met het hoofd van Perseus), 2008. Brons, h. 225 cm. New York City, Collect Pond Park, 2020. MWTH Project

Ze richt haar blik op hun horens

De kunst van het vertellen in Ovidius' *Metamorfosen*

Bart Ramakers

In de *Metamorfosen* verhaalt Ovidius (43 v.Chr.–17 n.Chr.) over *gedaanten in nieuwe vormen veranderd [...] tot aan mijn tijd vanaf het begin van de wereld*¹ – Ovidius' tijd welteverstaan, rond het begin van onze jaartelling, tijdens de regering van keizer Augustus (64 v.Chr.–14 n.Chr.), dezelfde heerser aan wie hij zijn werk in het vijftiende en laatste boek opdraagt. Het is een geschiedenis van de kosmos, van zowel het onder- als het bovenmaanse, en van de bewoners daarvan: goden, halfgoden en nimfen, stervelingen, monsters en dieren. Het is een geschiedenis van voortdurende verandering en transformatie, van metamorfose dus, een geschiedenis waarvan Ovidius in zijn werk de oorzaken impliceert.² Die geschiedenis wordt bepaald door relaties en confrontaties op de levensgebieden die er kennelijk het meest toe doen: liefde en seks – die vooral – maar ook huwelijk, voortplanting, opvoeding, levensonderhoud, sociale omgang, vermaak en – niet te vergeten – de creatieve kunsten. Meer dan uit natuurlijke wetmatigheden verklaart Ovidius wat daar gebeurt uit het door drift gedreven gedrag van die veelheid aan wezens die hemel, aarde en onderwereld bevolken en aan wie niets menselijks – of dierlijks – vreemd blijkt te zijn. En het zijn veeleer ondeugden dan deugden waardoor ze gedreven worden: wellust, machtswellust ook, jaloezie, overmoed, boosheid, enzovoort.

Ovidius schreef de *Metamorfosen* in dactylische hexameters, de traditionele versvorm voor een epos, maar we treffen er ook sporen van andere genres in aan.³ Anders dan bijvoorbeeld de *Aeneis* van Vergilius (70 v.Chr.–19 v.Chr.) bevat de *Metamorfosen* niet één lang verhaal, maar een schier onafzienbare reeks verhalen over een bijna eindeloze serie mythologische figuren, verhalen die letterlijk van transformaties aan elkaar hangen – een *carmen perpetuum*.⁴ Vandaar ook die meervoudige titel. Meer dan alleen als mythografie,⁵ een who's who van de antieke godenwereld,⁶ is de *Metamorfosen* eeuwenlang, tot op de dag van vandaag, gelezen als bron van, en model voor, nieuwe transformaties, van bewerkingen in woord en beeld van al die daden en lotgevallen die Ovidius beschrijft, in het bijzonder van de metamorfosen die zijn personages veroorzaken of ondergaan.

Een ervaring van *copia*, van een overvloed aan personages, gebeurtenissen en beelden is wat de auteur bij zijn lezers wil oproepen, inclusief verwondering over – en bewondering voor – zijn vermogen die ervaring met literaire middelen te evoceren. Wanneer we gefascineerd raken door kunstwerken die verhalen uit de *Metamorfosen* verbeelden, is dat mede te danken aan de manier waarop Ovidius de verbeelding van de makers ervan door zijn manier van vertellen, door zijn woordkeuze en stijl, wist te stimuleren.⁷ Kunstenaars letten vanzelfsprekend op de beeldtraditie, op hoe collega's voor hen die verhalen weergaven. Evengoed ontwikkelden zij eigen, originele ideeën voor de representatie ervan. Maar voor zover zij zich oriënteerden op die verhalen zelf, zullen zij zich bewust of onbewust ook door Ovidius' vertelkunst hebben laten inspireren.

Er komen in het werk zoveel transformaties voor – meer dan tweehonderdvijftig⁸ – dat het onbegonnen werk is die allemaal te bespreken. Ik zal mij tot enkele verhalen beperken. Omdat er mij verder veel aan gelegen is Ovidius' vertelkunst te illustreren, zal ik geregeld uit de *Metamorfosen* citeren.⁹ Het gaat er mij vooral om te laten zien hoe beeldend, hoe *ekfrastisch*



1 Giuseppe Cesari, *Diana en Actaeon*, 1602–1603. Olieverf op koper, 50 × 69 cm.
Boedapest, Szépművészeti Múzeum, inv.nr. 508



2 Crispijn II van de Passe, *Harmonia en Cadmus*, ca. 1636–1670. Gravure, 169 × 230 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-2014-34-35; bruikleen van de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam

Na deze woorden kan hij slechts nog gesis uitbrengen.³³ Daarop wil ook zijn vrouw Harmonia in een slang veranderen:

**‘Goden,
 waarom hebben jullie niet ook mij in een slang veranderd?’
 Dat zei ze en hij likte het gezicht van zijn echtgenote,
 kroop op haar dierbare schoot alsof hij haar herkende,
 liefkoosde haar en zocht haar hals zoals hij gewoon was.
 [...]
 Plotseling zijn er twee slangen die samen kronkelend kruipen
 tot ze zich in de naburige bossen hebben verborgen.’³⁴**

Cadmus kruipt op haar schoot en liefkoost haar alsof hij nog een mannelijke mens is. En ook als slangen blijven hij en zijn vrouw onafscheidelijk [afb. 2].

Alles verandert, niets gaat teloor

Het principe dat aan de *Metamorfosen* als geheel en aan de eigenlijke transformaties in het bijzonder ten grondslag ligt, verwoordt Ovidius opmerkelijk genoeg pas aan het eind van het werk, bij monde van Pythagoras:

**Alles verandert, niets gaat teloor. De levensgeest zwerft
 van daar naar hier, van hier naar daar, neemt bezit van lichamen
 die hij maar wil, en verhuist van wilde dieren naar mensen,
 van ons naar dieren en gaat op geen moment verloren.
 Zoals kneedbare was tot nieuwe gedaanten gevormd wordt,
 niet blijft zoals hij was en niet dezelfde vormen
 bewaart maar toch dezelfde is, zo leer ik dat de ziel
 altijd dezelfde is maar verhuist naar diverse gedaanten.’³⁵**



3 Karel van Mander, *Uyt-leggingh over de Metamorphosis, of Herschepping van P. Ovidius Naso*, Amsterdam 1662, titelpagina. Amsterdam, Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, OK_77_69

Ovidius zelf heeft het nergens over reïncarnatie of zielsverhuizing. Wat bij transformatie behouden blijft, zijn steeds een of meer fysieke, maar ook gedragsmatige en situationele – men zou ook kunnen zeggen: ecologische of ecokritische – kenmerken die de getransformeerde deelt met het organische of anorganische materiaal waarin hij of zij getransformeerd wordt.³⁶ Uit wat hij Pythagoras verder nog laat vertellen, blijkt dat Ovidius de schepping, de natuur, het bestaan, het gedrag van dieren – vooral dat van mensen – ziet in termen van voortdurende verandering, van procreatie, regeneratie, revitalisatie en daarmee samenhangende begrippen als beweging en ontwikkeling, van dynamiek dus.³⁷ Hij begint zijn werk niet voor niets met twee transformatieverhalen waarin het leven (her)begint: dat over de schepping en de zondvloed.³⁸

Die bestendige dynamiek vinden we overal in de *Metamorfosen* terug, op verschillende niveaus en op allerlei manieren, met inbegrip van de wijze waarop Ovidius de verhalen vertelt en aan elkaar rijgt. Het begint al bij de totstandkoming van het werk zelf, dat hij gedeeltelijk uit bestaande verhalen en motieven heeft samengesteld en bewerkt met de nodige toevoegingen van eigen vinding. Sommige verhalen lijken bewerkingen – wederom transformaties dus – van andere.³⁹ Wat de vertelwijze betreft maakt Ovidius veelvuldig

gebruik van inbedding, waarbij hij een vertelling omkadert met een of meer andere verhalen. In zowel de literatuur als de beeldende kunst noemt men dit procédé *mise en abyme*.⁴⁰ Dat verschaft de verhalen een complexe gelaagdheid van vertelsituaties en -perspectieven. Daar komt nog bij dat Ovidius die ingebedde verhalen niet allemaal zelf vertelt, als auctoriale of alwetende verteller, maar dat regelmatig door ‘hulpvertellers’ laat doen.⁴¹

Ook *similes* worden gekenmerkt door transformatie. Iets wordt namelijk weergegeven en begrepen in termen van iets anders.⁴² De werking ervan is te vergelijken met die van metaforen, in het bijzonder met metonymieën.⁴³ Bij de mentale verwerking daarvan is er sprake van wat conceptuele vermenging wordt genoemd,⁴⁴ waarbij de elementen van *wat* vergeleken wordt (het doeldomein of *tenor*) en de elementen van datgene *waarmee* dat vergeleken wordt (het brondomein of *vehicle*) geïntegreerd worden. Die integratie vloeit voort uit de gemeenschappelijke basis van beide, uit datgene waarin ze overeenstemmen (de *ground*). Metaforen stimuleren de verbeelding: ze brengen gedachtelijke transformaties op gang. Ovidius gebruikt ze vooral om metamorfosen en andere bewegingen te beschrijven. Dat levert zodoende dubbele transformaties op, waarbij de ene verandering wordt uitgedrukt in termen van de andere. De oplettende lezer zal het voorbeeld van zo’n *simile* in het voorgaande citaat niet zijn ontgaan: ‘Zoals kneedbare was tot nieuwe gedaanten gevormd wordt’.

De meeste transformaties bestaan zoals gezegd uit veranderingen van het ene organische wezen in het andere, of het versteent of sterft af. We komen daarnaast gevallen tegen van gedaantewisseling of vermomming (door goden vooral), van ‘omwolking’, verkleuring, verwatering, vervluchtiging, verstrengeling, verblinding, bedwelming, vergiftiging, van ‘versterring’, vergoddelijking en zoiets als ‘vereilanding’, van bevalling, veroudering en verjonging, en van gruwelijke varianten als villing, slachting, verbranding, zelfvertering en zelfs ‘vervoeding’. Daarnaast is er sprake van dynamiek in de vorm van reizen (landreizen,



10 Plateelbakkerij De Grieksche A, Delft, *Schotel met de ontvoering van Europa*, ca. 1715–1722. Keramiek, ø 40 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-NM-12400-286; schenking van de erven van de heer J.F. Loudon, Den Haag

Zelden gebruikt Ovidius een hoogdravende vergelijking – een vrouw zo mooi als een marmeren beeld in dit geval – zonder de persoon te ridiculiseren wiens gevoel met behulp van die vergelijking beschreven wordt.¹³¹ Zodoende wordt dat gevoel licht bespot. Perseus is namelijk zo overdonderd door de aanblik van Andromeda, dat hij bijna vergeet zijn vleugels te bewegen.¹³² Diezelfde milde spot met een vleugje humor komen we tegen in de beschrijving van Io nadat Jupiter haar heeft veranderd in een koe om zijn voorgenomen overspel met haar te verbergen voor Juno [afb. 9].¹³³ Hij doet dat in het volgende tussenwerpsel of *parenthesis*, waarvan we er overigens veel tegenkomen in de *Metamorfosen*: ‘Ook als rund was ze mooi’.¹³⁴ Om het effect te kunnen waarderen citeren we de hele zin:

Jupiter had haar [Juno’s] komst voorzien en de gestalte van Inachus’ dochter in een glanzende koe veranderd. Ook als rund was ze mooi. Tegen haar zin bewonderde Juno het uiterlijk van de koe en alsof ze de waarheid niet kende, vroeg ze naar de eigenaars, de herkomst, de kudde.¹³⁵

Juno speelt het spel mee, doet alsof zij niets doorheeft, en draagt zodoende bij aan het komische gehalte van de scène, die zo uit een situationele komedie afkomstig zou kunnen zijn.¹³⁶

Het meisje wordt bang, ziet om

Er is één kunst waarvan Ovidius in de *Metamorfosen* gedetailleerd de techniek beschrijft: die van het weven. Dat doet hij in een passage – men zou opnieuw van een *ekfrasis* kunnen spreken – die eindigt met de zin: *Ook vlechten ze buigzaam gouddraad in de geweven stof en in het weefsel worden oude verhalen uitgesponnen*.¹³⁷ Weven dus als een vorm van beeldend vertellen met een verhaallijn van gouddraad. Zo doet Ovidius dat ook, mede door de ingenieuze wijze waarop hij het ene verhaal verbindt met, of inbedt in, het andere.¹³⁸ De bewuste passage komt voor in het verhaal over de weefwedstrijd tussen de weefster Arachne en de godin Minerva.¹³⁹ Dat gaat ook weer over kunst en kunstbeoefening. Van beide weefwerken vermeldt Ovidius wat erop te zien is. Op het hare heeft Arachne 21 situaties in beeld gebracht waarin een god – Jupiter maar liefst negen keer, maar ook Neptunus, Apollo, Bacchus en Saturnus – zich in verschillende gedaanten opdringt aan nimfen en zich aan hen vergrijpt:¹⁴⁰ *Aan alle personages en plaatsen gaf zij hun eigen aanblik*.¹⁴¹ Die personages en plaatsen beschrijft hij verder niet. Hij noemt alleen dader, slachtoffer en gekozen transformatie, behalve in het geval van de eerste, die van Jupiter tot stier, in welke gedaante hij Europa ontvoert [afb. 10]:

Arachne weefde Europa, die door een stierengestalte wordt misleid; je zou denken een echte stier. Een echt zeevlak! Zij leek naar het land dat ze had verlaten haar blik te richten, haar vriendinnen te roepen en uit vrees om door aangolvend water te worden geraakt haar voeten angstig terug te trekken.¹⁴²



11 Maarten van Heemskerck, *Vulcanus, Venus en Mars*, ca. 1540. Olieverf op paneel, 96 × 99 cm.
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv.nr. 6395; legaat dr. Oswald Kutschera-Woborsky, 1922

Bernini, lezer van de *Metamorfosen*

Lucia Simonato

‘De vroegere kardinaal-nepoten van de pausen ontvingen van de genoemde *cavaliere* Bernini *De ontvoering van Proserpina* en andere voorstellingen naar Ovidius’.¹ Dit stond in een brief die in oktober 1626 vanuit Rome naar het hof van Este werd gestuurd. Naast de expliciete vermelding van dit beeldhouwwerk uit 1621–1622, dat zich destijds in de Villa Ludovisi bevond (om begin 20ste eeuw naar de Galleria Borghese te verhuizen), werd in dezelfde brief ook verwezen naar het meesterwerk *Apollo en Daphne* (1622–1625), dat al een jaar na zijn voltooiing te bewonderen was in de villa van kardinaal Scipione Borghese (1577–1633) op de heuvel Pincio.² Een waar mirakel van marmer, ontstaan uit een intensieve dialoog van de beeldhouwer met de verzen van de Romeinse schrijver die verder ging dan het beslissende moment van de wonderbaarlijke metamorfose die in marmer was vereeuwigd.³ Dat blijkt al uit de centrale rol die de beeldhouwer toekende aan Daphnes haren. Ovidius gebruikte ze als zichtbaar en levendig teken van het verlangen van de nimf, een van de gezellinnen van Diana, naar vrijheid: onverzorgd en ongekamd, nog vóór ze weglucht voor Apollo.⁴ Tijdens de achtervolging waaien haar haren, die tegelijkertijd haar grootste kwetsbaarheid zijn, door een lichte bries naar achteren,⁵ zodat Daphnes schoonheid nog meer wordt benadrukt. De god bevindt zich inmiddels vlak achter haar, is zo dichtbij dat hij in haar haren hijgt die los over haar nek vallen.⁶ Dit is in Bernini’s beeldengroep magistraal uitgebeeld als het ultieme teken van gevaar dat haar ertoe dwingt om niet toe te geven en te smeken om de vreselijke gedaanteverwisseling.

De kunstenaar vereeuwigde in het marmer de tegengestelde gevoelens die staan te lezen op de gezichten van de twee ongelukkigen in de achtervolging: de hoop van Apollo en de angst van Daphne [afb. 1].⁷ Ze zijn zich kennelijk nog niet bewust van de wonderbaarlijke metamorfose die zich al aan het voltrekken is. Juist hierin lijkt Bernini de oorspronkelijke tekst bijna letterlijk te volgen: *haar armen groeien uit tot takken en haar blonde haren waaieren uit in groene bladeren*,⁸ terwijl *haar snelle voet vast blijft zitten aan de grond en zich onbeweeglijk wortelt*.⁹ De beeldhouwer stopt vlak voordat de transformatie is voltooid [afb. 2], zodat de laatste sporen van het lieflijke gezicht van het meisje nog zichtbaar zijn, maar toont wel het ovidiaanse gebaar van Apollo’s hand (in de Borghese-groep de linker, in de Latijnse verzen de rechter): *gelegd op de boomstam voelt hij haar hart onder de nieuwe schorslaag kloppen*.¹⁰ De marmeren hand van de god beroert precies de plek waarop het omhoog groeiende deel van de boom op het punt staat om de buik van de nimf te bedekken, daar waar de schors dunner is en nog niet helemaal verhard door de zich voltrekkende transformatie, zodat hij de laatste klopp van het onstuimige hart van zijn geliefde nog kan voelen [afb. 3]. Waarschijnlijk bevond zich in Bernini’s bibliotheek een exemplaar van de beroemde Italiaanse vertaling van de *Metamorfosen* van Giovanni Andrea dell’Anguillara (ca. 1517–ca. 1570) uit 1598¹¹ en gebruikte hij die als toegang tot Ovidius’ epos. In die specifieke passage lijkt Bernini, die volgens tijdgenoten ‘verstand had van de schone letteren en van spitsvondige motto’s en woordspel die de ziel beroerden’,¹² een minstens zo verfijnde exegeet te zijn dan die vertaler,¹³ haast alsof hij zijn interpretatie nog heeft aangevuld met andere vertalingen van dezelfde verzen die nog dichterbij het origineel stonden. Wellicht heeft hij zelfs direct de Latijnse tekst geraadpleegd, met hulp van een belezen vriend uit de entourage van kardinaal Scipione Borghese.

Ondanks de verleiding die andere, eigentijdse teksten, zoals het pastorale gedicht *Daphne* (1616) van Giovan Battista Marino (1569–1625),¹⁴ op hem konden hebben uitgeoefend, gaf Bernini voor deze ambitieuze beeldengroep, die zo cruciaal zou blijken voor zijn carrière, misschien wel de voorkeur aan een persoonlijke, open confrontatie met de klassieke poëzie,



1 Gian Lorenzo Bernini, *Apollo en Daphne*, 1622–1625 (detail). Marmer, h. 243 cm. Rome, Galleria Borghese, inv.nr. CV



4a, b

Gian Lorenzo Bernini, *De ontvoering van Proserpina*, 1621–1622. Marmer, h. 255 cm. Rome, Galleria Borghese, inv.nr. CCLXVIII

conventie) haar kuisheid was verloren. Ondanks de talloze beschikbare culturele verwijzingen²⁹ koos Bernini ervoor om hier binnen de toen al traditionele iconografie van een schaking te blijven – een vrouwelijke figuur met haar armen in de lucht – en bleef hij, neem ik aan, vol vertrouwen dicht bij Ovidius' verzen. Zo bracht hij het afschuwelijkste moment van de lange reeks gewelddaden in beeld: het punt waarop de inmiddels wanhopige Proserpina, met één hand nog geheven naar het licht en de aardse wereld, niet alleen wordt geschaakt door de woeste en onstuitbare Pluto, maar bovendien naar de onderwereld wordt gesleurd, waar ze wordt opgewacht door de driekoppige hellehond Cerberus.³⁰ Na haar gordel staat ze nu op het punt om ook haar gewaad te verliezen, dat door die gordel bijeen werd gehouden; in de beeldengroep lijkt het al van haar lichaam af te glijden.

Deze haast 'filologisch-ovidiaanse' interpretatie van het beeld werd gecompliceerd door een moraliserende ingreep van Maffeo Barberini (1568–1644), de latere paus Urbanus VIII. Hij schreef het distichon dat al in 1623 op het (nu verloren gegane) voetstuk van het marmeren kunstwerk was aangebracht: *Quisquis humi pronus flores legis inspice saevi/ me Ditis ad domum rapi* (Wie je ook bent, die voorovergebogen bloemen plukt/ zie hoe ik door de wrede Dis [Pluto] naar zijn huis word meegesleurd).³¹ In deze versregels, die zeker ouder zijn dan Bernini's creatie, richt Proserpina zich rechtstreeks tot degene die bukt om bloemen te plukken (net als zichzelf voordat het geweld plaatsvond), dus tot degene die niets merkte en niet zag dat de woeste Pluto haar naar zijn verblijf sleepte. Rudolf Preimesberger constateerde al terecht dat Barberini's verwijzing naar de bloemen het *decorum* (oftewel de gepaste context) vormde voor de plaatsing van Bernini's beeldengroep in de villa van de kardinaal met haar weelderige tuinen.³² In een eerder tweeregelig vers dat de kardinaal over dezelfde mythe schreef, lag de nadruk juist op de zonnestralen, die het meisje werden afgenomen (*orbatam solis radiis me respisce*), toen ze werd meegesleurd in Pluto's duistere grot (*dirum specum*).³³ Maffeo's distichon was duidelijk noch het oorspronkelijke programma van het werk, en evenmin een beknopte literaire beschrijving van het beeld zelf, maar door de toevoeging ervan

aan de sokkel kreeg de kijker toch het idee dat er een andere scène van de gebeurtenis was afgebeeld: niet de toegang tot de onderwereld, maar de *locus amoenus*, de lieflijke plek waar Proserpina door de god was geschaakt en die ook uitgebreid was beschreven door Ovidius.³⁴ Volgens Bernini's tijdgenoten kregen de *Metamorfosen* hierdoor een minder centrale positie in zijn creatie en in het dramatische karakter ervan.

Bij nader inzien wordt de notie van Bernini als lezer van Ovidius juist gecompliceerd doordat de dialoog tussen beeldhouwer en dichter weinig wordt besproken, zelfs amper in 17de-eeuwse getuigenissen. Tijdens zijn verblijf in Parijs citeerde Bernini in zijn gesprekken met Paul Fréart de Chantelou nooit uit de *Metamorfosen*. Wat *De ontvoering van Proserpina* in de Villa Ludovisi betreft: de auteurs die er tijdens Bernini's leven over schrijven, noemen Ovidius niet als bron, maar Claudianus.³⁵ Ook reppen zijn vroege biografen (Filippo Baldinucci en Bernini's zoon Domenico) bij *Apollo en Daphne* met geen woord over Ovidius,³⁶ en dat geldt eveneens voor de eerste duiders van de beeldengroep in 17de-eeuwse beschrijvingen van de Villa Borghese: als bron voor dit werk gaven zij wederom de voorkeur aan een (ander) distichon dat kardinaal Barberini op het beeld schreef en dat zich ook nu nog op het voetstuk van *Apollo en Daphne* bevindt.³⁷ Aangezien Bernini zelf, vlak na zijn aankomst in Parijs, vertelde hoe kardinaal Barberini *Apollo en Daphne* met zijn poëtische verzen had 'gemoraliseerd',³⁸ lijkt deze zwijgzaamheid uiteindelijk zijn eigen idee te zijn geweest. De beeldhouwer wilde verdoezelen dat hij bij zijn *Apollo en Daphne* het moment had uitgebeeld waarop hij zich het meest had laten inspireren door Giovan Battista Marino en diens 'filologisch-ovidiaanse' poëtica.³⁹ Zelfs al voordat Marino's werk *L'Adone* (1623) in 1627 op de *Index librorum prohibitorum* was geplaatst, de lijst van door de kerk verboden boeken, had de wijdverbreide afkeuring van de dichter al invloed gehad op hoe in Rome naar de canon van de klassieke dichters werd gekeken: die moest worden herschreven vanuit een anti-mariniaans standpunt. Reeds in 1622, toen de moraliserende verzen van Maffeo Barberini op de sokkel van *De*

ontvoering van Proserpina werden aangebracht, bekritiseerde Agostino Mascardi, later een van de belangrijkste literatoren in de entourage van paus Urbanus VIII, de moderne dichters die naar de lauwerkrans streefden 'terwijl men in hun werk niets anders zag dan de *Metamorfosen* van Ovidius naar Anguillara's vertaling in de landstaal'.⁴⁰

Deze veroordeling, die zich voornamelijk richtte op de wellustige inhoud van de verhalen van zowel Ovidius als Marino, liet Bernini toch voldoende vrijheid – ook tijdens het pontificaat van Urbanus VIII – in de uitbeelding van fantastische figuren, zoals de *Triton* voor de fontein op de Piazza Barberini in Rome [afb. 5]. Hoewel de eerste biografen van Bernini het beeld aanduiden als 'Glaucus',⁴¹ gaat het ook hier om een beeld dat is voortgekomen uit Bernini's grondige kennis van de ovidiaanse verzen over de *caeruleum Tritona*, de zeeblauwe Triton.⁴² Hij staat midden in de zee en blaast op de 'holle, klankrijke, gedraaid-concave schelp'.⁴³ Deze half man, half vis heeft in de *Metamorfosen* de taak om de golven en de rivieren terug te roepen na de zondvloed die was veroorzaakt door Neptunus. Deze passage is waarschijnlijk met grote aandacht gelezen door Bernini, die omstreeks deze tijd een komedie met allerlei scenografische trucs produceerde over de overstroming van de Tiber.⁴⁴ De ovidiaanse



5 Gian Lorenzo Bernini en werkplaats, *Triton-fontein*, 1642–1643. Rome, Piazza Barberini







De vormgeving van deze geëmailleerde gouden bokaal uit Augsburg is gebaseerd op een enorme naturalistische boom die op een eilandje in zee staat. Op de robuuste, geknotte stam van de boom rust de ovale *cuppa* of kelk. De decoratie van dit luxe drinkgerei is vrijwel geheel gewijd aan scènes uit Ovidius' *Metamorfosen*. Zo zit op het eiland, tegen de sculpturaal uitgevoerde boomstam, de dichter-zanger-musicus Orpheus, die met zijn lier en snarenspeel de natuur bevoert: vissen, slangen, allerlei vogels en zeemeerminnen raken in vervoering door zijn muziek.¹ Op de buiten- en binnenzijde van de kelk bevinden zich acht opeenvolgende scènes, ontleend aan het begin van Ovidius' gedicht, die betrekking hebben op het ontstaan van de kosmos uit chaos. Aan de buitenkant zien we de schepping van hemel en aarde,² het ontstaan van de mensheid,³ de 'paradijselijke' Gouden tijd,⁴ en de Zilveren tijd, waarin de seizoenen regeerden en de mensen in grotten woonden.⁵ Binnen toont de kelk het Bronzen en IJzeren tijdperk, toen gewin en geweld het leven van de mens gingen beheersen,⁶ voorts de strijd der Giganten, die de hemel wilden veroveren,⁷ gevolgd door de vergadering der goden,⁸ en tot slot de Zondvloed, die de hele aarde overspoelde.⁹ De scènes worden van elkaar gescheiden door cipressen, die volgens Ovidius voortkwamen uit de jongeling Cyparissus, die in een boom veranderde.¹⁰ Het lijkt erop dat het eiland waarop Orpheus zit uit de watermassa van de grote vloed tevoorschijn is gekomen en het leven zich heeft hervat. Zo bezien biedt de bokaal een cyclisch beeld van de kosmos: aarde, water en lucht, verenigd door Ovidius' verhalen over het ontstaan van het Al en de mensheid. Een vergelijkbare geëmailleerde Orpheus-bokaal bevindt zich in New York, maar die is samengesteld uit onderdelen van verschillende herkomst.¹¹

Om de scènes aan de binnenzijde van de kelk goed te lezen, moet de bokaal eigenlijk eerst worden leeggedronken – de decoratie eindigt toepasselijk met de Zondvloed – en ondersteboven gehouden. Dan bolt de binnenzijde als een hemelgewelf, met midden in de wolkenmassa een heldere opening waarin een egel zweeft [afb. 3a]. Is dit raadselachtige motief misschien een amusant woordspel, verwijzend naar het gebruik van de bokaal als drinkbeker? Een *Igel* (egel) was een in de 17de eeuw gangbaar type bierglas in bokaalvorm. Het ermee samenhangende werkwoord *egeln* betekende 'tuimelen', 'zwalken als een dronkenlap'.¹² Dat sluit aan bij een uitdrukking in Johann Fischarts satirische *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung* (1590), een vrije bewerking van Rabelais' *Gargantua* (1535). Daar vinden we in het achtste hoofdstuk, een dronkenmanslitanie over de 'geneugten' van overmatig eten en zuipen, de zin: 'Ik heb een egel in de buik, die moet gezwommen hebben'.¹³ Het impliceert dat zuipen een pijnlijk volle maag verlicht.¹⁴ Mogelijk bevat deze luxe bokaal, naast serieuze Ovidiusvertellingen, dus een verholten aanmoediging tot drinken.

Literatuur

Weinhold 2000, pp. 28–31, afb. 9, 10, en nr. 2

Noten

- 1 *Metamorfosen*, boek 11:1–2.
- 2 *Metamorfosen*, boek 1:21–75.
- 3 *Metamorfosen*, boek 1:76–88.
- 4 *Metamorfosen*, boek 1:89–112.
- 5 *Metamorfosen*, boek 1:113–124.
- 6 *Metamorfosen*, boek 1:125–150.
- 7 *Metamorfosen*, boek 1:151–165.
- 8 *Metamorfosen*, boek 1:166–261.
- 9 *Metamorfosen*, boek 1:262–312.
- 10 *Metamorfosen*, boek 10:106–142.
- 11 The Metropolitan Museum of Art, New York, inv.nr. 2020.400a, b.
- 12 Czihak 1891, p. 64 en afb. 3.
- 13 'Ich hab ein Igel im Bauch: der musz geschwommen haben'.
- 14 Johann Fischart, *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung*, s.l. 1590, p. 160.



[3a] Detail van de binnenzijde van de *cuppa*

METAMORPHOSEON
SIVE TRANSFORMATIONVM
OVIDIANARVM LIBRI QVINDECIM,
ÆNEIS FORMIS AB ANTONIO TEMPESTA
FLORENTINO INCISI, ET IN PICTORVM,
ANTIQVITATISQVE STVDIOSORVM GRA-
TIAM NVNC PRIMVM EXQVISITISSIMIS
SVMP TIBVS A PETRO DE IODE
ANTVERPIANO IN LVCEM EDITI.

Wilhelmus Ianssonius excudit, Amsterodami.

Met deze weelderige gravure opent het *Metamorphoseon* van Antonio Tempesta uit 1606, een serie van 150 etsen met voorstellingen naar het gedicht van Ovidius. De serie en de maker, de uitgever en het doel ervan worden vermeld in de tekst op de sokkel, die het grootste deel van het beeld in beslag neemt.¹ Aan weerszijden daarvan staan twee sirenen die lijken op de figuren op plaat 50 van de serie, hier gestileerd tot decoratieve grotesken.² Ovidius zelf wordt geëerd met een gedetailleerd weergegeven profielbuste in ronde omlijsting, een *imago clipeata*, die zijn verheffing tot goddelijke status symboliseert. Volgens Leuschner is het profiel gemodelleerd naar een prent van de marmeren buste uit het bezit van de laat-16de-eeuwse schrijver en humanist Ercole Ciofano, die gold als het betrouwbare portret van de dichter. Hij is gekroond met een lauwerkrans, de hoogste eer die een dichter ten deel kon vallen; een tweede krans omringt het portret en aan de zijkanten hangen er nog twee. Deze expliciete verering van de dichter lijkt een bevestiging van Ovidius' voorspelling aan het slot van zijn *Metamorfosen*: *Beroemd leef ik voort tot in de eeuwen der eeuwen*.³

Tempesta genoot als prentmaker zelf ook de nodige roem. Hij maakte in zijn werkzame leven meer dan 1500 etsen van uiteenlopende religieuze en wereldlijke onderwerpen. Deze serie behoort tot de nieuwe, eind 16de eeuw opgekomen traditie van opzichzelfstaande reeksen illustraties naar de *Metamorfosen*. Het Latijnse opschrift benoemt de etsen expliciet als een bron *IN PICTORUM/ANTIQUITATISQUE STUDIO SORUM GRA/TIAM* (om de gunst te verwerven van schilders en oudheidkundigen). Tempesta's composities zouden een enorm populaire bron worden voor kunstenaars die Ovidius' verhalen wilden verbeelden; ze zijn bijvoorbeeld te herkennen in mythologische historiestukken van Rubens, Guernico en Rembrandt.

Uit het opschrift op de voet van de sokkel blijkt dat de editie met dit titelblad is uitgegeven in Amsterdam door Willem Jansz. Het moet dus een latere editie zijn van de oorspronkelijke serie, die in 1606 in Antwerpen werd uitgebracht door Pieter de Jode, zoals vermeld in het primaire opschrift en ook in andere gedateerde exemplaren van dit frontispice, waarop De Jode als uitgever wordt genoemd.

Hoewel vast staat dat dit frontispice werd gedrukt als het originele titelblad bij de uitgave van Tempesta's serie etsen, staat de toeschrijving ervan aan Tempesta ter discussie. Bartsch en Leuschner stellen allebei dat het frontispice met een burijn is gemaakt door een anonieme graveur, terwijl Tempesta liever de etstechniek gebruikte, die hij efficiënter vond. De uitvoering van dit titelblad verschilt bovendien nogal van de schilderachtige stijl (of *pittresco*, zoals Baldinucci het omschreef) van Tempesta's etsen in het *Metamorphoseon*.⁴ Waarschijnlijk bestelde De Jode dit ontwerp voor de uitgave van Tempesta's etsen dus apart bij een andere kunstenaar.

Literatuur

Baldinucci 1808, pp. 79–89; Bartsch XVII, 1920, p. 85, nr. 638; Henkel 1930; Alpers 1971, pp. 78–101; Buffa 1983; Trapp 1995; Bury 1998, pp. 189–205; Leuschner 2005; Leesberg 2018; Bohnert 2022

Noten

1 Vertaling van het opschrift: 'Het Metamorphoseon of de Gedaantewisselingen van Ovidius, in koper gegraveerd door de Florentijn Antonio Tempesta en nu voor het eerst in een exquise luxe-editie uitgegeven door Pieter de Jode te Antwerpen, om de gunst te verwerven van schilders en oudheidkundigen.'

2 Bartsch XVII, 1920, p. 151, nr. 687.

3 Ovidius 2022, pp. 726, 727 (boek 15:878–879).

4 Baldinucci 1808, p. 86.



Twee vrouwenfiguren richten zich op in omhelzing. De bovenste kust de ander op de wang en klampt haar vast alsof ze haar uit het gips wil lostrekken, terwijl de onderste angstig haar armen voor het gezicht slaat. *Les Métamorphoses d'Ovide* heeft tegenwoordig een generieke titel, maar Auguste Rodin haalde zijn inspiratie oorspronkelijk uit de mythe van Salmacis en Hermaphroditus. 'Ik heb het verhaal van de nimf Salmacis in mijn hoofd, die verliefd werd op Hermaphroditus', vertelde hij. 'De najade stort zich op de jongeman, en hun lichamen versmelten tot één.'² Maar de beeldhouwer bekommerde zich niet zozeer om de titel, hem interesseerden, meer dan een specifieke literaire verwijzing, vooral de overkoepelende thema's van creativiteit en seksualiteit die de kern van zijn oeuvre vormen, net als van de poëzie van Ovidius.

Het beeld werd ontworpen voor *De poorten van de Hel* (1880–ca. 1900), een prestigieuze opdracht voor de grote bronzen toegangsdeuren van het nieuwe Musée des arts décoratifs in Parijs, waarvan het originele gipsmodel zich in het Musée d'Orsay bevindt, als onderdeel van de ingangspartij, in het bovenste paneel rechts.³ De deuren waren geïnspireerd op de *Inferno*, het eerste deel van Dante Alighieri's *Goddelijke komedie* (1314). Rodin nam de nodige vrijheid met de tekst en gebruikte die om aan de hand ervan motieven van zonde en lust te verkennen. Met onderbrekingen heeft hij bijna veertig jaar aan dit magnum opus gewerkt, eindeloos experimenterend. Met tal van gipsmodellen probeerde hij onderdelen van de compositie uit, hergroepeerde ze en verwierp ze weer. De meeste ervan hebben het niet gehaald tot het uiteindelijke ontwerp van de poort. Het is niet alleen het *non finito*-karakter van zijn boetseerwerk dat getuigt van de materiële kant van het maakproces; ook de gipsmodellen zelf gaan over het creatieve proces van vormgeven, transformeren en versmelten.⁴

Rodins expliciet erotische beelden en tekeningen bezorgden hem een twijfelachtige reputatie en creëerden een mythe rond de persoon van de kunstenaar waarin artistieke schepping en seksuele lust onlosmakelijk verbonden waren. Hijzelf deed er weinig aan om die reputatie te ontcrachten: 'Zoals u weet, maken mijn vijanden me voortdurend uit voor satyr en sodomiet', zei hij eens. 'Dat verbaast me niets. [...] Wanneer hij [= de kunstenaar] de naaktheid van een mooie vrouw kopieert, bewijst hij haar de eer van bewondering. In lijnen, vormen en kleuren drukt hij zijn aanbidding uit. Hij geeft vorm aan een nieuwe werkelijkheid.'⁵ Door de manier waarop Rodin zijn eigen aanrakingen en het maakproces zichtbaar liet zijn in zijn werk – de figuren strelend alsof hij hun minnaar was – wilde hij zijn werk bezielen met levenskracht, een kracht die de beeldhouwkunst van het fin de siècle nieuw leven inblies. Geen wonder dat hij zich zo aange trokken voelde tot Ovidius' verhalen over Pygmalion en Galathea of Salmacis en Hermaphroditus, verhalen die overvloeien van lust en leven schenken aan nieuwe vormen van zijn.

Literatuur

Lampert 1986, pp. 86, 144, 207 (nr. 79), en afb. 152; Getsy 2010, p. 117; Bonafoux 2013, p. 151–154

Noten

- 1 *Métamorfosen*, boek 4:271–388.
- 2 Geciteerd in Bonafoux 2013, p. 152.
- 3 Elsen Lampert 1986, p. 207; Elsen & Jamison 2003, pp. 256–258.
- 4 Zie ook Getsy 2010, pp. 101–132.
- 5 'Vous savez bien que mes ennemis me traitent couramment de satyre et de sodomite. Je ne m'en étonne point. [...] Quand il [= de kunstenaar] copie une belle nudité féminine, il lui rend un hommage d'adoration. Par les lignes, les forms, les couleurs, il exprime son idolâtrie. Il façonne une réalité nouvelle.' Geciteerd in Getsy 2010, pp. 161–162, 216.



François Spiering was een Antwerpse tapijtwever en -handelaar die, na de plundering van zijn stad door de Spaanse troepen in 1576, vanaf 1582 in Delft zijn bedrijf voortzette. De nieuwe onderneming had een internationale afzetmarkt, met talrijke opdrachten van de Staten-Generaal in Den Haag tot afnemers in Engeland, Frankrijk, Polen, Zweden en zelfs Turkije.¹ Tot de bekendste en meest ambitieuze edities die het Spiering-atelier op de markt bracht, behoren de Diana-tapijten, met verhalen ontleend aan Ovidius' *Metamorfosen*, waarin de godin van de jacht steeds een rol speelt.²

Dit Diana-tapijt toont een zelden uitgebeelde scène uit Ovidius' vertelling over het echtpaar Cephalus en Procris, wiens liefde zwaar op de proef werd gesteld.³ Toen Cephalus vermoedde dat zijn vrouw hem ontrouw was, werd hij door Aurora van uiterlijk veranderd om Procris zo tot overspel te verleiden. Onherkenbaar bood hij haar veel geld om één nacht het bed met hem te delen. Toen ze uiteindelijk leek te zwichten, onthulde Cephalus zijn ware identiteit. Vol schaamte en berouw vluchtte Procris en zocht haar heil bij de kuise Diana. Pas nadat Cephalus haar vergeving had gevraagd en Procris haar misstap had toegegeven, verzoende het stel zich weer. Als verzoeningsgebaar gaf zij hem de snelste jachthond van Diana én een werpspies die zijn doel nooit miste. De hond werd tijdens een jacht op een wild dier veranderd in een marmeren beeld en met de jachtspies zou Cephalus uiteindelijk, per vergissing, zijn geliefde Procris doden.

Op het tapijt zien we in het midden het afscheid van Procris en Diana – de godin links in blauw brokaat gekleed – in gezelschap van andere vrouwen uit Diana's entourage, alle met jachtdieren en attributen. Rechts staan twee 'hofdames' klaar met de fatale werpspies en de fiere hazewindhond die Procris aan Cephalus zal geven. In het weidse landschap zijn twee kleinere en vroegere scènes uit het verhaal weergegeven: in het midden onder een boom poogt de vermomde Cephalus zijn vrouw met een kistje vol kostbaarheden tot ontrouw te verleiden, rechts vlucht Procris van hem weg naar Diana.

Op stilistische gronden werd het ontwerp van de Diana-tapijten overtuigend aan de erudiete schilder Karel van Mander toegeschreven, die een grondige kennis van Ovidius' *Metamorfosen* had.⁴ Aan zijn *Schilder-Boeck* (1604) voegde hij ten behoeve van kunstenaars een uitlegging ('Wtlegginge') op de *Metamorfosen* toe en gaf hij ook van dit verhaal een moralistische duiding.⁵ Procris – 'die soo ontstelt quam soecken, datse niet hadde willen vinden' – staat voor de lichtgelovigheid in de liefde, die tot dodelijke smart door berouw zal voeren. Van Diana's geschenken symboliseert de spies 'de rechte daedlijcke redelijckheyt, die over al eyndlijck verwint', terwijl de jachthond de trouw vertegenwoordigt die een eerbare vrouw haar man verschuldigd is.⁶ Het wilde dier moet worden geduid als 'd'onbehoorlijcke oneerlijcke liefde, altijd wesende vol bedrogh, ghelijck den Vos, hebbende Wolven tanden, die de eerbaerheyt oft eere met soo ongeneeslijcke raserije quetst, datter altijd het litteecken van blijft'.⁷ Aan de episodes over de jachthond en de wilde vos en over de dood van Procris wijdde Van Mander twee andere tapijntontwerpen voor deze reeks.⁸

Literatuur

Cat. Amsterdam 1993, pp. 420, 421 (nr. 78); Hartkamp-Jonxis & Smit 2004, pp. 203–214 (nr. 52c); Hartkamp-Jonxis 2009, pp. 61–68

Noten

1 Voor de firma Spiering, zie Van Ysselsteyn 1936, vol. 1, pp. 67–104; Montias 1982, pp. 286–293; cat. Amsterdam 1993, pp. 316, 317; Hartkamp-Jonxis 2009, pp. 20–28.

2 De oudste vermelding is de levering van twaalf Diana-tapijten aan Sir Walter Raleigh in 1593, zie Hartkamp-Jonxis & Smit 2004, p. 203. Van de Diana-reeks bezit het Rijksmuseum er in totaal zes: *Niobe's hoogmoed* (inv.nr. BK-1954-69a), *Het afscheid van Diana en Procris* (inv.nr. BK-1954-69b), *Latona en de Lycische boeren* (inv.nr. BK-1954-69c), *Jupiter en Callisto* (inv.nr. BK-2006-75), *Cephalus en Phocus* (inv.nr. BK-2006-76) en *Atalanta en Meleager* (inv.nr. BK-2006-77), zie Hartkamp-Jonxis 2009.

3 *Metamorfosen*, boek 7:661–865.

4 Hartkamp & Smit 2004, p. 203; Hartkamp-Jonxis 2009, pp. 16–20.

5 Van Mander 1604 ('Wtlegginge, en singhevende verclaringe op den *Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*'), pp. 67 recto en verso.

6 Van Mander 1604 ('Wtlegginge, en singhevende verclaringe op den *Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*'), p. 67 verso ('een eerbaer cuyssche Vrouwe altijd haren Man is schuldigh').

7 Van Mander 1604 ('Wtlegginge, en singhevende verclaringe op den *Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*'), p. 67 verso.

8 Respectievelijk Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. BK-2006-76, en veiling Christie's, New York, 17 maart 1990, nr. 231.



Gian Lorenzo Bernini's *Apollo en Daphne* is een van de beroemdste kunstwerken geïnspireerd op Ovidius' *Metamorfosen*. Het toont de transformatie van de nimf Daphne, het onwillige slachtoffer van de lust van de god Apollo. Om aan diens avances te ontkomen smeekt ze haar vader, de riviergod Peneus, om haar schoonheid te vernietigen. Ze verandert in een laurierboom, die vervolgens door Apollo wordt geclaimd als zijn persoonlijke attribuut.³

Bernini volgt Ovidius' levendige beschrijving van de metamorfose van Daphne bijzonder getrouw. De nimf doet een sprong naar voren, weg van Apollo, die haar op de hielen zit. Voor de ogen van de toeschouwer, en van de verlekkerd kijkende Apollo, verandert haar lichaam van gedaante. Wild fladderende haarlokken transformeren in gebladerte en uit haar vingers groeien fijne blaadjes, terwijl haar geheven armen in takken veranderen en haar teennagels wortel schieten in de aarde.⁴ Haar lichaam raakt gedeeltelijk bedekt met een schild van boombast dat langs haar benen omhoog kruipt en haar linkerzij omhult. Takken ontspruiten tussen de nimf en haar vurige bewonderaar, wiens verwaaide haar en reppende voeten zijn overigens klassieke figuur een wat geteisterde aanblik geven.⁵ Daphnes gezicht is nog intact, en zo is haar schreeuw van ontzetting voor eeuwig vastgelegd in steen.

Metamorfose staat centraal in dit werk. Bernini transformeerde de voorstelling van een geschilderd onderwerp – tot dan toe alleen uitgebeeld in verf op doek of boekillustraties [zie cat. 25, 26, 28–31] – in een driedimensionaal beeld. Het rotslandschap waarin het paar zich bevindt, is ontleend aan die grafische traditie, zij het dat Bernini's virtueuze bewerking van de steen elke geschilderde versie in het niet doet vallen.⁶ Hard marmer wordt zachte huid, die verandert in ruwe bast op de plaats waar Apollo's hand zich om Daphnes middel sluit. De vaardigheid waarmee Bernini textuur uithouwt in steen en de grenzen tussen natuur en mens, materiaal en onderwerp in elkaar laat overvloeien, is ongeëvenaard.

De metaforische grens tussen de menselijke natuur en de natuur zelf wordt in Ovidius' gedicht herhaaldelijk afgetast. Metamorfose in een natuurlijk object wordt gebruikt als figuurlijke uitdrukking van de emoties en het lot van een personage. Zo stolt Daphnes verzet tegen de ongewenste avances van Apollo tot een hard schild van boombast dat haar nog kloppende hart bedekt. Verandering in een plant wordt meestal in verband gebracht met tegengewerkte of gedwarsboomde lust en liefde: transformatie in een boom, zoals in het geval van Daphne of van Baucis en Philemon,⁷ of een bloem, zoals Narcissus,⁸ wordt een blijvende manifestatie van toewijding, gekwetstheid of afwijzing.

Deze *Apollo en Daphne* was de laatste van vier marmeren beeldengroepen die Bernini tussen 1619 en 1625 voor kardinaal Scipione Borghese vervaardigde.⁹ Het stond oorspronkelijk in Sala III van de Villa Borghese, die de villa verbond met haar fraaie, met beelden en laurierbomen gevulde tuinen. Op de oorspronkelijke plaats tegen de westmuur keek het paar wellicht over de tuin uit, zodat het leek of Daphne het bos in vluchtte om zich te verschuilen op een plek waar 'Kunst en Natuur elkaar naar de kroon steken'.¹⁰ Wie binnenkwam vanuit de tuin werd direct geconfronteerd met Daphnes gedaantewisseling en ervoer zo uit de eerste hand de uitwisseling tussen kunst en natuur waaraan ook Bernini's meesterwerk refereert. Het beeld en zijn plaatsing zorgden voor een naadloze overgang tussen de kunstwerken in de villa en de werken van de natuur buiten.

Herkomst

Kardinaal Scipione Borghese, 1625;¹ *Inventario Fidecommissario Borghese* 1833;² aangekocht door de Italiaanse staat, 1902

Literatuur

Manilli 1650; Stechow 1932; Faldi 1954, pp. 34–37 (nr. 35); Schulze 1994, pp. 231–250; Barolsky 1996, pp. 29–31; Avery 1997; Herrmann Fiore 1997b; Warwick 2004, pp. 352–391; Barolsky 2005 pp. 149–162; Montanari 2016, pp. 3–47; Bacchi & Coliva 2017, nr. V.4 (entry door M. Minozzi); Coliva & Brunetti 2022

Noten

- 1 Minozzi 1998, pp. 437–440, docs. 61–78.
- 2 *Inventario Fidecommissario Borghese* 1833, C, p. 47, nr. 85.
- 3 *Metamorfosen*, boek 1:452–567.
- 4 *Metamorfosen*, boek 1:550–551.
- 5 Bernini liet zich ook inspireren door voorbeelden uit de oudheid. Zijn Apollo is duidelijk gemodelleerd naar de *Apollo Belvedere* die hij in het Vaticaan had bestudeerd.
- 6 Stechow 1932, pp. 45–49.
- 7 *Metamorfosen* 8:611–724.
- 8 *Metamorfosen* 3:474–510.
- 9 Faldi 1954, pp. 34–37; Bacchi & Coliva 2017, nr. V.4 (entry door M. Minozzi).
- 10 Manilli 1650, p. 7: 'dove [...] che habbian garegiato insieme la Natura, e l'Arte'. Warwick 2004, p. 375: waar het beeld precies heeft gestaan, is niet bekend, maar een rechtstreekse betrokkenheid op de buitenruimte zou diverse poëtische associaties hebben opgeleverd. Zie ook Coliva & Brunetti 2022.



Rood koraal behoorde tot de gezochte exotische materialen in de Europese *Kunst- und Wunderkammern* van de vroegmoderne tijd¹ en vond daardoor ook zijn weg naar de werkplaatsen van prominente edelsmeden. Het gebruik van het grillig vertakte, vaak felrode koraal hing nauw samen met zijn vermeende apotropaeïsche en therapeutische (bloedstelpende) werking, vormen van bijgeloof die terugvoeren tot de oudheid, en heeft geleid tot toepassingen van koraal in amuletten. De fascinatie voor koraal werd gevoed door het veranderlijke karakter ervan: onder water zacht en plooibaar maar na blootstelling aan de openlucht versteend en verkleurd. Het zijn eigenschappen die al werden gesignaleerd door Ovidius in de *Metamorfosen* en door Plinius in zijn *Naturalis historia*.² Daardoor liet koraal zich door de vroegmoderne natuurgeleerden lastig classificeren: was het een plant of een mineraal? Die materiële en taxonomische ongrijpbaarheid weerspiegelt zich ook in Ovidius' beschrijving van de oorsprong van koraal, als het resultaat van de aanraking van zeewier met het bloed dat uit het afgehakte hoofd van Medusa spoot.³ In de oudste gedrukte Italiaanse vertaling van de *Metamorfosen*, Bonsignori's editie uit 1497, werd hieraan nog de mythe toegevoegd dat Medusa's bloed het koraal vermiljoen kleurde.⁴

De Neurenbergse edelsmid Jeremias Ritter paste dit letterlijk en figuurlijk zo grillige materiaal op inventieve wijze toe en liet het zelfs een nieuwe metamorfose ondergaan in deze figuratieve drinkbeker gewijd aan het Actaeon-verhaal van Ovidius. Uit het hoofd van Actaeon groeit een stukje koraal als een enkels-tangig gewei tijdens zijn transformatie van jager tot hert. Die metamorfose was de straf voor het bespieden van de badende godin Diana en haar nimfen. Actaeon moest zijn voyeurisme uiteindelijk met de dood bekopen: nadat de godin hem in een hert had veranderd, werd hij door zijn eigen jachthonden verscheurd.⁵

Het idee om bloedkoraal op zo'n ingenieuze, naturalistische wijze toe te passen was overigens niet nieuw: korallen als imitatieboomtakken komen al in edelsmeedwerk uit de late middeleeuwen en renaissance voor.⁶ Ook naturalistische bekers in de vorm van herten met geweien van koraal waren geliefde objecten aan de hoven, onder andere als bijzondere geschenken.⁷ Ritter werd ongetwijfeld geïnspireerd door zijn befaamde stad- en vakgenoten Wenzel Jamnitzer (1508–1585) en diens zoon Abraham (1555–na 1591), die beiden een ander onfortuinlijk personage uit Ovidius' dichtwerk (de nimf Daphne) van stukken koraal voorzagen [fig. 33a]. Uit hoofd en handen van hun beide Daphnes – zeer ambitieuze voorbeelden van edelsmeedkunst – groeien forse koraaltakken tijdens haar metamorfose in een laurierboom.⁸ Hoewel minder ambitieus, is gezien de afloop van het Actaeon-verhaal Ritters keuze om koraal als substituut voor een hertengewei te kiezen veel omineuzer dan het 'laurierkoraal' van de beide Daphnes. Door de bloedrode kleur ervan lijkt het gewei al een vooraankondiging te zijn van het gruwelijke einde van Actaeon, ondanks de kalme, klassieke veldheerspose van de jager en de rust van zijn bloeddorstige honden.⁹ Daarin volgde Ritter de openingszin van het Actaeon-verhaal, waar Ovidius al een verband tussen het gewei en het bloed had gelegd: *de vreemde horens die aan zijn voorhoofd ontsproten, de met bloed van hun meester verzadigde honden*.¹⁰ Dat de kwaad afwerende en bloedstelpende kracht van koraal de arme Actaeon in de steek zou laten, is een amusante bijkomstigheid die een enkeling zich misschien zal hebben gerealiseerd.

In de Dresdner *Kunstammer* stonden Abraham Jamnitzers *Daphne* en Ritters *Actaeon* al in 1640 samen opgesteld, te midden van ruim honderd andere werken van koraal of parelmoer, een aanwijzing te meer hoezeer Ovidius' verhalen over gedaantewisselingen een belangrijk element van de vorstelijke kunstverzamelingen waren geworden en een prikkel tot nadenken over de transformatieve kwaliteiten van de natuur en haar materialen.¹¹

Herkomst

Dresdner *Kunstammer*, voor 1640

Literatuur

Syndram & Scherner 2004, nr. 118; Tebbe 2007, vol. I-1, p. 349 (nr. 5) en vol. I-2, p. 756 (afb. 143); Andrews 2021, p. 343, afb. 9.7

Noten

- 1 Scheicher 1982; Rijks 2017.
- 2 *Metamorfosen*, boek 4:745–746, en *Naturalis historia*, boek 32:21–24.
- 3 *Metamorfosen*, boek 4:743–752.
- 4 Bonsignori 1497, pp. 26r. en v.
- 5 *Metamorfosen*, boek 3:138–252.
- 6 Cf. Leeuwenberg 1973, nr. 819; cat. Neurenberg 1985, p. 29 (afb. 23); Andrews 2021, afb. 9.6; Syndram & Scherner 2004, nrs 107, 119.
- 7 Syndram & Scherner 2004, nr. 117.
- 8 Bimbenet-Privat & Kugel 2007; Andrews 2021.
- 9 Voor de relatie koraal-bloed, zie ook Cole 2002, pp. 73–77; Andrews 2021, p. 343 voor een minder positief oordeel over de Actaeon-bokaal; Weihrauch 1956, nr. 74 voor een mogelijk bronzen voorbeeld.
- 10 Ovidius 2022, pp. 138, 139 (boek 3:139–140).
- 11 Popova 2005, p. 176 (noot 49).



[33a] Abraham Jamnitzer, *Beker in de vorm van Daphne*, Neurenberg, ca. 1580–1586. Verguld zilver en koraal, h. 64,6 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, inv.nr. IV 260



1452–1519, naar

Giovanni Antonio Bazzi

genaamd Il Sodoma

1477–1549, toegeschreven

Jupiters' liefdes: Leda
Jupiter's Loves: Leda
Gli amori di Giove: LedaOvidius en de kunsten
Ovid and the Arts
Ovidio e le arti

Lucia Calzona

De mythe van Leda, echtgenote van Tyndareos, de koning van Sparta, vertelt hoe Jupiter haar in de gedaante van een zwaan verleidde aan de oever van de rivier de Eurotas. Uit hun liefdesverbintenis werden verschillende kinderen geboren uit eieren, onder wie de godentweeling Castor en Pollux, Helena van Troje en Clytaemnestra. De mythe was al sinds de oudheid geliefd bij beeldend kunstenaars en wordt dan ook genoemd in Ovidius' *ekfrasis* van Arachnes wandtapijt, waarop de escapades van Jupiter en andere goddelijke wandaden waren afgebeeld.³ Ook tijdens de renaissance was het verhaal een inspiratie voor kunstenaars, die de verbintenis tussen vrouw en zwaan vaak plaatsten in een erotische context. Op het schilderij in de Galleria Borghese wordt echter juist de staande aanwezigheid van de beeldschone Leda benadrukt terwijl ze de zwaan teder omarmt, die op zijn beurt zijn vleugel om haar heen legt. Zij houdt intussen de twee kindertjes in de gaten die in het gras spelen voor een ongebroken ei. Röntgenonderzoek heeft aangetoond dat de kunstenaar oorspronkelijk meer putti had voorzien – vier, of misschien zelfs zes.⁴ De scène speelt zich af in een vredig rivierlandschap met leonardeske invloeden, wellicht een verwijzing naar de rivier de Eurotas, die in de mythe wordt genoemd.

Dit schilderij wordt gewoonlijk geplaatst in de iconografische traditie die teruggaat op een origineel van Leonardo da Vinci, mogelijk een karton, waar talloze kopieën van zijn gemaakt. Samen met de *Leda Spiridon* in de Gallerie degli Uffizi⁵ en de Leda toegeschreven aan Cesare da Sesto (ca. 1515 in de verzameling van de Earl of Pembroke op Wilton House) wordt de *Leda* in de Galleria Borghese beschouwd als een van de vroegste en meest getrouwe kopieën. Van dit drietal is de Borghese-versie stilistisch gezien het zachtst van toon en van licht; hier wordt ook meer aandacht besteed aan het rivierelement in het landschap en de zachte trekken in Leda's gezicht.

Het is zeker dat *Leda* werd geschilderd vóór Leonardo's vertrek naar Frankrijk in 1517. Het schilderij hoort bij de werken die hij meenam op zijn reizen en bevond zich dus ook in Rome toen hij daar van 1514 tot 1517 verbleef – dezelfde periode waarin ook Giovanni Antonio Bazzi, genaamd Il Sodoma, in Rome werkte. Het is zeer waarschijnlijk dat hij Leonardo daar heeft ontmoet.⁶ Als we hieraan toevoegen dat de boedelinventaris van Il Sodoma, gedateerd 14 februari 1548,⁷ een schilderij van *Leda* vermeldt, wordt Morelli's toeschrijving van het schilderij aan hem nog aannemelijker.⁸ Deze hypothese wordt ondersteund door de overeenkomsten tussen het schilderij in de Galleria Borghese en een in Rome gemaakt werk van Il Sodoma, namelijk het fresco *De bruiloft van Alexander en Roxana* in de Villa Farnesina, met name in het detail van de vrouw. Ook met de weergave van Eva in de *Afdaling van Christus in het voorgeborchte* (ca. 1524–1526) in de Pinacoteca Nazionale van Siena zijn er overeenkomsten. De naakte vrouwenfiguren zijn tegelijkertijd krachtig en uitermate gracieus. Hun plastische lichamen welven zich in een zachtheid die bijna in loomheid overgaat, wat typerend is voor de schilder uit Vercelli. Wanneer we hierbij optellen dat Il Sodoma ook kunsthandelaar en verzamelaar van oudheden was⁹ en zelfs zijn zoon Apelles had genoemd – een bewijs van zijn gedegen kennis van mythologie en de cultuur van de klassieke oudheid – krijgt de gedachte dat hij Leonardo's enig bekende mythologische werk heeft gekopieerd alleen maar meer betekenis.

Herkomst

Borghese Collectie, Rome voor 1633–1902;1
aankoop door de Italiaanse staat, 19022

Literatuur

Morelli 1897, pp. 148–152; Della Pergola 1955–1959, I, pp. 77, 78, nr. 138; Della Pergola 1964, p. 457; cat. Rome 1983, p. 82 (tekst door R. Barbiellini Amidei); Calvesi 1985, pp. 137–153; Corradini 1998, p. 451; Moreno & Stefani 2000, p. 279; cat. Milaan 2001, pp. 67, 144, 145, nr. III.6 (entry door di Bartoli); Costamagna 2003; Nanni & Monaco 2007; De Romanis 2007, pp. 233–239; Bartalini 2012; cat. Rome 2018, nr. 114 (entry door F. Zalabra); cat. Rome 2019, pp. 315, 316, nr. 3.2 (entry door M. Forcellino), pp. 272–275 (tekst door L. Calzona)

Noten

- 1 Borghese inventarissen van 1625–1633, nr. 451; 1693, nr. 313; 1700, zaal VI, nr. 4; 1790, zaal VI, nr. 33; 1812; en *inventario fidecommissario* 1833; Mariotti 1892, p. 88, nr. 1.
- 2 Te bekijken via www.collezione.galleria.borghese.it/en/opere/leda-3 (geraadpleegd 2 november 2025).
- 3 *Metamorfosen*, boek 6:109.
- 4 Cat. Rome 1983 (vier putti); cat. Milaan 2001, p. 67 (zes putti).
- 5 Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr. 9953 (inventaris 1890).
- 6 Cat. Rome 2019, pp. 272–275.
- 7 Bartalini 2012.
- 8 Morelli 1897.
- 9 De Romanis 2007.



Er bestaan twee versies van *Het hoofd van Medusa* van Peter Paul Rubens. De ene is het hier besproken werk, dat op paneel is geschilderd en zich in de Moravská Galerie in Brno bevindt, en de andere versie is een werk op doek, in het Kunsthistorisches Museum in Wenen.¹ Toen beide werken in de 19de eeuw voor het eerst aandacht van kunsthistorici kregen, werden ze aanvankelijk niet toegeschreven aan de Antwerpse meester. Pas in 1899 werd een eerste poging gedaan om het paneel op naam van Rubens en Frans Sniijders te zetten – een hypothese die voor het Weense doek overigens al vijftien jaar eerder was voorgesteld. Daarna werd de *Medusa* in Brno lange tijd beschouwd als een kopie van die in Wenen, hoewel er steeds meer historische, technische en stilistische aanwijzingen opdoken die erop wezen dat het een eigenhandig werk van Rubens was. Uiteindelijk werd het schilderij geïdentificeerd met het stuk dat wordt genoemd door Constantijn Huygens in 1629/1631² en later in de inventaris van kunsthandelaar Nicolaes Sohier uit 1642, waar het wordt toegeschreven aan ‘Rubens en Snij[d]ers’.³ Mede dankzij MA-XRF-scans die talrijke pentimenti aan het licht brachten, vooral bij de slangen, wordt de versie van Brno tegenwoordig alom erkend als een authentiek werk van Rubens, al wordt voor de slangen ook de hand van Sniijders erkend. Bovendien geldt het paneel nu als het oorspronkelijke model waarop de versie in Wenen is gebaseerd; dat doek geldt nu als een atelierkopie, vermoedelijk tot stand gekomen met behulp van kartons, maar met belangrijke ingrepen van Rubens zelf. Hoewel de *Medusa*-compositie traditioneel werd gedateerd rond 1617–1618, suggereerde Gerlinde Gruber een vroegere datering voor beide schilderijen: het paneel in Brno zou niet later dan 1613 zijn ontstaan, kort daarop gevolgd door de Weense versie.

De voornaamste literaire bronnen voor het tafereel zijn de *Metamorfosen* van Ovidius en het *Bellum civile* (ca. 61–65 n.Chr.) van Lucanus. Ovidius’ gedicht bevat een uitvoerige beschrijving van het lot van de Gorgo Medusa, die door Neptunus in de tempel van Minerva wordt verkracht en door de godin wordt veranderd in een slangenmonster met een blik die in steen doet veranderen.⁴ Zelfs na de onthoofding behoudt Medusa’s hoofd zijn dodelijke kracht: het wordt later door Perseus gebruikt als angstaanjagend wapen.⁵ Ovidius vertelt ook hoe natuurlijke elementen veranderen door met het hoofd in aanraking te komen. Bladeren en takjes waarop het hoofd wordt neergelegd, verharderen tot koraal⁶ en uit haar bloed ontstaat nieuw leven: de eerste opwelling is de geboorte van Pegasus en Chrysaor⁷ en de druppels die neervallen tijdens de vlucht over Libië veranderen in giftige slangen.⁸ Lucanus daarentegen vermeldt de ontzette uitdrukking en de angstaanjagende blik van de onthoofde Medusa en beschrijft vooral alle varianten van de Libische slangen, waaronder de *amphisbaena*, een fictieve, tweekoppige slang die ook op dit schilderij voorkomt en die in Rubens’ tijd nog als een werkelijk bestaand dier werd beschouwd.⁹

Geen van deze literaire passages komt exact overeen met het tafereel van Rubens, dat veeleer een samenvatting lijkt van verschillende momenten uit de mythe. Het hoofd is zojuist uit een doek gehaald en ligt op een rotsachtige ondergrond. De dodelijke blik is niet gericht naar de toeschouwer, maar afgewend in een grimas op een blauwachtig getint gezicht dat nog de tekenen van de recente dood draagt. Rondom kronkelen talloze kleurrijke slangen: sommige zijn ontstaan uit Medusa’s haar, andere uit haar bloed. Daartussen bewegen zich giftige dieren, die zo natuurgetrouw zijn weergegeven dat ze duidelijk herkenbaar zijn. Deze ‘bloedige hoorn des overvloeds’, zoals Marisa Mandabach het tafereel treffend noemde, is onderwerp geweest van veel kritische analyses. Sommige daarvan benadrukken het neostoïsche ideaal om jezelf te kunnen beheersen bij een schokkende ervaring, terwijl anderen er een aristotelisch geïnspireerde paradox in zien: het vermogen van de kunst om afschuw tot genot te maken.

Literatuur

Butti de Lima 2012, pp. 137–141, 144; Seelig 2017, pp. 42–45; Gruber & Tomášek 2018, pp. 20–24 (tekst door P. Tomášek); Suda & Nickel 2019, pp. 244–249; Marx 2020, pp. 23, 24; Mandabach 2021, pp. 12–18, 47, 48; Woollett 2021, pp. 16, 26 nr. 28; McGrath, Schepers & Vanoppen 2022, I, pp. 345–368 (tekst door G. Gruber)

Noten

- 1 Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv.nr. Gemäldegalerie, 3834.
- 2 Zie Huygens 1971, pp. 74, 75.
- 3 Opmerkelijk genoeg worden beide kunstenaars eveneens vermeld in de eerste inventaris van het Weense doek.
- 4 *Metamorfosen*, boek 4:765–803.
- 5 *Metamorfosen*, boek 5:177–235.
- 6 *Metamorfosen*, boek 4:740–752.
- 7 *Metamorfosen*, boek 4:772–789.
- 8 *Metamorfosen*, boek 4:614–620.
- 9 Lucanus, *Bellum civile*, boek 9:675–683, 696–838, 719.



Jean-Léon Gérôme was al een gevierd en succesvol schilder in Parijs, met een bijzondere voorliefde voor thema's uit de klassieke oudheid, toen hij in 1878 ook een carrière als beeldhouwer begon. Geïnspireerd door actuele archeologische inzichten over polychromie op de oud-Griekse marmersculptuur,¹ waren zijn gekleurde beelden radicale driedimensionale experimenten om door 'schilderkunst leven in beeldhouwkunst te blazen'.² De rest van zijn loopbaan zou hij zich continu tussen beide kunsten heen en weer bewegen, met kleur als bindmiddel. In zijn *Pygmalion en Galathea*, de bekendste van drie versies gewijd aan dit thema uit de *Metamorfosen* [cf. cat. 68],³ culmineert Gérômes persoonlijke fascinatie voor de levensechtheid van gekleurde sculptuur volledig. Hij schilderde Ovidius' beeldhouwer Pygmalion in innige liefkozing met het door Venus bezielde marmeren beeld van Galathea, dat hij net heeft voltooid. Amor, die op een wolk zweeft en zijn pijl afschiet, deed Pygmalion in liefde ontbranden voor zijn eigen schepping.

We zijn getuige van het moment van de metamorfose die zich voltrekt in het marmeren lichaam van Galathea. Ingenieus wist Gérôme met behulp van kleur de koele, witte steen van boven naar beneden te laten transformeren in de warme, doorbloede huid van een levende jonge vrouw. Dat Galathea met haar tot leven gekomen bovenlichaam al naar Pygmalion overbuigt, was een gewiekste eigen inventie van de schilder.⁴ Zijn gebruinde arm contrasteert fraai met de blanke toon van haar rug, aansluitend bij een oude picturale conventie die onderscheid maakt tussen mannelijk en vrouwelijk incarnaat.⁵ Verschillende attributen op de achtergrond van het tafereel lijken deze metamorfose van een contrasterend commentaar te voorzien. Het beeldje van een zittende vrouw met spiegel, pal achter Galathea, kan refereren aan het illusoire van het spiegelbeeld – bij Ovidius meesterlijk vertolkt door Narcissus –, terwijl het metalen schild met de kop van Medusa verwijst naar de dodelijk-verstenende kracht van haar blikken en dus naar een omgekeerd proces van transformatie. Medusa's opengesperde mond vindt een visuele echo in de twee antieke toneelmaskers ernaast, die misschien ook duiden op de schijnwereld van het toneel.

Bij de andere versies die Gérôme van dit thema maakte, varieerde hij zijn standpunt, zodat de schilderijen als het ware een virtuele rondgang rond het beeld van Galathea maken.⁶ Dat ondersteunt de gedachte dat hij bij het schilderen gebruikmaakte van het pleistermodel voor zijn marmeren *Pygmalion en het beeld* (1892), waaraan hij in 1891 begon.⁷ Zo vinden we in het late oeuvre van Gérôme steeds zulke transformaties van schilderkunst naar sculptuur en vice versa, die zo'n sterke identificatie van de schilder-beeldhouwer met Pygmalion verraden dat we hier waarschijnlijk van zelfportretten kunnen spreken. Bovendien zijn het uitingen van een eeuwenoud streven om het dode materiaal door mimetische kunst te bezielen. Het is echter bijna een artistiek achterhoedegevecht in een tijd waarin nieuwe media als fotografie en film geheel nieuwe mogelijkheden openden om de werkelijkheid op ogenschijnlijk natuurlijke wijze weer te geven.

Herkomst

Kunsthandelaren Boussod, Valadon & Cie, Parijs, 1892; Charles Tyson Yerkes, Chicago, 1892–1905; zijn nalatenschap 1905–1910; veiling van zijn nalatenschap, Mendelssohn Hall, New York, 5–8 april 1910, nr. 21; rechter P.H. Dugro, New York, vanaf 1910; Louis C. Raegner, New York, vóór 1927; schenking van deze aan The Metropolitan Museum of Art, 1927

Literatuur

Blühm 1996, p. 47, afb. 47; Ackerman 2000, pp. 330, 338, 390, nr. 385, en afb. op pp. 159, 331; Eschenburg 2001, p. 73, 172, 210, 211, nr. 79; Blühm 2002, p. 150–151, afb. 5; Stoichita 2008, p. 170–172, afb. 88; Des Cars, De Font-Réaulx & Papet 2010, nr. 175; Roller 2014, afb. 65; Syson e.a. 2018, p. 140, 283, nr. 36, 142 (afb.)

Noten

- 1 Blühm 1996, pp. 15–26, 45–47 en afb. 45.
- 2 *Sculpturae vitam insufflat pictura*, de titel van een schilderij van Gérôme uit 1893 (The Art Gallery of Ontario, Toronto, inv.nr. 69/31), zie Blühm 1996, afb. 45.
- 3 *Metamorfosen*, boek 10:243–297.
- 4 Eschenburg 2001, p. 210.
- 5 Eschenburg 2001, p. 73 (tekst door Mechtild Fend).
- 6 Ackerman 2000, nrs. 386, 387, 388, 388.2.
- 7 Collectie Hearst Castle, San Simeon, CA., helaas ontdaan van zijn polychromie. Zie Blühm 1996, p. 47, afb. 46; Blühm 2002, afb. 4.



Dat schilder Paul Delvaux zich door Ovidius' Pygmalion-verhaal aangetrokken voelde, lag volstrekt in de lijn der verwachting, na een haast epifanisch bezoek aan het Grand Musée anatomique et ethnologique du Dr. P. Spitzner in 1929 of 1930 op de Zuidfoor of Foire du Midi, de grote zomerkermis van Brussel.¹ Daar zag hij, naast allerlei anatomische modellen, een levensgroot wassen beeld van een liggende Venus, dat schijnbaar tot leven was gekomen.² In het beeld bevond zich namelijk een mechaniek dat de borstkas van de wassen godin liet bewegen alsof ze ademde [afb. 69a].³ De confrontatie met deze bedrieglijk echte verbeelding van een vrouwenlichaam was van grote invloed op Delvauxs artistieke ontwikkeling en liet talloze tastbare sporen na in zijn oeuvre.

In zijn raadselachtige *Pygmalion*, dat ongeveer tien jaar later ontstond, is de invloed van dat sleutelmoment nog goed te traceren, naast een brede interesse voor de klassieke oudheid.⁴ In het werk tematiseert de schilder het idee van de omkering, zoals hij zelf beaamde in een interview in 1973: 'Het is de dichterlijke mythe van Pygmalion, de beeldhouwer die verliefd wordt op zijn beeld. Ik heb daarentegen de levende vrouw geschilderd, zijn model, dat verliefd wordt op het beeld van de man. Het is de omzetting, de omkering van het Pygmalion-thema. [...] Precies, een surrealistische truc. En met die als uitgangspunt doe ik wat ik wil.'⁵ Bij Delvaux wordt de hoofdrol dus niet langer vertolkt door Ovidius' beeldhouwer, maar door een naakte vrouw – diens bezielde beeld, dat de marmeren tors van een apollinische jongeling bemint. In het beenloze beeld op de houten kist als provisorische sokkel kan, de omkering van de mythe volgend, een versteende versie van Pygmalion worden gezien, maar zeker ook een alter ego van de jonge Delvaux: de gelijkenis van het gebeeldhouwde jongensgezicht met jeugdfoto's van de schilder is onmiskenbaar.⁶

De schilder situeerde de scène in de openlucht tegen een onwerkelijk decor. Links op een ruwe, stenige ondergrond staat een simpele L-vormige houten barak met open galerij, die zich voortzet in een gesloten deel met slechts een openstaande deur. De hoge open ruimte met daklicht herinnert vaag aan een beeldhouwersatelier, een suggestie die wordt versterkt door de staande naakte jongen met een wit doek over zich gedrapeerd⁷ – een half onthuld, levend beeld van Pygmalion? In de dwars erop geplaatste keet biedt de open deur zicht op een kale tafel en een ouderwetse, utilitaire olielamp, van het type dat ook in kermistenten hing en dat Delvaux bijvoorbeeld opnam in zijn *Le musée Spitzner* uit 1943.⁸ De houten gebouwen en de kist-sokkel ademen de tijdelijkheid en het decorachtige dat ook eigen is aan kermissen. Delvauxs omkering van de Pygmalion-mythe vindt een vervolg in de naakte vrouw, bevroren in haar loop, die overwoekerd wordt door een weelderige rozentak en een laurierstruik als kapsel draagt. Ze is een variant van Ovidius' Daphne – een type dat wel vaker in Delvauxs schilderijen opduikt⁹ – maar haar 'Apollo' lijkt, gekleed als deftige heer met wandelstok en bolhoed, de aftocht te blazen.

De personages in *Pygmalion* behoren tot het standaardrepertoire van Delvauxs oeuvre, dat bevolkt wordt door ontelbare gestalten van naakte vrouwen en jongelingen, doorgaans in verstarde en statueske poses met grote starende ogen. Eigenlijk zijn ze getransformeerd tot een soort wassen poppen,¹⁰ of beter, geanimeerde sculpturen die de illusie van leven in dode materie belichamen; als erfgenamen van Pygmalions schepping lijken ze de woorden te herhalen waarmee Dr. Spitzner zijn kermispubliek verwelkomde: 'het geheim van het leven te zoeken in de dood!'¹¹

Herkomst

Théo Léger, Brussel; Claude Spaak, Choisel; R. Micha, Brussel; S. Purnal, Brussel; Yannick Bruynoghe, Brussel; aankoop Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 1968

Literatuur

Cat. Rotterdam 1973, pp. 122, 123, nr. 17; cat. Brussel 1977, nr. 28; cat. Brussel 1997, nr. 39; cat. Évia 2017, pp. 44, 45, afb. 5

Noten

- 1 De Reuse 1997; Py & Vidart 1985, pp. 3–10; Ebenstein 2016, p. 149.
- 2 Dekaesmaeker z.j. (ca. 1896), pp. 23, 24 (nr. 202): 'La Vénus au repos. Modelée d'après nature (En montre à l'extérieur). Chef d'oeuvre d'art ayant obtenu deux médailles à l'Exposition de Vienne (Autriche). La première fut délivrée à l'auteur pour ses extraordinaires progrès dans l'art du modelage; la seconde, pour l'ingénieux mécanisme fonctionnant dans l'intérieur de la poitrine, et d'après lequel le sujet paraît vivant. Ce chef d'oeuvre surpasse tout ce que l'on a pu obtenir jusqu'à ce jour et renferme à lui seul ces trois mots: Art, Science, Progrès.' (www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/cote?156766x239x09, geraadpleegd 24 juli 2025); Carol & Hermitte 2021.
- 3 Ollinger-Zinque 1997, pp. 17, 18.
- 4 Laoureux 2017, p. 32.
- 5 Cat. Rotterdam 1973, p. 22 (interview van Renilde Hammacher met Paul Delvaux) en p. 17 (Franse versie): 'C'est le mythe poétique de Pygmalion, c'est le sculpteur qui est amoureux de la statue. Et bien moi, j'ai fait la femme vivante qui est amoureuse de la statue, c'est son modèle qui devient amoureux de la statue de l'homme. C'est la transcription, un retournement du thème de Pygmalion. [...] Un gag surréaliste, exactement. Et à partir de là, je fais ce que je veux!'
- 6 Cat. Brussel 1997, p. 12 (rechtsboven).
- 7 Een mannelijke variant van een figuurtje in *La Ville Rouge* uit 1943–1944, zie cat. Brussel 1997, nr. 53.
- 8 Cat. Brussel 1997, nr. 47.
- 9 Cat. Brussel 1997, nrs. 36 (*L'appel de la nuit*, 1938), 40 (*L'homme de la rue*, 1940), 76 (*Annonciation*, 1949).
- 10 Langui 1973, p. 10.
- 11 collections.umontpellier.fr/component/k2/item/419-le-grand-musee-anatomique-et-ethnologique-de-pierre-spitzner (geraadpleegd 24 juli 2025).



[69a] *Slapende Venus* (19de eeuw) (detail). Gekleurde was, natuurlijk haar en glazen ogen. Montpellier, Musée de la faculté van de Hogeschool de Montpellier. Collection Pierre Spitzner. Inv.nr. IJM ANATOMOR 1476



In de hier uitgebeelde mythe uit de *Metamorfosen* van Ovidius wordt de jonge Narcissus gestraft door de wraakgodin Nemesis, omdat hij de nimf Echo heeft afgewezen. Zijn straf was dat hij verliefd werd op zijn eigen spiegelbeeld in het water: een onmogelijke liefde, die tot zijn gedaantewisseling en dood zou leiden.⁵ Caravaggio koos met een vernieuwende, iconografische aanpak voor het moment van maximale emotionele spanning. Narcissus buigt zich over het water om zichzelf te bekijken en weet niet dat het object van zijn verlangen een illusie is, net als de ongelukkige minnaar bij Ovidius:

*Hoe vaak drukt hij vergeefs zijn kussen op het bedriegende water?
Hoe vaak heeft hij zijn armen midden in het water gedompeld
om de hals die hij zag te grijpen, maar heeft hij misgegrepen! [...]
Naïeve dwaas, waarom grijp je vergeefs naar vluchtige beelden?
Wat je begeert bestaat niet! Wat je bemint verlies je
als je je omdraait. Het beeld dat je ziet is je eigen weerspiegeling.*⁶

Door het tafereel tegen een donkere achtergrond te plaatsen, wordt het gevoel van isolatie van het personage zowel visueel als verhalend versterkt en wordt het geheel psychologisch gezien nog intenser. De compositie is uiterst eenvoudig maar heeft een grote theatrale kracht. De jonge man knielt, zijn lichaam vormt een ellips die zich sluit in de weerspiegeling in het wateroppervlak. Door die symmetrie ontstaat een gesloten structuur, een visueel symbool van zelfbeschouwing die uiteindelijk leidt tot zelfverlies. Niet toevallig is het schilderij daardoor een soort 'psychologisch icoon' geworden en kan het worden gelezen als een verwijzing naar het Griekse aforisme 'γνώθι σεαυτόν' (ken uzelf).⁷ Door het vluchtige van het spiegelbeeld te schilderen oversteeg Caravaggio bovendien impliciet de notie dat schilderkunst slechts een platte illusie van de werkelijkheid was.

Het werk werd door kunsthistoricus Roberto Longhi in 1916 gepubliceerd als een vroeg schilderij van Caravaggio.⁸ Hoewel het niet in de vroege bronnen over de schilder wordt vermeld, kan het werk samenhangen met een schilderijen-transport naar Savona door de Genuëes Giovanni Battista Valdibella in 1645, waarbij een *Narcissus* van Caravaggio werd genoemd,⁹ of ook met de familie Giordani uit Pesaro, die bevriend was met kardinaal Del Monte, een opdrachtgever van de schilder.¹⁰ Op basis van Longhi's toeschrijving hebben vele andere onderzoekers het werk eveneens aan Caravaggio toegeschreven.¹¹ Zij wezen op de overeenkomsten met werken uit de late 16de eeuw, van zijn werk in de Contarelli-kapel tot de *Boetvaardige Magdalena* in de Galleria Doria Pamphilj. Ook technische analyses die werden uitgevoerd bij de restauratie in 1995 ondersteunen de toeschrijving aan Caravaggio; zo werden daarbij verschillende pentimenti ontdekt en een schildertechniek die goed overeenkomt met die van Caravaggio.¹²

Er zijn echter ook tegengeluiden geweest. In de populairste van die hypothesen uit de afgelopen jaren werd het schilderij toegeschreven aan Giovanni Antonio Galli, genaamd Lo Spadarino (1585–1652). Deze opvatting werd voor het eerst geuit door Cesare Brandi in 1974¹³ en later met goede argumenten herhaald door Gianni Papi, die *Narcissus* dateerde rond 1645.¹⁴ Papi baseerde zijn conclusie op basis van stilistische overeenkomsten met andere werken van Lo Spadarino, in het bijzonder met *De doop van Constantijn* in Colle di Val d'Elsa (Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, ca. 1650), en ook vanwege verschillen in de manier waarop de kleuren en Caravaggio's 'dramatische, krachtige, gekwelde en strenge expressiviteit' zijn toegepast.¹⁵

Herkomst

Marchese Camillo Gavotti (1625–1678), Palazzo Gavotti, Savona en Genua, 1645 (?); *marchese* Francesco Serra (1644–1703), Palazzo Rebuffo Serra, Genua, 1679 (?); mogelijk aangekocht door Laudadio della Ripa (ca. 1792–1869), Castello di Volognano; diens neef, Sansone D'Ancona (1814–1894); diens broer, Alessandro D'Ancona (1835–1914); diens zoon, Paolo D'Ancona (1878–1964), Milaan, 1913;² aangekocht door Russisch diplomaat in Rome Vasilii Bogdanovitsj Chvosjinski (1880–1953), ca. 1914;³ door deze geschonken aan de Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, 1916⁴

Literatuur

Longhi 1916, pp. 258; Longhi 1968, p. 26; Marsicola 1979, p. 52; Gregori, Salerno & Spear 1985, pp. 265–268 (tekst door M. Gregori); Papi 1986, pp. 24, 25; Vodret 1989, pp. 222–225; Gregori 1991, pp. 359–368 (tekst door G. Papi); Vodret 1996, pp. 167–183; Marini 2001, pp. 445, 446; Papi 2003, pp. 155–160; Schütze 2009, pp. 75–77; Vodret 2009, pp. 242–247; Careri 2017, pp. 66–72; Papi 2018, pp. 217–232; Scholten & Swoboda 2019, nr. 1 (entry door C. Ricasoli); Cappelletti & Terzaghi 2025, pp. 202–205 (tekst door M. Di Monte)

Noten

- 1 Novati 1915, p. 102; Levi D'Ancona Modena 2012, p. 153.
- 2 Longhi 1916, p. 258; Vodret 1989, pp. 224, 225.
- 3 Giorgini 2011, pp. 16–21.
- 4 Vodret 1989, pp. 224, 225.
- 5 *Metamorfosen*, boek 3:339–510.
- 6 Ovidius 2022, pp. 154, 155 (boek 3:427–430 en 432–434).
- 7 Macchi & Vitale 1987, pp. 118–124; Calvesi 1990, pp. 57, 58.
- 8 Longhi 1916; Longhi 1968.
- 9 Marini 2001, p. 445.
- 10 Vodret 1989, p. 224.
- 11 Voor een samenvatting, zie Marini 2001, p. 445.
- 12 Vodret 1996.
- 13 Marsicola 1979.
- 14 Papi 1986; Papi 2003; Papi 2018.
- 15 Papi 2003, p. 159.



Stilleven, allegorie of portret? Of zelfs alle drie? Dat is de vraag die Giuseppe Arcimboldo, de maker van dit spectaculaire paneel, ons hier voorhoudt. Kijken we naar een *scherzo*, een grap: een ingenieuze en amusante assemblage van groenten, granen, bloemen en fruit in de vorm van een borststuk? Een antropomorf stilleven,¹ spelend met de paradox dat het geheel en zijn losse onderdelen elkaar visueel in de weg zitten, zoals Arcimboldo het vaker schilderde? Of is het schilderij toch bedoeld als een écht, mogelijk karikaturaal portret van een bestaand persoon?² Juist die ongrijpbare én volstrekt nieuwe, ambigue iconografie verleent dit kunstwerk een transformatief aspect: het paneel kan zich aan de beschouwer in verschillende rollen presenteren en in die kwaliteit sluit het direct aan bij het onderwerp: Vertumnus, de Romeinse god van de seizoenen en het veranderen (Lat.: *vertere*). Ovidius vertelt hoe bedreven deze god was in het aannemen van uiteenlopende vermommingen: maaier, veedrijver, snoeier, appelplukker, soldaat of visser, inclusief de bijbehorende attributen als een korf met aren, een krans van vers hooi op het hoofd, prikstokken, een sikkels, een ladder, een zwaard of hengel.³

De identificatie van het stuk met Vertumnus stamt uit het gedicht *Il Figino* (1591) van Gregorio Comanini (1550–ca. 1608), een vriend van de schilder. Het dichtwerk, eigenlijk een poëtische toelichting, begeleidde het schilderij toen het in 1590–1591 als geschenk van Arcimboldo aan zijn broodheer Rudolf II van Milaan naar het Praagse hof werd gezonden.⁴ In *Il Figino* wordt het paneel gedetailleerd beschreven en verrassend genoeg niet alleen als Vertumnus, maar tevens als een portret van keizer Rudolf II in de gedaante van die Romeinse god. In zekere zin vormde het de kroon op de twee reeksen van vergelijkbare schilderijen die Arcimboldo tijdens zijn verblijf aan het keizerlijk hof, van 1562 tot 1587, had geschilderd: acht profielkoppen van de Vier Seizoenen en de Vier Elementen, opgebouwd uit toepasselijke motieven. DaCosta Kaufmann karakteriseerde die series als een vorm van verheerlijking van de keizer ‘omdat ze een nieuw soort metamorfosen zijn’,⁵ en de Milanese humanist Giovanni Battista Fonteo (1546–1580) vergeleek ze in een gedicht met de gedaantewisselingen van Jupiter, naar de beschrijvingen van Ovidius.⁶ Dat Arcimboldo bij het schilderen ervan Ovidius in zijn achterhoofd had, is dan ook zeker aannemelijk, al heeft hij voor deze *Vertumnus* ook gebruikgemaakt van een andere klassieke bron, een gedicht over de god in de *Elegieën* van Sextus Propertius (circa 47–15 v.Chr.).⁷

Door Rudolf II als Vertumnus te portretteren ontstond, samen met de andere acht schilderijen, een keizerlijk-allegorisch ensemble waarin de vorst symbolisch de rol van heerser over de Seizoenen en de Elementen kreeg toebedeeld. Dat het zo naturalistisch geschilderde fruit en de groenten⁸ waaruit het portret is opgebouwd uit alle jaargetijden stammen, onderstreept de onvergankelijke majesteit van die kosmische positie.⁹ Hoewel het schilderij, waarnaar Rudolf reikhalzend (*‘con estremo desiderio’*) had uitgekeken,¹⁰ ongetwijfeld op een keizerlijke lach kon rekenen,¹¹ was de eigenlijk toon van het werk niet komisch of ridiculiserend maar ernstig en erudiet: ‘een serieuze grap’.¹² De diepere boodschap was dat de roerganger van de Seizoenen en Elementen voor orde en regelmaat kon zorgen en daarmee een terugkeer naar de ‘rustige vrede’ van de mythische Gouden Tijd kon bewerkstelligen, de ‘eeuwige lente’ die Ovidius had beschreven in het eerste boek van de *Metamorfosen*.¹³

Herkomst

Keizer Rudolf II (1552–1612), Praag, 1591–1612; keizerlijke Habsburgse verzamelingen, Praag, 1612–1648; door de Zweedse troepen onder leiding van Hans Christoph von Königsmarck (1600–1663) naar Zweden afgevoerd als oorlogsbuit, 1648; waarschijnlijk koningin Christina van Zweden (1626–1689), 1648–1652; Per Brahe de Jongere (1602–1680), kasteel Bogesund, voor 1680; [...] Magnus Brahe (1790–1844), kasteel Skokloster, tussen 1828 en 1844

Literatuur

Lomazzo 1590, p. 157; Hulten e.a. 1987, pp. 79, 94, 96, 103, 104, 164, 165 (afb.), 358–363 en omslag; Maiorino 1991, pp. 76, 77, 80, 81, 91, 92, 96, 104, 126 en afb. 19; DaCosta Kaufmann 1993, pp. 103, 126–135, afb. 43; Ferino-Pagden 2007, pp. 80, 186, 187 (nr. IV.38) (entry door Th. DaCosta Kaufmann); cat. Washington 2010, pp. 18, 20 (nr. 16) en omslag; DaCosta Kaufmann 2009, pp. 46, 61, 91–103, 110, 199, afb. 0.3; Berra 2017, pp. 122, 124, 125, afb. 4; Ferino-Pagden 2017, p. 157, afb. 2.

Noten

- 1 Berra 2017, pp. 124, 125.
- 2 Maiorino 1991, pp. 76, 77, 96 (Vertumnus als doolhof) en DaCosta Kaufmann 2009, p. 103, het gedicht uit 1590 van Comanini over het schilderij citerend: *‘Qual tu sii, che mi guardi/Strana e difforme imago’* (Wie je ook bent, die naar mij kijkt, een vreemd en gedeformeed portret [...]; over ‘karikatuur’ bij Arcimboldo, zie X. Vert in Weemans, Gamboni & Martin 2016, p. 211; Ferino-Pagden 2017, p. 162.
- 3 Ovidius 2022, pp. 662, 663 (boek 14:643–651).
- 4 DaCosta Kaufmann 2009, p. 84.
- 5 DaCosta Kaufmann 1993, p. 114 (*‘Arcimboldo’s paintings glorify the emperor because they are new kinds of metamorphoses’*).
- 6 DaCosta Kaufmann 1993, p. 114.
- 7 DaCosta Kaufmann 1993, pp. 124, 129–135; DaCosta Kaufmann 2009, pp. 91–93.
- 8 DaCosta Kaufmann 2009, p. 162 (*cavati dal naturale*, ‘ontleend aan de natuur’).
- 9 DaCosta Kaufmann 1993, p. 127.
- 10 Lomazzo 1590, p. 157: *‘Ha l’istesso Arcimboldo poco meno che perfetto un’altro quadro, nel quale sarà dipinto Vertunno sopra gli orti tutto fatti di frutti, per mandarlo all’istessa Maestà, che con lettere mostra di starla aspettando con estremo desiderio. E questo insieme con gli altri accresceranno infinito ornamento, e splendore a quel bellissimo Museo’*. (Dezelfde Arcimboldo heeft een ander, bijna perfect schilderij, waarop Vertumnus boven de tuinen vol fruit zal worden afgebeeld, om het naar dezelfde Majesteit [Rudolf II] te sturen, die in brieven laat weten dat hij er met groot verlangen naar uitkijkt. Dit schilderij zal samen met de andere een eindeloze versiering en pracht toevoegen aan dat prachtige museum).
- 11 Cf. DaCosta Kaufmann 2009, pp. 102, 103.
- 12 DaCosta Kaufmann 2009, p. 199 (*‘a serious joke’*).
- 13 Ovidius 2022, pp. 36, 37 (boek 1:89–112, spec. 100 en 107); DaCosta Kaufmann 1993, pp. 127; DaCosta Kaufmann 2009, pp. 110, 111.



In februari en maart 1937 logeerde René Magritte zo'n vijf weken in Londen bij de excentrieke en puissant rijke verzamelaar van surrealistische kunst, Edward James (1907–1984). De bedoeling van die logeerpartij was dat de schilder een drietal doeken zou maken voor James, die als een triptiek in de balzaal van zijn huis zouden hangen. *Le modèle rouge III* was een van dat drietal en een variant op twee werken die Magritte in 1935 had gemaakt. Tegen de achtergrond van een schutting van kale planken staan twee schoenen op een stenige grond met heren der wat rotzooi: een afgebrande lucifer, een sigarettenpeuk, wat Engelse munten en een snipper van een krant. Het zijn betekenisvolle details die in de eerdere versies ontbreken, maar het meest raadselachtige zijn de schoenen, die halverwege overgaan in blote voeten.

Over *Le modèle rouge* zei Magritte zelf in zijn befaamde lezing 'La Ligne de vie' (1938) in vrij cryptische bewoordingen: 'Het probleem van de schoenen bewijst hoezeer de meest barbaarse dingen door de kracht van de gewoonte iets heel fatsoenlijks worden. Dankzij *Le modèle rouge* voelt men aan dat de vereniging van een mensenvoet en een leren schoen in feite uit een monsterachtige gewoonte voortspuit.'¹ Magritte zag zijn schilderij dan ook als de oplossing van dat 'probleem van de schoenen', waarmee hij doelde op het feit dat allerlei banale, 'monsterlijke' gewoontes (zoals het aantrekken van schoenen) vanzelfsprekend en zelfs respectabel waren geworden.² Door de schoenen weer voeten te laten worden, maakte hij dit 'probleem' zichtbaar.

Tegelijkertijd visualiseerde Magritte zo een proces van metamorfose – een geliefd concept van de surrealisten – van leven naar dood en vice versa: de notie dat leer ooit ook huid was. De dode, gelooiden huid van de schoenen transformeert vrijwel naadloos in de levende huid van de menselijke voeten, alsof bij aanraking de een de gedaante van de ander overneemt. Schoen wordt voet of voet wordt schoen. Wellicht verwijst de op het eerste gezicht verwarrende titel *Le modèle rouge* daar ook naar. Het 'model' is dan de levende voet – bloedrood vanbinnen: is de opzichtige ader een fingerwijzing? – en de schoen is de dode mal, de 'afdruk' van die voet.³ Zo bezien zijn de schoenen dan slechts banale afdrukken, 'doden-maskers', van de voeten. Dat worden we in de werkelijkheid soms ook gewaar, vooral bij strak zittend schoeisel, als de tenen zich na verloop van tijd in het leer aftekenen en de schoen daarmee een persoonlijke, nieuwe huid wordt.

Er zijn aanwijzingen dat de schilder in het werk ook maatschappijkritiek vervatte. De details die hij rondom de 'menselijke schoenen' had gerangschikt, zijn uitgelegd als 'het bezinsel van de kapitalistische maatschappij'.⁴ Afval van consumerende rijken – zoals James en zijn milieu – achteloos weggegooid of verloren. De illustratie op de krantensnipper is een verwijzing in spiegelbeeld naar een ouder werk van Magritte, *Les jours gigantesques* uit 1928, dat gaat over echt 'monsterlijk' gedrag, de verkrachting van een vrouw. Een bevestiging van de kritische boodschap van *Le modèle rouge* is te vinden in een opgetogen brief van James aan de schilder, kort na voltooiing van het werk: 'Uw schilderijen veroorzaakten een enorme sensatie op mijn bal [...]. Maar belangrijker is het feit dat de menselijke laarzen grote indruk maakten op de jeugdige, dansende stelletjes gestoken in hun kapitalistische schoeisel.'⁵

Herkomst

Edward James (1907–1984), Londen en Chichester, 1937–1964; The Edward James Foundation, Chichester, 1964–1979; aankoop van deze door Museum Boijmans Van Beuningen, 1979

Literatuur

Sylvester 1992, p. 244; Sylvester & Whitfield 1993, p. 237, nr. 428; Ollinger-Zinque & Leen 1998, p. 132, nr. 117; Draguet 2006, p. 78; Wood 2007, pp. 274, 275, nr. 11; Allmer 2009, pp. 10, 26, 38, 64, 183; Umland 2013, pp. 196, 297, afb. 116; Van Kampen-Prein 2017, pp. 45, 173, 174, 177, 196, 200, nr. 63; Van Kampen-Prein & Kisters 2017, nr. 62

Noten

- 1 Ollinger-Zinque & Leen 1998, p. 48.
- 2 Sylvester & Whitfield 1992, pp. 205–207; Marijke Peyser, 'Le Modèle Rouge III', in Van Kampen-Prein & Kisters 2017, nr. 62. Zie ook: www.boijmans.nl/collectie/onderzoek/een-droomcollectie-surrealisme-in-museum-boijmans-van-beuningen (geraadpleegd 25 april 2025).
- 3 Cf. Didi-Huberman 2008b, spec. pp. 52–70, 92–111.
- 4 Danchev 2021, p. 305.
- 5 'Your paintings produced a profound sensation at my ball. That evening, Youth Illustrated prompted many conversions to Surrealism among the British youth. But above all, the human boots struck a chord in the young dancing couples in their capitalist heels!' Umland 2013, p. 199.



Johann Michael Egner
werkzaam ca. 1630–1660, ivoorsnijwerk
Hans Jacob Erhart
werkzaam, tweede en derde kwart
17de eeuw, edelsmeedwerk

Rothschild Oliphant
Pronkjachthoorn

ca. 1645

cat. 92

Kunst als metamorfose
Art as Metamorphosis
L'Arte come Metamorfosi

Ovidius en de kunsten
Ovid and the Arts
Ovidio e le arti

Frits Scholten

293

De maker van deze imposante pronkhoorn – naar zijn illustere vroegere eigenaars de *Rothschild Oliphant* genoemd – werd pas in 2023 geïdentificeerd: de Straatsburgse ivoorsnijder Johann Michael Egner.¹ Egner was verantwoordelijk voor een stilistisch en thematisch samenhangend oeuvre van snijwerk in ivoor, hout en rinoceroshoorn. Eén stuk, een stilistisch zeer verwante kleinere hoorn, draagt zijn monogram HME en het jaartal 1647.² Hoewel zulke hoorns pronkstukken waren in vorstelijke *Kunstkammern* die hun oorsprong als jachtattribuut – jagen was een adellijk privilege – alleen nog in hun decoratie verrieden, bereikten ze soms ook de verzamelingen van welgestelde burgers. Zo was een kleinere hoorn van Egners hand in 1673 in het bezit van de Amsterdamse koopman Jacob de Sadeler (1640–1718).³

Terwijl Egner in de weergave van menselijke figuren wat onzekerheid aan de dag legde, excelleerde hij in ingenieuze stapelingen en vervlechtingen van allerlei, vaak wilde, dieren. Het oppervlak van de *Rothschild Oliphant* en de bijbehorende voet – zonder twijfel zijn meest ambitieuze stuk – is gedecoreerd met bijna dertig dieren, zowel Europese, Afrikaanse als Amerikaanse, en zelfs de mythische eenhoorn. Lagere soorten – twee vissen, een slang en een soort gordeldier – vormen toepasselijk de voet. Wat deze bestiale mêlée verbindt, is dat de meeste dieren in beweging zijn, in ogenschijnlijke wanorde, wanhopig op de vlucht – voor onbekende jagers of voor elkaar? – of verstrengeld in onderling gevecht. Het is daarmee dus geen vredig, paradijselijk tafereel, maar een ingenieuze keten van vervaarlijke fauna, waarvan het ontrafelen de bezitter van de hoorn zal hebben geamuseerd.

Dat Egner bestiaria, zoölogische naslagwerken of losse prenten met dieren bezat, die hij naar eigen inzicht kon aanpassen als de compositie dat vereiste, ligt wel voor de hand. De aanwezigheid van de eenhoorn op de Rothschild-hoorn wijst erop dat hij zich bij zijn keuzes liet leiden door (inmiddels verouderde) classificaties van het dierenrijk die op Aristoteles teruggingen, waarin ook monsters en mythische dieren waren opgenomen. Opmerkelijk is bovendien dat een opvallend aantal van de hier afgebeelde soorten eveneens te vinden is onder de levensgrote, sculpturale diertaferelen die rond 1570 in de *Grotta degli animali* van de Villa Medicea di Castello, bij Florence, werd aangelegd, evenwel zonder dynamiek of onderlinge strijd.⁴

Zoals bij zoveel *Kunstkammer*-stukken uit de slagtang van een olifant of de hoorn van een rinoceros werd ook hier de natuurlijke, gebogen en gepunte vorm van de oorspronkelijke tand gerespecteerd. Andere referenties aan het ruwe, natuurlijke materiaal zijn er door de prominente positie van een olifant bij het uiteinde van de hoorn. Maar ook andere gewei- of hoorndragende dieren kregen nadrukkelijk een plek in Egners menagerie: de eenhoorn, twee steenbokken, twee edelherten en een eland met gewei, een buffel en een wolf met grote hoektanden. Ze duiden op de artistieke metamorfose van het ruwe materiaal, dankzij Egners virtueuze bewerking van het ivoor.

Herkomst

Mayer Carl von Rothschild (1820–1886), Frankfurt-am-Main; diens dochter Thérèse, barones de Rothschild (1847–1931) en baron James de Rothschild (1844–1881), Parijs; vererfd in de familie De Rothschild, Parijs; kunsthandel Parijs; particuliere verzameling

Literatuur

Jones 1912, pl. XVIII; Bastian, Kugel & Loeb-Obrenan 2014, p. 39 (afb.); Laue & Spenlé 2023; cat. Parijs & Potsdam 2025, pp. 235, 236, nr. 103

Noten

1 Laue & Spenlé 2023, pp. 15–17.

2 Laue & Spenlé 2023, p. 15 en afb. 6, 7 (Nationalmuseum, Kopenhagen, inv.nr. D472).

3 Staatliches Museum Schwerin, inv.nr. KJ 4455. Möller 2001, nr. 296. Sadeler was een statusgevoelige burger, want hij liet zijn naam en wapen op de, nu verdwenen, zilveren montuur van de hoorn graveren en hij deed hetzelfde in 1672 met het zilveren klepdeksel van een Westerwalder bierpul (jaarletter 1669, meesterteken van de Amsterdamse zilversmid Lucas Draef). Dat stuk werd in 2024 aangeboden bij kunsthandel Rondon 1920, Den Haag; zie: www.rondon1920.nl/collectie/tafelzilver/westerwald-aardewerk-bierpul-met-zilveren-deksel-1669/ (geraadpleegd 11 juli 2025).

4 Masseti 2008; Giannotti 2018.



Alles aan dit glas is in beweging. De bruine, gele en grijze kleuren op het oppervlak draaien om elkaar heen en vormen een kolkende massa. De bovenrand golft onstuimig en dunne glasdraden stromen als tranen over het glasoppervlak van boven naar beneden. Voor deze coupe vond de Franse art-nouveaust kunstenaar Émile Gallé inspiratie in het chemisch maakproces van soda, een van de hoofd-ingredienten voor het vervaardigen van glas.

In 1863 had de Belgische chemicus en industrieel Ernest Solvay (1838–1922) het fabricageproces voor soda, dat ook gebruikt werd voor zeep en textiel, verbeterd. Tien jaar later opende Solvay & Cie een fabriek in het Franse Dombasle-sur-Meurthe, ten zuidoosten van Nancy, waar op dat moment de art-nouveauglasnijverheid aan het ontluiken was. Toen deze fabriek in 1903 haar dertigjarig bestaan vierde, werd Gallé gevraagd om twee herdenkingsvazen te ontwerpen. Hij kwam tijdens de geregelde treinreizen naar zijn schoonfamilie langs de imposante fabriek, die vlak naast het spoor lag, en beschreef lyrisch aan zijn vriend, kunstcriticus Roger Marx, hoe hij elke keer weer onder de indruk was van het fabriekscomplex en zijn onheilspellende omgeving: 'Steeds als ik met de sneltrein de sodavelden passeerde, was ik onder de indruk van dit sneeuw witte Babylon dat, gehuld in walkürische dampen, in vuurgloed opging.'¹

Gallé maakte schetsen van de fabriek en raakte zo zeer gefascineerd door het chemische proces dat de opdracht van Solvay het startpunt vormde voor een vijftal series waarin soda de hoofdrol speelt.² Op alle vazen zijn schuimende en druipende witte druppels te zien. De serie waartoe dit exemplaar behoort, is de meest dynamische, met een sterk contrast tussen de grillige rand waaruit de dunne tranen van soda (*larmes de soude*) lopen en de strakke, in de mal verwezenlijkte vorm van de voet. De draaiende slierten op het oppervlak doen denken aan de modderachtige stromen van het nog onverwerkte product; de echte chemische reactie lijkt in de coupe, buiten het zicht, plaats te vinden, en in de tranen bevindt zich het eindproduct: de witte soda.³

Binnen het oeuvre van Gallé, waarin de natuur de grootste inspiratiebron is, vormen deze op de chemie gebaseerde soda-series een uitzondering. Toch sluiten ze goed aan bij zijn grootste liefde, het glas zelf, waarmee hij zijn gehele carrière eindeloos had geëxperimenteerd. Nu het einde daarvan in zicht was – hij was al ziek en zou in september 1904 aan de gevolgen van leukemie overlijden – verbeelde hij niet zomaar een chemisch proces, maar de transformatie die voorafgaat aan het maken van glas.

Literatuur

Charpentier & Thiébaut 1985; Bieri Thomson 2004; Ricke e.a. 2004; Provost 2021

Noten

1 Émile Gallé aan Roger Marx, 30 september 1903: '*Toujours, je fus impressionné au passage, en express, à travers les soudières, cette Babylone blanchie dans sa neige, embrasée de leurs d'incendie voilée des vapeurs walkyriennes.*' Gallé e.a. 2006, pp. 248, 249.

2 Bieri Thomson 2004, pp. 74–81.

3 De vaas is vanwege de vorm in het verleden ook omschreven als koolblad, tegenwoordig wordt de vaas, net als de andere series met witte druppels, als soda geïnterpreteerd. De druppels, die op alle vazen uit de series voorkomen, zijn ook wel geïnterpreteerd als zeeschuim of sneeuw. Zie Charpentier & Thiébaut 1985; Bieri Thomson 2004 en Provost 2021.









WERKEN IN DE TENTOONSTELLING

Apollo, de dichter en zijn werk
Metamorfosen, boek 1:1–4

Cat. 1 Amsterdam

Nicolas Poussin (1594–1665)
Triomf van Ovidius
Rome, ca. 1624–1625
Olieverf op doek, 148 × 176 cm
Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Galleria Corsini, inv.nr. 478
Foto: Courtesy Gallerie Nazionali di Arte Antica, MIC – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck for the History of Art/Enrico Fontolan

Cat. 2 Amsterdam

Nicolas Poussin (1594–1665)
De inspiratie van een dichter
Rome, 1628
Olieverf op doek, 94 × 69,5 cm
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, inv.nr. PAM 839
Foto: Landesmuseum Hannover – Artothek

Cat. 3 Amsterdam

Georg I Lotter (werkzaam 1618–1661) of Georg II Lotter (werkzaam 1651–1670), deels naar prenten van Johann Wilhelm Baur (1607–1642)
Bokaal met Orpheus en acht andere voorstellingen van verhalen uit de Metamorfosen
Augsburg, ca. 1650
Goud, email, h. 20,5 cm; ø 17,3 cm
Gesigineerd, binnenzijde *cuppa: G. LOT F.*
En, in ligatuur, op een rotsblok in de scène met de Gigantomachie: *IGB*
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-17095

Cat. 4 Niet in de tentoonstelling

Antonio Tempesta (ca. 1555–1630), toegeschreven
Frontispice voor Antonio Tempesta, *Metamorphoseon sive Transformationum*
Amsterdam, 1606–1620
Gravure, 112 × 142 mm
Opschrift midden onder: *Wilhelmus Iansonius excudit, Amsterodami.*
Rome, Istituto Centrale per la Grafica, inv.nr. S-FC115398
Foto: Istituto Centrale per la Grafica, gepubliceerd met toestemming van het Ministero della Cultura, Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei

Cat. 5 Amsterdam

Giacomo Franco (1550–1620)
Le metamorfosi di Ovidio, Libro secondo, p. 28
Venetië, 1584
Gravure, 295 × 129 mm
Gesigineerd onderaan ter weerskanten van de groteske kop: *Giacomo Franco*
Den Haag, KB, Nationale Bibliotheek, KW 1703 E3

Cat. 6 Rome

Auguste Rodin (1840–1917)
Les Metamorphoses d’Ovide
(*De Metamorfosen van Ovidius*)
Parijs, ca. 1886
Gips, h. 34 cm
Inscriptie op de voet: *Au poète W.E. Henley son vieil ami A. Rodin*
Londen, Victoria and Albert Museum, inv.nr. A.117–1937 ; nalatenschap Mr Charles Shannon, 1937

Chaos & schepping
Metamorfosen, boek 1:5–88

Cat. 7 Amsterdam & Rome

Louis Finson (1570/78–1617)
Chaos of De strijd van de Vier Elementen
Napels, 1611
Olieverf op doek, 179 × 169,2 cm
Gesigineerd en gedateerd: [LVDQ] *VICVS.FINSONIVS.FECIT.NAPOLI. A 1611*
Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation, inv.nr. 2018.1

Cat. 8 Amsterdam & Rome

Jan Pietersz Beelthouwer (ca. 1603–1669)
Chaos: de wanorde van de Vier Elementen
Amsterdam, 1663
Buxus, h. 22,5 cm
Opschrift, rondom de voet: *IPSTATVARIUS INVENTOR AMSTERDAMI 1663* en X á oc
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-2021–215; aankoop met steun van het Rijsterborgh Fonds/Rijksmuseum Fonds

Cat. 9 Rome

Hendrick Goltzius (1558–1617), en atelier
Orde in de Chaos of De Schepping van de Vier Elementen
Haarlem, 1589
Gravure, 176 × 252 mm
Opschrift: *E’ tenebris deforme Chaos secessit aborta/ Luce, suoq[ue] loco sunt quaeq[ue] Elementa locata/ Astra polo radiant, quibus imminet igneus Aether./ Aera subsequitur Pontus, subit ultima Tellus. F. Estius*
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. RP-P-1882-A-6343

Cat. 10 Amsterdam

George Frederic Watts (1817–1904)
Chaos
Londen (of Isle of Wight), ca. 1875–1882
Olieverf op doek, 106,7 × 304,8 cm
Londen, Tate, inv.nr. N01647; aangeboden door George Frederic Watts, 1897

Cat. 11 Amsterdam & Rome

Herri met de Bles (ca. 1510–1566)
Het paradijs
Vlaanderen, ca. 1541–1550
Olieverf op paneel, 46,6 × 45,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. SK-A-780

Cat. 12 Amsterdam & Rome

Constantin Brâncuși (1876–1957)
Promethée (Prometheus)
Parijs, 1911
Marmar, 13,7 × 18,8 × 13,7 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, inv.nr. 1950–134-5; The Louise & Walter Arensberg Collection, 1950
Foto: © Succession Brancusi, All Rights Reserved (ADAGP), c/o Pictoright Amsterdam 2026

Cat. 13 Amsterdam & Rome

Auguste Rodin (1840–1917)
La Terre (De aarde)
Parijs, 1884 (oorspronkelijk model), 1896 (deze versie)
Gips, 47,5 × 114 × 40 cm
Stockholm, Nationalmuseum, inv.nr. NMSk 2392
Foto: Viktor Fordell

Cat. 14 Amsterdam

Ana Mendieta (1948–1985)
Birth (Gunpowder Works)
New York, 1981
Zwart-witfoto, 76,2 × 101,6 cm
Londen, Alison Jacques Gallery, inv.nr. AJG-AME-00108b
© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Licensed by Artist Rights Society (ARS), New York, c/o Pictoright Amsterdam 2026, courtesy Marian Goodman Gallery

Venus, Amor en de kracht van liefde

Cat. 15 Rome

Tiziano Vecellio, genaamd Titiaan (ca. 1485–1576)
Hemelse en aardse liefde
Venetië, 1515–1516
Olieverf op doek, 118 × 278 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. 147
Foto: © Galleria Borghese/Mauro Coen

Cat. 16 Rome

Tiziano Vecellio, genaamd Titiaan (ca. 1485–1576)
Venus blinddoekt Amor
Venetië, ca. 1565
Olieverf op doek, 118 × 185 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. 170
Foto: © Galleria Borghese/Mauro Coen

Cat. 17 Niet in de tentoonstelling

Joseph Heintz, genaamd il Vecchio (1564–1609)
Amor die zijn boog snijdt
Praag, na 1603
Olieverf op paneel, 135 × 64 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. Gemäldegalerie 1588
Foto: © KHM-Museumsverband

Arachne: weefster van verhalen
Metamorfosen, boek 6:1–145

Cat. 18 Amsterdam & Rome

Jacopo Robusti, genaamd Tintoretto (1518–1594)
Minerva en Arachne
Venetië, ca. 1575–1585
Olieverf op doek, 145 × 272 cm
Florence, Gallerie degli Uffizi, inv.nr. Contini Bonacossi 35
Foto: © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi. Courtesy Italiaans Ministerie van Cultuur – Uffizi Galleries

Cat. 19 Amsterdam & Rome

Peter Paul Rubens (1577–1640)
Pallas en Arachne
Antwerpen, 1636–1637
Olieverf op eikenhout, 26,7 × 38,1 cm
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, inv.nr. 58.18; Adolph D. & Wilkins C. Williams Fund
Foto: © Virginia Museum of Fine Arts/ Travis Fullerton

Cat. 20 Amsterdam

Luca Giordano (1634–1705)
Arachne en Minerva
Madrid, 1695
Olieverf op doek, 211 × 195 cm
Opschrift: *GIORDANUS F.F. en SIC, CVM SVPERIS*
Madrid, Patrimonio Nacional. Colecciones Reales. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv.nr. 10013393

Cat. 21 Amsterdam

Louise Bourgeois (1911–2010)
Spider Couple
2003
Brons met zilvernitraat-patina, 229 × 361 × 366 cm
Den Haag, Kunstmuseum, inv.nr. 1054408; langdurig bruikleen van de Louise Bourgeois Trust, New York, IB4272 BC-0003476
Foto: © Louise Bourgeois Trust/VAGA New York, c/o Pictoright Amsterdam 2026

Cat. 22 Rome

Karel van Mander (1548–1606), ontwerp toegeschreven aan Atelier van François Spiering (1549/51–1630), uitvoering *Het afscheid van Diana en Procris*
Delft, ca. 1610
Wol en zijde, 354/351 × 546/542 cm
Inscriptie in het midden van de smalle gele binnenrand: *FRANCISCVS SPIRINGIVS.FECIT.*, H D (Holland Delft); links, respectievelijk rechtsonder in de smalle buitenrand: *MARS. ET. VENVS. en LEANDER.ETHAERO*
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-1954-69B; schenking van Van Leer’s Vatenfabriek N.V., Amsterdam

Cat. 23 Rome

Jan (Jean) Jans de Jongere (ca. 1644–1723), ontwerp
Manufacture Royale des Gobelins, uitvoering
Bacchus en Ariadne en Pan en Syrinx
Parijs, ca. 1680
Wol en zijde, 321 × 248 cm (*Bacchus en Ariadne*) en 328 × 212 cm (*Pan en Syrinx*)
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-1959-59-C en -D

Apollo en Daphne
Metamorfosen, boek 1:452–567

Cat. 24 Rome

Gian Lorenzo Bernini (1598–1680)
Apollo en Daphne
Rome, 1622–1625
Marmar, h. 243 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. CV
Foto: © Galleria Borghese/Luciano Romano

Cat. 25 Rome

Fauvel-meester

Apollo en Daphne in Ovide moralisé en vers, folio 4 recto
Parijs, ca. 1325–1330
Perkament, ca. 80 × 80 mm
Parijs, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5069 rës

Cat. 26 Rome

Piero del Pollaiuolo (ca. 1441–voor 1496)

Apollo en Daphne

Florence, ca. 1470–1475
Olieverf op paneel, 29,5 × 20 cm
Londen, The National Gallery, inv.nr. NG928; Wynn Ellis Bequest, 1876

Cat. 27 Rome

Giovanni Luteri, genaamd Dosso Dossi (ca. 1487–1542)

Apollo

Ferrara, ca. 1525
Olieverf op doek, 191 × 116 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. 001
Foto: © Galleria Borghese/Mauro Coen

Cat. 28 Rome

Apollo en Daphne in Ovidio Metamorphoseos Vulgare, folio VII recto
Venetië, ca. 1497
Houtsnede, 90 × 142 mm
Rome, Biblioteca Casanatense, VOL. INC. 681
Foto: © Biblioteca Casanatense/Giovanni De Angelis

Cat. 29 Amsterdam

Bernard Salomon (1506–1566)
Daphne wordt eenen Laurierboom, in Guillaume Borluyt, *Excellente figuren ghesneden vuyten vppersten poëte Ovidius vuyt vyfthien boucken der veranderinghen met huerlier bedietsele duer Guillaume Borluyt, burgher der stede van Ghendt*
Lyon, 1557
Houtsnede, octavo, h. 170 mm
Den Haag, KB, Nationale Bibliotheek, KW 1705 E 3

Cat. 30 Rome

Giovanni Antonio Rusconi (1520–1587)
Apollo en Daphne, in Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, p. 18
Venetië, ca. 1548–1552
Houtsnede, 63 × 90 mm
Rome, Biblioteca Casanatense, CCC.N.VII.18
Foto: © Biblioteca Casanatense/Giovanni De Angelis

Cat. 31 Niet in de tentoonstelling

Nicolas Poussin (1594–1665)
Apollo en Daphne
Rome, 1663–1664
Olieverf op doek, 155 × 200 cm
Parijs, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv.nr. MI 776
Foto: © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre)/Mathieu Rabreau

Cat. 32 Amsterdam

Clemente Maioli (1625–1671), ontwerp
Barberini-atelier, uitvoering
Apollo en Daphne in Latona die de Lycische boeren in kikkers verandert
Rome, 1659–1663
Wol en zijde, 419 × 477 cm (*Apollo en Daphne*) en 419 × 484 cm (*Latona*)
Gestempeld op het originele linnen aan de achterzijde: FB (Francesco Barberini)
Lausanne, Fondation Toms Pauli, inv.nrs. 87 en 86WS

Diana en Actaeon

Metamorfosen, boek 3:138–252

Cat. 33 Amsterdam

Jeremias Ritter (1582–1646)
Beker in de vorm van Actaeon
Neurenberg, ca. 1609–1629
Verguld zilver en koraal (*corallium rubrum*), h. 50 cm
Inscriptie: meesterteken van Jeremias Ritter (schild met opgeheven arm die een zwaard vasthoudt, omringd door drie sterren) en stadskeur Neurenberg ('N' in cirkel) voor de periode 1609–1629
Dresden, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv.nr. IV.261
Foto: Jürgen Karpinski

Cat. 34 Rome

Paulus van Vianen (ca. 1570–1613)
Kan en schaal met de mythes van Diana, Callisto en Actaeon
Praag, 1613
Zilver, 40,5 × 52,3 cm (schaal); h. 34 cm (kan)
Inscriptie, op de voorzijde schaal, op rotsblok: PV 1613
Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. BK-16089-A en -B

Jupiters liefdes: Europa

Metamorfosen, boek 2:834–875

Cat. 35 Amsterdam

Giuseppe Cesari, genaamd Cavaliere d'Arpino (1568–1640)
De ontvoering van Europa
Rome, ca. 1603–1606
Olieverf op doek, 57 × 45 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. 378
Foto: © Galleria Borghese/Mauro Coen

Cat. 36 Amsterdam

Jacques Jordaens (1593–1678)
De ontvoering van Europa
Antwerpen, 1643
Olieverf op doek, 172,1 × 190 cm
Gesigeneerd en gedateerd, linksonder: JJord:ns. Fec. 1643
Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, inv.nr. 76
Foto: © GrandPalaisRmn (PBA, Lille)/Philipp Bernard

Cat. 37 Amsterdam

Laurent de La Hyre (1606–1656), ontwerp
Manufacture des Gobelins, atelier Faubourg Saint-Marcel o.l.v. Hippolyte de Comans, Parijs, uitvoering
Europa op de stier
Parijs, 1650–1670
Wol en zijde, 254 × 194 cm
Lausanne, Fondation Toms Pauli, inv.nr. 54

Cat. 38 Amsterdam

Minotaurus
Romeins, tweede helft 1ste eeuw n.Chr.
Wit marmer op *bigio morato*-voet, h. 68 cm (buste)
Vaticaanstad, Musei Vaticani, inv.nr. 461
Foto: © Governorate of the Vatican City State – Directorate of the Vatican Museums

Cat. 39 Amsterdam

Nandipha Mntambo (1982)
Zeus
Johannesburg, 2009
Brons, 88 × 84 × 58 cm
Kaapstad, Zeitz MOCAA Permanent Collection, Zeitz Collection
Foto: © Nandipha Mntambo

Cat. 40 Amsterdam

Koen Vanmechelen (1965)
Seduction
2021
Rosa Portogallo marmer, 80 × 50 × 66 cm
Collectie kunstenaar
© Koen Vanmechelen
Foto: Stoffel Hias

Jupiters liefdes: Danaë

Metamorfosen, boek 4:610–611

Cat. 41 Amsterdam

Tiziano Vecellio, genaamd Titiaan (ca. 1489–1576)
Danaë
Venetië, ca. 1551
Olieverf op doek, 114,6 × 192,5 cm
Londen, The Wellington Collection, Apsley House
Foto: © Stratfield Saye Preservation Trust

Cat. 42 Amsterdam

Hendrick Goltzius (1558–1617)
De slapende Danaë wordt gereed-gemaakt voor Jupiter
Haarlem, 1603
Olieverf op doek, 173,4 × 200 cm
Gesigeneerd en gedateerd linksonder, langs de rand van het deksel van het kistje: HGoltzius ANNO.1603
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, inv.nr. M.84.191; schenking door The Ahmanson Foundation

Jupiters liefdes: Leda

Metamorfosen, boek 6:109

Cat. 43 Amsterdam & Rome

Leda en de zwaan
Romeins, 2de eeuw n.Chr.
Wit marmer, h. 127 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. CVIIC
Foto: © Galleria Borghese/Luciano Romano

Cat. 44 Amsterdam & Rome

Leonardo da Vinci (1452–1519), naar Giovanni Antonio Bazzi, genaamd il Sodoma (1477–1549), toegeschreven
Leda en de zwaan
Rome, voor 1517
Tempera op paneel, 115 × 86 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. 434
Foto: © Galleria Borghese/Mauro Coen

Cat. 45 Amsterdam & Rome

Michelangelo Buonarroti (1475–1564), naar
Leda en de zwaan
Florence, na 1530
Olieverf op doek, 105,4 × 141 cm
Londen, The National Gallery, inv.nr. NG1868; schenking door de Duke of Northumberland, 1838

Cat. 46 Amsterdam & Rome

Michele Tosini, genaamd Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (1503–1577)
Leda
Florence, ca. 1560–1570
Olieverf op doek, 78 × 51 cm
Rome, Galleria Borghese, inv.nr. 323
Foto: © Galleria Borghese/Mauro Coen

Cat. 47 Amsterdam & Rome

Vincenzo Danti (1530–1576) of Bartolomeo Ammannati (1511–1592), toegeschreven
Leda en de zwaan
Florence, ca. 1535 (Ammannati) of ca. 1562–1563 (Danti)
Marmer, 139 × 59 × 51 cm
Londen, Victoria and Albert Museum, inv.nr. A.100–1937; aankoop door de John Webb Trust

Cat. 48 Amsterdam

Isamu Noguchi (1904–1988)
Leda, twee versies
Parijs, 1928; New York, 1942
Aluminium, brons en messing, marmer, 59,5 × 30,2 × 32 cm (versie 1928) en albast, 26 × 47,6 × 47,6 cm (versie 1942)
New York, The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, nrs. 38a en 179
© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum New York, c/o Pictoright Amsterdam 2026
Foto: The Noguchi Museum Archives, 00004 and 00059/Kevin Noble

Cat. 49 Amsterdam

Juul Kraijer (1970)
Zonder titel
Rotterdam, 2016
Archival pigment print op Hahnemühle Museum Etching, 78,3 × 79,8 cm
Collectie van de kunstenaar
© Juul Kraijer

Jupiters liefdes: de amori van Correggio

Cat. 50 Amsterdam

Antonio Allegri, genaamd Correggio (ca. 1489/94–1534)
Jupiter en Io
Parma, ca. 1531–1532
Olieverf op doek, 162 × 73,5 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. Gemäldegalerie 274
Foto: © KHM-Museumsverband

Cat. 51 Rome

Antonio Allegri, genaamd Correggio (1489/94–1534)
De ontvoering van Ganymedes
Parma of Mantua, ca. 1530
Olieverf op doek, 163,5 × 72 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv.nr. Gemäldegalerie 276
Foto: © KHM-Museumsverband

BIBLIOGRAFIE

Abel 1868

Ch. Abel, 'Essai sur d'anciens ivoires sculptés de la cathédrale de Metz', *Mémoires de la Société d'Archéologie et d'Histoire de la Moselle* (1868), pp. 207–259

Acidini Luchinat e.a. 2002

C. Acidini Luchinat e.a., *The Medici, Michelangelo & The Art of Late Renaissance Florence*, Detroit, New Haven & Londen 2002

Ackerman 2000

G.M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Parijs 2000

Adelson 1994

C.J. Adelson, *European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis & New York 1994

Ainsworth 2010

M.W. Ainsworth (red.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, New York, New Haven & Londen 2010

Ainsworth 2014

M.W. Ainsworth, *Jan Gossart's Trip to Rome and his Route to Paragone*, Den Haag 2014

Aira 2007

C. Aira, *La costurera y el viento*, Mexico-Stad 2007

Ajmar-Wollheim 2017

M. Ajmar-Wollheim, "The spirit is ready, but the flesh is tired". Erotic objects and marriage in early modern Italy', in: S. Matthews-Grieco (red.), *Erotic Cultures in Renaissance Italy*, Farnham 2017, pp. 142–169

Alberti 1540

L.B. Alberti, *De pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi*, Bazel (met B. Westheimer) 1540

Alberti 1972

L.B. Alberti, *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua* (C. Grayson, vert. & red.), Londen 1972

Alberton Vinco Da Sesso & Plomp 1990

L. Alberton Vinco Da Sesso & M. Plomp, *Il Manierismo Olandese. Hendrick Goltzius e i suoi allievi. Stampe dalla Collezione Remondini*, Bassano del Grappa 1990

Alfons 1987

S. Alfons, 'The museum as image of the world', in: P. Hulten e.a., *The Arcimboldo Effect*, Venetië (Palazzo Grassi) 1987, pp. 67–87

Allen 1970

D.C. Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore 1970

Allen 2003

D. Allen, *Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2003

Allen 2006

Ch. Allen, 'Ovid and art', in: Ph. R. Hardie (red.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2006, pp. 336–367

Allen 2013

D. Allen, 'Colore incarnato. Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones', in: P. Motture, E. Jones & D. Zikos (red.), *Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture*, Londen 2013, pp. 176–193

Allen 2020

D.C. Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore 2020

Allmer 2009

P. Allmer, *René Magritte. Beyond Painting*, Manchester 2009

Alpers 1971

S. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard IX)*, Brussel & Londen 1971

Amelung 1908

W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, II, Berlijn 1908

Amici 1784

G. Amici, *Descrizione de' quadri del Ducale Appartamento di Modena*, Modena 1784

Amico 1996

L.N. Amico, *Bernard Palissy. In Search of Earthly Paradise*, Parijs & New York 1996

Anderson 1963

W.S. Anderson, 'Multiple change in the *Metamorphoses*'. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963), pp. 1–27

Andreasson 2014

K. Andreasson, 'Interview. Juul Kraijer's best photograph: a model with a python squeezing her head', *The Guardian*, 14 augustus 2014

Andrews 2021

N. Andrews, 'From laurel to coral. The Jamnitzer Daphnes', in: K.A.E. Enenkel & J.L. de Jong (red.), *Re-inventing Ovid's Metamorphoses*, Leiden & Boston 2021, pp. 329–353

Angelicoussis 2017

E. Angelicoussis, *Reconstructing the Lansdowne Collection of Classical Marbles*, 2 dln., München 2017

Antal 1951

F. Antal, 'Around Salvati', *The Burlington Magazine* XCIII (1951), pp. 122–125

Antich 2011

X. Antich e.a., *De animales y monstruos*, Barcelona (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) 2011

Anzelewsky 1988

F. Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988

Anzieu 1989

D. Anzieu, *The Skin Ego*, New Haven & Londen 1989

Anzieu 1995

D. Anzieu, *Le moi-peau*, Parijs 1995

Argan 1957

G.C. Argan, *Il Tasso e le Arti figurative*, in: *Torquato Tasso* (Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso, Ferrara 1954), Milaan 1957

Arias Martinez 2024

M. Arias Martinez (red.), *Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro*, Madrid (Museo Nacional del Prado) 2024

Aristotle 1929

Aristotle, *The Physics I* (P.H. Wicksteed & F.M. Cornford, vert.), 2 dln., Londen 1929

Armstrong 2006

R. Armstrong, *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006

Aston 2024

E. Aston, 'Human-Animal Hybrids', in: D. Felton (red.), *The Oxford Handbook of Monsters in Classical Myth*, Oxford 2024, pp. 215–229

Asztalos 2020

M. Asztalos, 'Latent transformations. Reshaping the *Metamorphoses*', in: A. Sharrock, D. Möller & M. Malm (red.), *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford 2020, pp. 145–161

Avery 1970

Ch. Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, New York 1970

Avery 1997

Ch. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, Londen 1997

Avery & Barbaglia 1981

Ch. Avery & S. Barbaglia, *L'opera complete del Cellini*, Milaan 1981

Baar 2009

V. Baar, 'Adding exactly enough. On the oeuvre of Juul Kraijer', in: F. de Vries (red.), *Juul Kraijer*, Rotterdam 2009, pp. 8–11

Baarsen 2018

R. Baarsen, *Kwab. Ornament als kunst in de eeuw van Rembrandt*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2018

Bacchi & Coliva 2017

A. Bacchi & A. Coliva (red.), *Bernini*, Rome (Galleria Borghese) & Milaan 2017

Bach 1987

F.T. Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen Plastischer Form*, Keulen 1987

Bach, Rowell & Temkin 1995

F.T. Bach, M. Rowell & A. Temkin, *Constantin Brancusi 1876–1957*, Parijs (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou) & Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 1995

Baert 2020

B. Baert, *The Weeping Rock. Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformel and Petrification*, Leuven & Parijs 2020

Bagnoli 1978

A. Bagnoli (red.), *Rutilio Manetti 1571–1639*, Siena (Museo Civico) 1978

Baker 1998

M. Baker, 'Limewood, chiromancy and narratives of making. Writing about the materials and processes of sculpture', *Art History* 21 (1998), nr. 4, pp. 498–530

Baker-Bates & Calvillo 2018

P. Baker-Bates & E. Calvillo (red.), *Almost Eternal. Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, Leiden 2018

Baker & Henry 2001

Ch. Baker & T. Henry, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue, with a Supplement of New Acquisitions and Loans 1995–2000*, Londen 2001

Bakker 2015

B. Bakker, 'The Amsterdam "Paradise" by Herri met de Bles and the Fountain of Life', *The Rijksmuseum Bulletin* 63 (2015), nr. 2, pp. 114–133

Baldinucci 1682

F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Florence (met Vincenzo Vangelisti) 1682

Baldinucci 1808

F. Baldinucci, 'Vita d'Antonio Tempesta', in: *Cominciamento e Progresso dell'Arte dell'Intagliare in Rame*, Milaan 1808, pp. 79–89

Baldinucci 1974–1975

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [...], 2 dln., Florence 1974–1975

Ballarin e.a. 1994–1995

A. Ballarin, A. Pattanaro, V. Romani, S. Momesso & G. Pacchioni, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, 2 dln., Padua 1994–1995

Baltrusaitis 1931

J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Parijs 1931

Barbier de Montault 1870

X. Barbier de Montault, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome 1870

Barchiesi 2006

A. Barchiesi, 'Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*', in: Ph.R. Hardie (red.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2006, pp. 180–199

Barchiesi 2020

A. Barchiesi, 'Reading metamorphosis in Ovid's *Metamorphoses*', in: A. Sharrock, D. Möller & M. Malm (red.), *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, Oxford 2020, pp. 13–30

Bardon 1960

H. Bardon, 'Deux tableaux sur des thèmes antiques', *Revue Archéologique* I (1960), pp. 161–181

Barkan 1980

L. Barkan, 'Diana and Actaeon. The myth as synthesis', *English Literary Renaissance* 10 (1980), nr. 3, pp. 317–359

Barkan 1986

L. Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven & Londen 1986

Barkan 1999

L. Barkan, *Unearthing the Past. Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven & Londen 1999

Barnard 1975

M.E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne. Some Medieval and Renaissance Versions of the Ovidian Tale*, Michigan 1975

Barocchi 1958

P. Barocchi, 'Finito e non-finito nella critica vasariana', *Arte Antica e Moderna* 3 (1958), pp. 221–235

Barolsky 1993

P. Barolsky, 'Ovidian wit and erotic play in the painted poetry of Correggio', *Source* 12 (1993), pp. 19–23

Barolsky 1994

P. Barolsky, *The Faun in the Garden. Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art*, Pennsylvania 1994

Barolsky 1995

P. Barolsky, 'A very brief history of art from Narcissus to Picasso', *The Classical Journal* 90 (1995), nr. 3, pp. 255–259

Barolsky 1996

P. Barolsky, 'Bernini and Ovid', *Source. Notes in the History of Art* 16 (1996), nr. 1, pp. 29–31

Barolsky 1998

P. Barolsky, 'As in Ovid, so in Renaissance Art', *Renaissance Quarterly* 51 (1998), nr. 2, pp. 451–474

Barolsky 2005

P. Barolsky, 'Ovid, Bernini, and the Art of Petrification', *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 13 (2005), nr. 2, pp. 149–162

Barolsky 2014a

P. Barolsky, *Ovid and the Metamorphoses of Modern Art From Botticelli to Picasso*, New Haven & Londen 2014

Barolsky 2014b

P. Barolsky, 'Ovid's Metamorphoses and the history of baroque art', in: J.F. Miller & C.E. Newlands (red.), *Handbook to the Reception of Ovid*, Hoboken (NY) 2014, pp. 202–216

Barry 2020

F. Barry, *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven 2020

Bartalini 2012

R. Bartalini, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012

Barthes 1985

R. Barthes, 'Arcimboldo, or Magician and Rhétoriqueur', in: R. Barthes, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, New York 1985

Barthes & Oliva 1978

R. Barthes & A.B. Oliva, *Arcimboldo*, Parma 1978

Bartilla 2010

S. Bartilla, "'Wie soudt ghedroomen?' De landschapskunst van Roelandt Savery', in: F. De Potter & I. De Jaegere (red.), *Roelandt Savery 1576–1639*, Praag (Národní Gallery) & Kortrijk (Broelmuseum) 2010, pp. 55–75

Bartsch 1920

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, dl. XVII, Würzburg 1920

Bass e.a. 2021

M. Bass e.a., *Conchophilia. Shells, Art and Curiosity in Early-modern Europe*, Princeton & Oxford 2021

Bastian, Kugel & Loeb-Obrenan 2014

P. Bastian, A. Kugel & P. Loeb-Obrenan, *Vermeilleux! L'Argent doré de Strasbourg du XVIIe au XIXe siècle*, Parijs 2014

Basualdo 2019

C. Basualdo, *Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms*, New York 2019

Bätschmann 1985

O. Bätschmann, 'Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts', in: W. Kemp (red.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Keulen 1985, pp. 183–224

Bätschmann 1996

O. Bätschmann, 'Apollon et Daphné (1664) de Nicolas Poussin. Le testament du peintre-poète', in: *Nicolas Poussin (1594–1665)*, actes du colloque, Parijs 1996, I, pp. 541–568

Bätschmann 1997

O. Bätschmann, 'Belebung durch Betrachtung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption', in: M. Mayer & G. Neumann (red.), *Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, pp. 325–370

Bätschmann 2008

O. Bätschmann, 'Albertus Narziss. Entdecker des Bildes', in: J. Poeschke & C. Syndikus (red.), *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, Münster 2008, pp. 39–52

Bätschmann, Schäublin & Patz 2000

O. Bätschmann, C. Schäublin & K. Patz (vert. & red.), *Leon Battista Alberti. Das Standbild, Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000

Bauer-Wild & Volk-Knüttel 1989

A. Bauer-Wild & B. Volk-Knüttel, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* (H. Bauer & B. Rupprecht, red.), III (Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2, Profanbauten), München 1989

Bayer 2008

A. Bayer (red.), *Art and Love in Renaissance Italy*, New York (The Metropolitan Museum of Art) 2008

Bayer, Humfrey & Lucco 1998

A. Bayer, P. Humfrey & M. Lucco Dossa, *Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara (Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea), New York (The Metropolitan Museum of Art) & Los Angeles (The J. Paul Getty Museum) 1998

Baxandall 1980

M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven & Londen 1980

Baxandall 2003

M. Baxandall, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven & Londen 2003

Beelthouwer 1664

J.P. Beelthouwer, *Dialogus; (dat is, Disputatie, Reden, 't Samen-gespreck;) over Godt, Gods-dienst en H. Schrifture, Tusschen een Theologant en Philosooph, ofte Godt-geleerde, en Vrient des Wijsheyts*, Amsterdam (met Pieter Arentsz) 1664

Bégin 1834

E. Bégin, *Guide de l'étranger à Metz*, Metz 1834

Bellini 1997

E. Bellini, *Umanisti e linnei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padua 1997

Bellori 1672

G.P. Bellori, *Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, Rome 1672

Bellori 1976

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (E. Borea, red.), Rome 1976

Belluzzi 1998

A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 dln., Modena 1998

Belozerskaya 2005

M. Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Londen & Los Angeles (The J. Paul Getty Museum) 2005

Belting 2013

H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013

Benati & Riccomini 2006

D. Benati & E. Riccomini, *Annibale Carracci*, Milaan 2006

Benthien 1998

C. Benthien, *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlijn 1998

Benthien 2002

C. Benthien, *Skin. On the Cultural Border Between the Self and the World*, New York 2002

Bentini 1985

J. Bentini (red.), *Bastianino. La pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Bologna 1985

Bentini 1998

J. Bentini (red.), *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Milaan 1998

Bentini 2015

J. Bentini (red.), *La Galleria Estense. Guida breve*, Modena 2015

Bentini & Guarino 2002

J. Bentini & S. Guarino (red.), *Il Museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane*, Milaan 2002

Bentkowska 1997

A. Bentkowska, 'Anthropomorphic landscapes in 16th- and 17th-century western art. A question of attribution and interpretation', *Biuletyn Historii Sztuki* 59 (1997), nrs. 1, 2, pp. 69–91

Bergvelt & Kistemaker 1992

E. Bergvelt & R. Kistemaker (red.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, 2 dln., Zwolle & Amsterdam 1992

Berman 2018

B. Berman, 'Cosmology, chemistry, and Aristotle's elemental powers', *Phronimon* 19 (2018), nr. 1, pp. 1–15

Bernardini 1991

M.G. Bernardini (red.), *La Danae e la pioggia d'oro. Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, Rome (Museo Palazzo di Venezia) 1991

Bernardini 1995

M.G. Bernardini (red.), *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Rome (Palazzo delle Esposizioni) & Milaan 1995

Bernardini 2021

M.G. Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, 2 dln., Turijn 2021

Bernari 1970

C. Bernari, *L'opera completa del Tintoretto*, Milaan 1970

Bernini 1713

D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rome (met R. Bernabò) 1713

Berra 2017

G. Berra, 'Le teste "composte" e "reversibili" dell'Arcimboldo e la nascita della natura morta', in: S. Ferino-Pagden (red.), *Arcimboldo*, Rome (Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini) & Milaan 2017, pp. 121–127

Bertolio 2014

J.L. Bertolio, 'Stabat Venus Dolorosa in Marino's Adone', *Quaderni di Italianistica* 35 (2014), nr. 2, pp. 99–124

Bertrand 2005

P.-F. Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout 2005

Best 2007

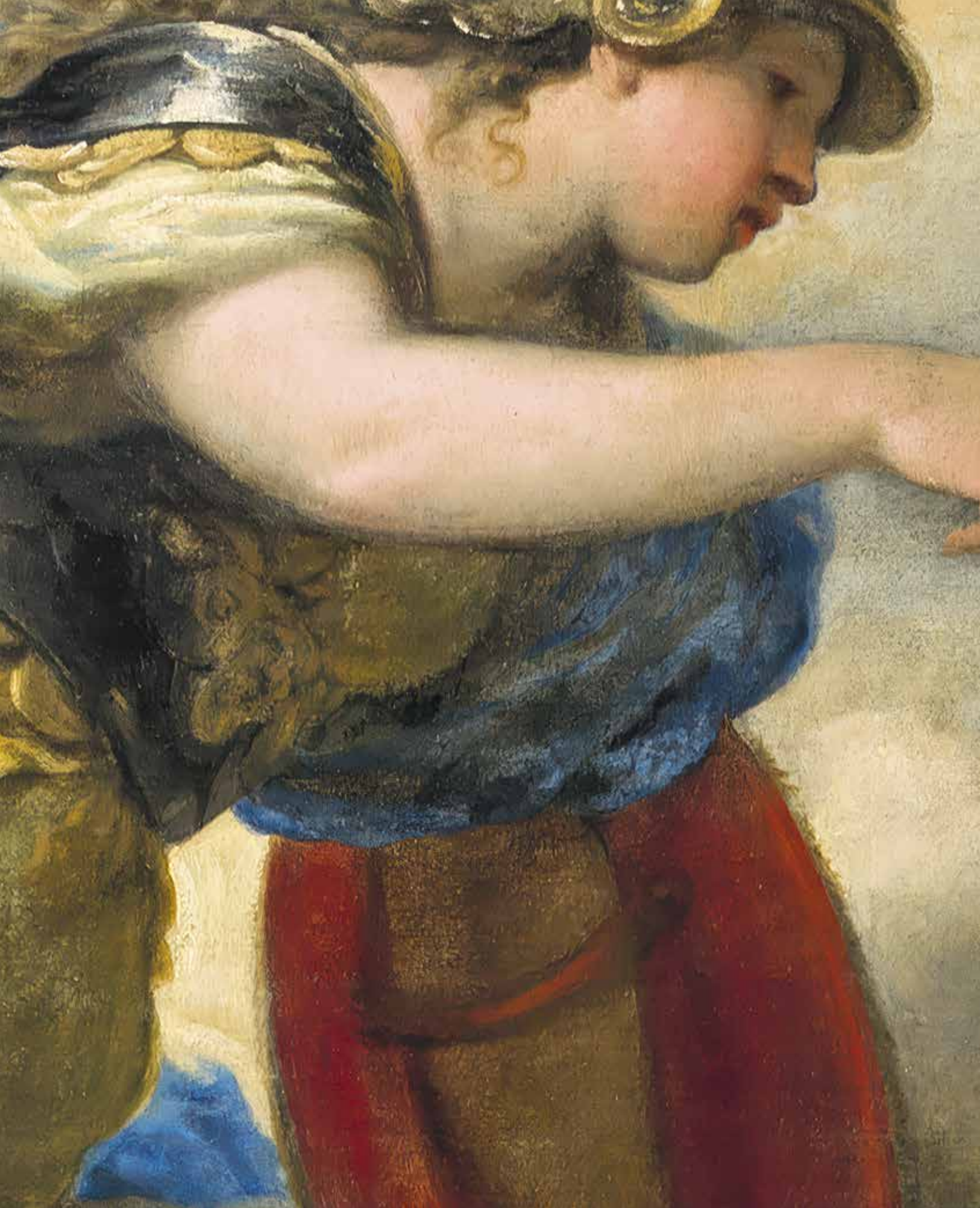
S. Best, 'The serial spaces of Ana Mendieta', *Art History* 30 (2007), nr. 1, pp. 57–82

Beutter 1988

H. Beutter, 'Ein künstlich geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren werth', in: cat. Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, *Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas*, Sigmaringen 1988, pp. 15–30

Beyer 2017

A. Beyer, 'L'Arte delle configurazioni molteplici. Le teste composte di Giuseppe Arcimboldo e la pratica delle immagini a doppio senso', in: S. Ferino-Pagden (red.), *Arcimboldo*, Rome (Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini & Galleria Corsini) & Milaan 2017, pp. 140–153









BRUIKLEENGEVERS

Amsterdam, particuliere verzameling
Arnhem, Museum Arnhem
Arnhem, particuliere verzameling
Bazel, Historisches Museum Basel
Boston, Museum of Fine Arts
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
Brno, Moravská Galerie
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Cremona, Museo Civico Ala Ponzone
Den Haag, KB, Nationale bibliotheek
Den Haag, Kunstmuseum, langdurig bruikleen
Collection Louise Bourgeois Trust
Dresden, Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden
Florence, Gallerie degli Uffizi
Florence, Musei del Bargello
Genk, Koen Vanmechelen
Gent, Museum voor Schone Kunsten
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum
Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation
Icking, Marco Pesarese Fine Art
Kaapstad, Zeitz MOCAA Permanent Collection,
Zeitz Collection
Lausanne, Fondation Toms Pauli
Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille
Limassol – Amathus, Collectie Dr. Andreas Pittas
Ljubljana, Ulay Foundation
Londen, Tate
Londen, The Estate of Ana Mendieta Collection,
LLC, Alison Jacques and Marian Goodman Gallery
Londen, The National Gallery
Londen, The Wellington Collection, Apsley House
Londen, Victoria and Albert Museum

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
Madrid, Museo Nacional del Prado
Madrid, Patrimonio Nacional. Colecciones Reales.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Modena, Gallerie Estensi
München, Bayerische Verwaltung der Staatlichen
Schlösser, Gärten und Seen – Residenz
München, Kunstkammer Georg Laue
Napels, Museo Civico Gaetano Filangieri
New York, The Isamu Noguchi Foundation and Garden
Museum
New York, The Metropolitan Museum of Art
Otterlo, Kröller-Müller Museum
Oxford, The Ashmolean Museum, University of Oxford
Parijs, Bibliothèque nationale de France,
Bibliothèque de l'Arsenal
Parijs, Institut de France, Musée Jacquemart-André
Parijs, Musée du Louvre
Parijs, Musée Rodin
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts
Rome, Biblioteca Casanatense
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica
Rotterdam, Juul Kraijer Studio
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
Skokloster, Statens historiska museer, kasteel Skokloster
Stockholm, Nationalmuseum
Uden, Museum Krona
Utrecht, Museum Catharijneconvent
Vaticaanstad, Musei Vaticani
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
Wijnegem, Axel & May Vervoordt Foundation

DANKWOORD

De samenstellers van de catalogus en de organisatoren van de tentoonstelling zijn de volgende personen dankbaar voor hun onschatbare wetenschappelijke, praktische en morele steun. Zonder hun hulp en enthousiasme zou dit project niet tot stand zijn gekomen.

Marion Ackermann, Kira d'Alburquerque, Patrick Amsellem, Igor Anjelić, Saskia Bak, Aldo Bakker, Jan Bennink, Bastiaan Bruil, Victor Cageao, Ella Campbell, Laurence des Cars, James Clifton, Andreina Contessa, Pierre Curie, Dorothea Diemer, Annabel Dijkema, Agnieszka Dziki, Johannes Erichsen, Mels Evers, Reindert Falkenburg, Alex Farquharson, Gabriele Finaldi, Jonathan Fine, Esther van Gelder, Carmen Garcia-Frias Checa, Larry Giacomelli, Tijs Goldschmidt, Marian Goodman, Michael Govan, Magnus Hagberg, Ludo van Halem, Amy Hau, Linda Hinners, Max Hollein, Jan de Hond, Grace Hong, Tristram Hunt, Alison Jacques, Barbara Jatta, Paolo Jorio, Magali Junet, René de Kam, Peter Kerber, Matt Kirsch, Sandra Kisters, Ina Klaassen, Hans van Koolwijk, Juul Kraijer, Friso Lammertse, Brigitte Langer, Georg Laue, Katja Lembke, Rosa Lux, Regine Marth, Mario Marubbi, Sascha Mehringer, Nandipha Mntambo, Fawaz Mustapha, Larry Nichols, Willem Noyons, Alex Nyerges, Martin Olin, Kim Oosterlinck, Femmy Otten, Josien Paulides, Marco Pesarese, Michael Philipp, Lena Pislak, Andreas Plackinger, Timothy Potts, Wouter Prins, Christian Quaeitzsch, Belle Röling, Thomas Richter, Pieter Roelofs, Thomas Clement Salomon, Margriet Schavemaker, Konrad Schlegel, Manfred Sellink, Goele Schoofs, Tico Seifert, Amélie Simier, Juliette Singer, Tijmen Smeulders, Virginie Spenlé, Giovanni di Stefano, Alexander Sturgis, Sasha Suda, Ruben Suykerbuyk, Gudrun Swoboda, Matthew Teitelbaum, Benno Tempel, Gary Tinterow, Francesca Del Torre Scheuch, Matthias Ubl, Koen Vanmechelen, Simone Verde, Axel en May Vervoordt, Michel Weemans, The 9th Duke of Wellington, Wilma van Wezenbeek, Anne Wildschut, Stephan Wolohojian, Anne Woollett, Marc Zehntner

OVER DE AUTEURS

Maartje Brattinga, conservator Glas, Rijksmuseum

Lucia Calzona, conservator 15de en 16de eeuw, Galleria Borghese

Ella Campbell, zelfstandig kunsthistorisch onderzoeker, gespecialiseerd in de receptie van de klassieke oudheid in de vroegmoderne kunst

Francesca Cappelletti, directeur, Galleria Borghese

Giulia Ciccarello, onafhankelijk onderzoeker, gespecialiseerd in de klassieke archeologie

Claudia Cieri Via, senior research fellow, Sapienza Università di Roma, School of Advanced Studies

Alessandro Cosma, conservator 12de–16de eeuw, Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma

Ettore Giovanati, promovendus Kunstgeschiedenis aan de Sapienza Università di Roma en als onderzoeker verbonden aan de Galleria Borghese

Antonio Iommelli, directeur, Palazzo Farnese en de Musei Civici di Piacenza

Vittorio Mascelli, assistent-conservator Etruskische en Italische Oudheden, Gregoriaans-Etruskisch Museum van de Vaticaanse Musea

Mariarluia Menegatti, adjunct-docent Moderne Kunstgeschiedenis, Università eCampus

Allessandro Pinto Folicaldi, onafhankelijk kunsthistorisch onderzoeker, gespecialiseerd in Italiaanse renaissancekunst en Romeins maniërisme

Wouter Prins, senior conservator, Museum Krona, Uden

Bart Ramakers, hoogleraar Oudere Nederlandse Letterkunde, Rijksuniversiteit Groningen

Belle Röling, onafhankelijk onderzoeker op het gebied van middeleeuwse en vroegmoderne kunst

Maria Giovanna Sarti, conservator 16de-eeuwse Venetiaanse schilderkunst, Galleria Borghese

Frits Scholten, senior conservator beeldhouwkunst, Rijksmuseum

Lucia Simonato, hoogleraar Vroegmoderne Europese kunstgeschiedenis, Universität Wien

Claudio Tongiorgi, promovendus Kunstgeschiedenis, Scuola Normale Superiore, Pisa

Claudia Valeri, hoofdconservator Grieks-Romeinse Oudheden, Vaticaanse Musea

Cecilia Vicentini, universitair hoofd-docent Moderne Kunstgeschiedenis, Università eCampus

Anne Wildschut, promovendus Kunstgeschiedenis, University College Londen

FOTOVERANTWOORDING

Ovidius' *Metamorfosen* nu

afb. 1 foto: Donna Ferrato
 afb. 2 Rome, Musei Capitolini – Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, foto: Andrea Jemolo
 afb. 4 © c/o Pictoright Amsterdam 2026
 afb. 5 foto: Grafisch Buro Lefevre
 afb. 6 © c/o Pictoright Amsterdam 2026
 afb. 7 Wikimedia, DarTar

Essay Bart Ramakers

afb. 5 © Photographic Archive Museo Nacional del Prado
 afb. 8 foto: Studio Tromp
 afb. 11 © KHM-Museumsverband

Essay Francesca Cappelletti

afb. 1 © Galleria Borghese, foto: Mauro Coen
 afb. 2 © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut
 afb. 3, 4 Archivio Villa Farnesina – Accademia Nazionale dei Lincei
 afb. 5 © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre), foto: Gérard Blot
 afb. 7 © Bayerische Staatsgemäldesammlungen
 afb. 8 Archivio Patrimonio Artistico Intesa Sanpaolo, foto: Giandomenico Tartarelli, Scuola Normale Superiore di Pisa
 afb. 9 © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre), foto: Hervé Lewandowski
 afb. 10 © Photographic Archive Museo Nacional del Prado

Essay Lucia Simonato

afb. 1, 2, 4, 8 © Galleria Borghese, foto: Luciano Romano
 afb. 3 foto: Giandomenico Tartarelli-SNS
 afb. 5 Scala, Florence
 afb. 6 © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo

Essay Frits Scholten

afb. 1 White Images/Scala, Florence
 afb. 2 Courtesy Freeman's|Hindman 2025
 afb. 4 Alamy
 afb. 5 © Historisches Museum Basel, Peter Portner
 afb. 6 <https://creelandgow.com/category/mineral>
 afb. 8 Manuel Cohen/Scala, Florence
 afb. 9, 11, 12 © KHM-Museumsverband

Essay Claudia Cieri Via

afb. 1 © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Christoph Irrgang
 afb. 2 © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
 afb. 3 © Archivio Penone
 afb. 4, 5 © Photographic Archive Museo Nacional del Prado
 afb. 7 Wikimedia
 afb. 8 Courtesy Gallerie Nazionali di Arte Antica, MIC – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck for the History of Art, foto: Enrico Fontolan
 afb. 9 foto: M. Seyve
 afb. 10 Galleria Borghese, foto: Mauro Coen
 afb. 11 © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Tentoongestelde werken

afb. 33a foto: Jürgen Karpinski
 afb. 40a © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi
 afb. 45a Concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Napoli, foto: archivio MANN
 afb. 46a © Galleria Borghese, foto: Mauro Coen
 afb. 48a © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. GrandPalaisRmn, foto: Adam Rzepka, c/o Pictoright Amsterdam 2026
 afb. 50a Museo archeologico nazionale di Venezia – Musei archeologici nazionali di Venezia e della Laguna, su concessione del Ministero della Cultura
 afb. 62a Courtesy Rhode Island School of Design Museum, Providence, RI
 afb. 75a © Photographic Archive Museo Nacional del Prado
 afb. 100a © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, foto: Hans-Peter Klut

Deze publicatie verscheen naar aanleiding van de tentoonstellingen *Metamorfosen* in het Rijksmuseum in Amsterdam, van 6 februari tot 25 mei 2026, en *Metamorfosi* in de Galleria Borghese in Rome, van 23 juni tot 20 september 2026.

De publicatie is tot stand gekomen met steun van The Bennink Foundation via het Rijksmuseum Fonds.

De tentoonstelling *Metamorfosen* in het Rijksmuseum werd mede mogelijk gemaakt door The Bennink Foundation/Rijksmuseum Fonds, Blockbusterfonds, Rijksmuseum International Circle, Rijksmuseum Patronen en het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

De Galleria Borghese dankt Intesa Sanpaolo – Gallerie d'Italia en Webuild voor hun steun.

Alle boek- en regelverwijzingen naar de *Metamorfosen* zijn ontleend aan de Latijns-Nederlandse editie: Ovidius, *Gedaantewisselingen – Metamorfosen*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Schrijvers, Leiden (Primavera Pers) 2022.

Concept tentoonstelling & eindredactie catalogus

Francesca Cappelletti, Galleria Borghese

Frits Scholten, Rijksmuseum

m.m.v. Ella Campbell, Belle Røling, Anne Wildschut, Rijksmuseum,

en Ettore Giovanati, Galleria Borghese

Auteurs essays

Francesca Cappelletti

Claudia Cieri Via

Bart Ramakers

Frits Scholten

Lucia Simonato

Vertaling

Engels-Nederlands: Saskia van der Lingen (entries), Frits Scholten (entries)

Italiaans-Nederlands: Welmoet Hillen (essays Francesca Cappelletti, Lucia

Simonato, entries), Frits Scholten (essay Claudia Cieri Via, entries)

Tekstredactie

Els Brinkman

Barbera van Kooij, Rijksmuseum

Proeflezen

Sandra Darbé

Jan Vangansbeke

Projectmanagement

Hadewych Van den Bossche, Hannibal Books

Barbera van Kooij, Rijksmuseum

Beeldrechten en -coördinatie

Ellen Slob, Rijksmuseum

Ontwerp

Irma Boom Office

(Irma Boom, Anna Moschioni, Frederik Pesch)

Lithografie

Johan Delcour (Fotorama)

Séverine Lacante

Papier

Arena Natural Smooth, 120 g

Druk en binden

Printer Trento, Italië

Uitgevers

Rijksmuseum

Postbus 74888

1070 DN Amsterdam

publicaties@rijksmuseum.nl

rijksmuseum.nl

Galleria Borghese

Piazzale Scipione Borghese 5

00197 Rome

Italië

ga-bor@cultura.gov.it

collezionegalleriaborghese.it

Hannibal Books, Veurne, België

www.hannibalbooks.be

Gautier Platteau

ISBN 978 94 9341 655 0

D/2026/11922/07

NUR 644/654



Team Hannibal Books: Laura Bijmens, Sara Colson, Pieter De Meyere, Natacha Hofman, Séverine Lacante, Sofie Meert, Gautier Platteau, Hedwig Scheltjens, Stephanie Van den Bosch, Hadewych Van den Bossche

© 2026: Rijksmuseum, Amsterdam; Galleria Borghese, Rome; Hannibal Books, Veurne; en individuele auteurs

© 2026 beeld: Rijksmuseum, Amsterdam, en andere instanties en personen vermeld in de lijst van werken in de tentoonstelling en de fotoverantwoording

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Omslag

Bewerkt detail van *Jupiter en Io* (cat. 50)

Details

p. 1 *Jupiter en Io* (cat. 50)

pp. 2–3 *Leda en de zwaan* (cat. 44)

p. 4 *Venus blinddoekt Amor* (cat. 16)

p. 6 *Apollo en Daphne* (cat. 26)

p. 8 *Narcissus* (cat. 74)

p. 10 *Danae* (cat. 52)

pp. 12–13 *Chaos of De strijd van de Vier Elementen* (cat. 7)

pp. 102–103 *Fantastisch rotslandschap* (cat. 99)

pp. 104–105 *Het afscheid van Diana en Procris* (cat. 22)

pp. 316–317 *De ontvoering van Proserpina* (cat. 55)

pp. 318–319 *Apollo en Daphne* (cat. 24)

pp. 346–347 *Arachne en Minerva* (cat. 20)

pp. 348–349 *De ontvoering van Europa* (cat. 36)



Ministerie van Onderwijs,
Cultuur en Wetenschap

HOOFDPARTNERS

VRIENDENLOTERIJ

ING

kpn

