

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCA

Bc. Denisa Magurová

Figura velata a jej reflexia v stredoeurópskom prostredí
Figura velata and its reflection in the Central European surroundings

Pod'akovanie

V prvom rade by som svoje pod'akovanie adresovala mojej vedúcej práce Mgr. Kateřine Adamcovej Ph.D., ktorej som vďačná za všetky cenné rady, ochotu a vynaloženú pomoc pri vedení mojej práce. Ďalej by som chcela pod'akovať za cenné informácie Dr. Regine Deckers a bibliotéke Zentralinstitut für Kunstgeschichte v Mníchove.

Veľká vďaka patrí mojej mamke a snúbencovi, ktorí mi boli pri písaní práce veľkou oporou a ktorým by som chcela túto moju prácu venovať. Vďaka patrí taktiež všetkým, ktorí akoukoľvek formou prispeli k napísaniu tejto práce.

Ďakujem!

Prehlásenie:

Prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne, že som citovala všetky použité
pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k
získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 27. 7. 2020

.....

Denisa Magurová

Abstrakt

Táto diplomová práca si kladie za cieľ zmapovať špecifický fenomén talianskeho sochárstva 18. storočia nazývaný „*figura velata*“. Ide o ženskú postavu s tvárou zahalenou do tenkej transparentnej drapérie (závoja), pod ktorou sa rysujú črty jej tváre. Iluzívne spracovanie drapérie sa pohráva s videním diváka a vytvára dojem niečoho, čo tam v skutočnosti nie je. Figura velata sa ako pojem kodifikovala najmä v súvislosti s tvorbou benátskeho sochára Antonia Corradiniho a jeho sochami tohto typu.

Zahalenie ľudskej tváre a hlavy je motívom známym vo výtvarnom umení už od staroveku a v dejinách umenia zohrávalo dôležitú úlohu v niektorých kultúrach a spájalo sa s rôznymi symbolickými interpretáciami. Úvodná kapitola sa zameriava na objasnenie problematiky vzťahu pojmov zahalenia a odhalenia či viditeľného a neviditeľného. Na ňu nadväzuje kapitola pre ktorú sa stalo nosným použitie termínu zahalenia v súvislosti s prvkom závoja ako nositeľa významu. Podstatná časť práce sa zameriava nielen na skúmanie vybraných sochárskych realizácií v chronologickom slede prostredníctvom formálnej analýzy, ale aj na zhodnotenie významovej role figury velaty v celkovom ikonografickom koncepte.

Záverečná časť práce je venovaná reflexii a následnej transformácii Corradiniho motívu figury velaty v stredoeurópskom prostredí.

Kľúčové slová: figura velata, závoj, zahalenie a odhalenie, Antonio Corradini, sochárstvo 18. storočia, stredná Európa

Abstract

The aim of this thesis was to map the specific phenomenon of 18th century Italian sculpture called „*figura velata*”. It is a female figure with a face veiled in a thin transparent drapery (veil), under which the features of her face are drawn. Illusional treatment of drapery plays with the viewer’s vision and creates the impression of something that is not really there. *Figura velata* was codified as a term especially in connection with the work of the Venetian sculptor Antonio Corradini and his sculptures of this type.

The veiling of the human face has been a motif known in the visual arts since ancient times, and in the history of art has played an important role in some cultures and has been associated with various symbolic interpretations. The introduction focuses on clarifying the relationship between the terms of veiling and unveiling or visible and invisible. It is followed by a chapter for which the use of the term veiling in connection with the element of the veil as a bearer of meaning has become the mainstay. A substantial part of the thesis focuses not only on the study of selected sculptural realizations through formal analysis, but also on the meaning of the figure in the over-all iconographic concept.

The final part of the thesis is devoted to the reflection and subsequent transformation of Corradini’s motif of *figura velata* in the Central European surroundings.

Key words: *figura velata*, veil, veiling and unveiling, Antonio Corradini, sculpture of 18th century, Central Europe

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Fenomén zahalenia a odhalenia a závoj ako vizuálna metafora.....	8
2.1. Zahalenie ako nositeľ významu a emócie v antickom a kresťanskom svete.....	9
2.2. Význam zahalenia vo vzťahu k alegorickým zobrazeniam.....	10
3. Percepcia umeleckých diel vo vzťahu k iluzívnemu konceptu.....	15
4. Život a sochárske dielo Antonia Corradiniho.....	17
5. Motív figury velaty v kontexte dobových tendencií a jej štýlové východiská.....	20
6. Figura velata v tvorbe Antonia Corradiniho.....	26
6.1. Od počiatkov k dvadsiatym rokom 18. storočia.....	28
6.2. Dvadsiate roky 18. storočia.....	37
6.3. Rímske obdobie a neskorá tvorba.....	39
7. Umelecká stratégia alebo premyslený ikonografický motív?.....	46
8. O prijatí motívu – recepcia figury velaty v strednej Európe.....	47
8.1. Uplatnenie motívu v českom prostredí.....	47
8.2. Okruh viedenskej Akadémie.....	56
9. Záver.....	67
Zoznam použitej literatúry.....	70
Zoznam použitých prameňov.....	75
Obrazová príloha.....	78
Zoznam obrazovej prílohy.....	110

1. Úvod

Figura velata je špecifickým sochárskym fenoménom, ktorý má svoje korene v Taliansku v prvej štvrtine 18. storočia. Neodmysliteľne sa spája s tvorbou benátskeho sochára Antonia Corradiniho. Jedná sa o zobrazenie ženskej postavy, ktorej tvár alebo celé telo je pokryté tenkou, transparentnou drapériou priliehajúcou k telu a odhaľujúcou telesné formy skryté pod ňou. Na druhej strane tvorí vizuálnu bariéru vo vzťahu k divákovi. Jej prevedenie spočíva v takom spracovaní materiálu, v ktorom nastáva rozpor medzi odhalenými a zahalenými (skrytými) aspektmi ľudského tela.

Pôvod pojmu figura velata sa spája s latinským slovom „velum“, ktoré v preklade odkazuje na látku či závoj. Spracovanie drapérie, ktoré je charakteristické svojou transparentnosťou a prilievavosťou, sa objavuje už v období antiky v technike tzv. mokrej drapérie. Corradiniho figura velata sa však od antickej praxe mokrej drapérie líši. Aj keď grécki a rímski sochári používali takto modelovanú drapériu na zahalenie svojich sôch, nemáme doklady o jej využití k zakrytiu tváre. V periodiku *Magazzino Italiano* z roku 1752 je uvedené: „...ani staroveké texty nám nehovoria o žiadnej mramorovej soche, ktorá mala tvár zahalenú závojom, ani nebol dodnes nájdený žiadny podobný zázračný mramor medzi doteraz objavenými“.¹ Antonio Corradini preniesol techniku iluzívnej mokrej drapérie vo forme závoja na tvár svojich ženských postáv. Predlohy pre aplikovanie motívu závoja čerpal z dobovo obľúbenej Ikonológie Cesare Ripu. Figura velata sa vyskytovala v maliarskej či v grafickej podobe. Corradini ju však po prvýkrát pretransformoval do podoby sochárskeho diela, čo si vyžadovalo vysokú technickú zručnosť. V tomto smere nadviazal na virtuózne spracovanie mramoru charakteristické pre tvorbu Gian Lorenza Berniniho. Snažil sa prekročiť hranice materiálu a navodiť ilúziu, že pevný materiál akým je mramor, sa javí ako mäkká, transparentná drapéria, priliehajúca k tvári a telu. Jeho novátorský prístup k soche bol ihneď zrejмый jeho súčasníkom, čo mu následne prinieslo obdiv spoločnosti. Takýto štylistický prístup však nie je len otázkou formy, ale je obohatený o ďalšie významové roviny. Zlučuje v sebe dva na prvý pohľad nezlučiteľné aspekty a to nahé, ale zahalené telo. Spôsob, akým sa figura velata odhaľuje divákovi z nej robí neustálu hru nejednoznačnosti medzi tým, čo je odhalené a tým, čo je skryté. Figuru velatu môžeme považovať za jeho vlastnú invenciu a inováciu.

¹ Antonio SANTINI: Stato politico dell'Europa, in: *Magazzino Italiano* IfI, Livorno 1752, 71.

2. Fenomén zahalenia a odhalenia a závoj ako vizuálna metafora

Ako už bolo v úvode spomenuté, zahalenie postavy úzko súvisí s prvkom závoja, ktorý je často spájaný s pohľadom, s možnosťou vidieť neviditeľné. Popri viditeľnej realite ho totiž môžeme chápať aj ako symbol neviditeľného. Závoj ako viditeľný objekt sprítomňuje aj to, čo hmotnú povahu nemá. Už samotná prítomnosť závoja (ako hmatateľného objektu) upozorňuje na existenciu tajomstva – niečoho, čo je očiam skryté. Tvorí bariéru, ktorá oddeľuje viditeľné od neviditeľného a demonštruje prechod z tajomna k odhaleniu. Od závoja ako symbolu tajomstva sa odvíjal aj ďalší, rozšírený význam zahalenia a odhalenia. Zatiaľ čo zahalenie hlavy závojom indikovalo tajomstvo, jeho odhalenie predstavovalo naše postupné poznávanie. Z tohto hľadiska ho teda môžeme chápať ako zhmotnenie ambivalentnosti významu.² Závoj, ktorý niečo ukrýva a zároveň odhaľuje, teda sám o sebe túto nejednoznačnosť stelesňuje. Zahalenie tváre alebo dokonca celej postavy je jasným znakom izolácie od okolitého sveta. Stáva sa však prekážkou len pre vizuálne vnímanie, nie však pre predstavivosť pozorujúcej osoby, preto ho môžeme vnímať aj ako prostriedok určitej psychologizácie.³

V dejinách umenia sa závoj spájal s rôznymi kultúrami a rôznym významom, v niektorých prípadoch aj rozporuplným. V umení sa závoj stáva prvkom prispôsobenia si identity, ktorá oddeľuje skutočný svet od sveta predstavivosti a ponúka umelcovi možnosť zobrazovať veci v ich základnej podstate bez ohľadu na ich skutočný charakter. Ako sme videli, je najmä prostriedkom ukrytia či maskovania, no často sa stal len snahou vytvoriť efekt kompozičnej virtuozity. Zostáva však náročné presne určiť, či prvok závoja v umeleckých dielach skutočne odrážal realitu alebo sa stal len vizuálnou metaforou. Nevieme, do akej miery plnil závoj úlohu zaužívaného ikonografického znaku. V niektorých zobrazeniach ho vnímame ako značne rozšírený motív, v iných je jeho výskyt zriedkavý a preto sa nám javí ako určitá umelecká inovácia.⁴

Umenie malo už od počiatkov schopnosť zviditeľniť neviditeľné. Funkciu závoja ako prostriedku vyjadrenia mnohoznačnosti významu dokonale ilustruje dnes stratený obraz gréckeho maliara Timanthesa z Kythnosu⁵, ktorý sa pokúsil zachytiť scénu obetovania Ifigénie

² Moshe BARASCH: *The Language of Art: Studies in Interpretation*, New York 1997, 267.

³ *Ibidem*, 273.

⁴ *Ibidem*, 267.

⁵ V Národnom archeologickom múzeu v Neapole sa dochovala nástenná maľba s rovnomenným námetom, ktorá je podľa všetkého vzdialenou odozvou pôvodného Timanthesovho obrazu.

[1].⁶ Snažil sa vykresliť smútok všetkých zúčastnených. Podľa Plínia však nedokázal vyjadriť neopísateľný smútok a vinu jej otca kráľa Agamemnóna zo straty dcéry.⁷ Timathes použil riešenie, kedy Agamemnónovu tvár zahalil závojom [2] a práve ukrytím jeho emócií ich skutočne odhalil. Zviditeľnil niečo, v tomto prípade smútok a pocit viny, čo nemôže byť videné a ani reprezentované.

2.1. Zahalenie ako nositeľ významu a emócie v antickom a kresťanskom svete

Daná kapitola má poskytnúť určitý základ pre pochopenie významu a východísk motívu figury velaty a jeho ďalšieho rozvíjania a modifikovania. Len návratom do antického a kresťanského sveta dokážeme pochopiť, ako bol tento motív prijatý a rozvíjaný v nami skúmanom novovekom umení.

Zahalenie hlavy bolo totiž neodmysliteľnou súčasťou gréckej a rímskej kultúry, a nieslo v sebe silnú symboliku. Dokladom toho sú mnohé písomné a obrazové pramene. Vtedajším divákom bolo dobre známe, že zahalenie hlavy sa spájalo s niektorými konkrétnymi príležitosťami. V antickom svete plnilo zahalenie hlavy viacero funkcií a spájalo sa hlavne so zvykmi, rituálmi či náboženskými obradmi rovnako ako úplná nahota. Plutarchos vo svojom etickom diele *Moralia* vysvetľuje zahalenie hlavy ako spôsob ochrany pred zlými znameniami počas aktu obety a prejav úcty voči bohom.⁸ Zahalenie tváre bolo taktiež chápané ako symbol &zdržanlivosti. Vydaté ženy v Grécku si zakrývali tvár závojom, ktorý symbolizoval ich cudnosť. Závoj chránil vydaté rímske ženy na verejnosti pred nečistými silami a pred stratou čistoty. Stal sa prostriedkom ako ukryť ženu pred pohľadmi cudzích mužov. Slúžil aj ako akýsi rozlišovací znak medzi „slušnými“ a „prístupnými“ ženami. Prvá hlbšia rozprava o motíve závoja sa objavuje v spise rímskeho spisovateľa Tertuliána *De virginibus velandis* (O zahaľovaní panien) z 2. storočia n. l. Spis je adresovaný ženám a obhajuje zvyk, že mladé ženy a panny si zakrývali hlavu nielen v sakrálnom priestore, ale aj na verejnosti. Závoj mal podľa

⁶ Obetovaniu Ifigénie, dcéry mykénskeho kráľa Agamemnóna, predchádzalo vojnové ťaženie Grékov proti Tróji. Spočiatku Grékom nepriali okolnosti, a tak sa Agamemnón uchýlil s prosbou o radu k veštčovi Kalchantovi. Keďže Agamemnón zabil Dianinu laň, musel jej na oplátku obetovať svoju dcéru. Ifigénia sa bez námietok podriadila svojmu osudu. James HALL: Slovník nametů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 172.

⁷ PLINY THE ELDER: The Natural History, XXXV, 36. Preložil John Bostock (ed.), London 1855.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+35&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137>, vyhľadané 5.2.2020.

⁸ PLUTARCHOS: *Moralia*, in: *Roman Questions*, IV, Leob Classical Library, 1936, 23.
https://www.loebclassics.com/view/plutarch-moralia_roman_questions/1936/pb_LCL305.7.xml, vyhľadané 5.2.2020.

Tertuliána chrániť ženy pred žiadostivosťou mužov, bol „hradbou ich cudnosti“.⁹ Odporúčal dievčatám, aby nosili závoj hneď ako dosiahnu dospelosť.¹⁰ Zahalenie hlavy teda poukazovalo nielen na sociálny status, ale aj na snahu udržať si určitý spoločenský odstup a symbolizovať kultúrnu identitu. Najčastejšie sa spájalo so symbolickou metaforou smrti a zohrávalo úlohu v pohrebnom kulte. Postavy s hlavou pokrytou drapériou preto nájdeme na sarkofágoch či pohrebných stélach.

Mnohé významové roviny závoja boli z antiky prenesené aj do kresťanskej ikonografie.¹¹ Aj v kresťanstve je závoj prostriedkom ukrytia. Povinnosť zakrývať si hlavu je súčasťou kresťanskej kultúry už od počiatkov a pretrváva dodnes. Závoj symbolizoval hranicu medzi pozemským a božským, hmotným a nehmotným, a hmatateľným a nehmatateľným. O zahaľovaní mužov a žien píše apoštol Pavol v prvom liste Korinťanom, kde uvádza, že muž si nemá pred Bohom zahaľovať hlavu, pretože je obrazom a odleskom slávy Božej. Naopak žena je slávou muža a preto by si mala svoju hlavu pri modlitbe a prorokovaní zahaľiť. Sv. Pavol takýmto spôsobom interpretuje zahaľovanie žien ako symbol autority a podriadenia sa mužovi, z ktorého bola stvorená a tak aj samotnému Bohu. V prípade ženy porovnáva závoj s jej vlasmi, a to v nadväznosti na dobové mravy.¹² Už v pohanskej symbolike sa závoj vzťahoval k cnosti cudnosti a skromnosti. Ich zosobnenie v kresťanstve predstavuje Panna Mária, Kristova matka. Rehoľnice, nevesty Kristove, nosili závoj ako symbol zasvätenia svojho života bohu (*velamen sacrum*).¹³ Podobne ako v staroveku, zahalenie súviselo hlavne s negatívnymi konotáciami – vyjadrením smútku a pohrebným obradom. Jeho úlohou bolo chrániť pred duchmi zosnulých. Prejav smútku identifikovateľný zahalením hlavy sa zo scén trúchlenia na antických sarkofágoch preniesol do smútenia nad mŕtvym Kristom a zobrazenia pašiových scén.

2.2. Význam zahalenia vo vzťahu k alegorickým zobrazeniam

Novoveké umenie charakterizuje prenikanie metaforickej reči do umeleckej tvorby. Avšak v porovnaní so stredovekým symbolizmom sa snaží viac zachytiť abstraktné formy, ktoré tlmočí do podoby personifikácií a alegorických zobrazení. Nutnosť vysvetľovať túto symbolickú reč, ktorá bola zrozumiteľná len súčasníkom, viedla k zrodu ikonografických

⁹ Manfred LURKER: Slovník symbolů, Praha 2005, 580.

¹⁰ TERTULLIAN: On the Veiling of Virgins, IV. Preložil Sydney Thelwall, The Ante-Nicene Christian Library, 18, 1870, 154–180, http://tertullian.org/anf/anf04/anf04-09.htm#P545_113997, vyhladané 5.2.2020.

¹¹ Anne HOLLANDER: The fabric of vision: The role of drapery in art, in: *The Georgia Review*, 29, č. 2, 1975, 417.

¹² (1 Kor 11, 1–16)

¹³ LURKER 2005, 580–581.

príručiek, ktoré sa stali zásadnými pomôckami pre každého umelca. V tejto kapitole sa budeme zaoberať príkladmi alegórií, ktoré budú v nasledujúcich častiach práce predmetom nami skúmaných sochárskych realizácií. Ikonografické vzory nám budú slúžiť ako pomôcka pri ich interpretácii. Kritériom pre výber jednotlivých alegórií bol prvok závoja ako charakteristický významový atribút.

V súvislosti s motívom figury velaty a vybranými alegorickými zobrazeniami nás bude zaujímať *Ikonológia* Cesare Ripu (1560–1622), ktorej prvé vydanie bolo publikované v Ríme v roku 1593.¹⁴ Ripova *Ikonológia* je knižným kompendiom vysvetľujúcim podstatu alegorických zobrazení vo forme zosobnenia, akými sú napríklad cnosti a neresti, prírodné javy, kontinenty či náboženské výjavy.¹⁵ Ripa vo svojej knihe popisuje jednotlivé zobrazenia založené na starovekej symbolickej obrazovej tradícii a starších emblematických knihách.¹⁶ Ich význam osvetľuje odkazmi na staršie staroveké a stredoveké písomné zdroje, ktoré jeho opis legitimizujú. Zvlášť dôležité bolo vydanie z roku 1764 publikované v Perugii, spísané Cesare Orlandim a dedikované princovi Raimondovi di Sangro.¹⁷ Na rozdiel od predchádzajúcich vydaní je toto novátorské. Jednotlivé alegórie sú sprevádzané príkladom prevzatým z histórie, náboženstva či mýtu, ktorý ich pomáha kontextualizovať. Pre ikonologickú tradíciu, rozvíjajúcu sa v období baroka, sa Ripova *Ikonológia* pomerne rýchlo stala určitým „interpretačným kľúčom“ toho, ako jednotlivé alegórie zobrazovať.

Závoj, pokrývajúci tvár, je atribútom vyskytujúcim sa vo viacerých alegorických zobrazeniach rôznych vydaní Ripovej *Ikonológie*. Prvok závoja, či už v obrazovej forme alebo ako súčasť textu, je prítomný vo viacerých alegóriách – Cudnosti (*Castità*), Almužny (*Elemosina*), Viery (*Fides*), Logiky (*Logica*), Modlitby (*Oratione*), Skromnosti (*Pudicitia*), Náboženstva (*Religione*), Svätokupectva (*Simonia*) či Pravdy (*Verità*). Táto kapitola mapuje rôzne vydania *Ikonológie* a k detailnejšej analýze boli vybrané len tie alegórie, ktoré boli pretavené do sochárskej podoby figury velaty, aj keď niektoré z nich nie sú u Ripu explicitne spojené s prvkom závoja.

Už od obdobia stredoveku je závoj často spájaný s alegóriou Viery a Náboženstva. Umelecké prevedenie týchto dvoch alegórií vykazuje toľko podobností, že je priam nevyhnutné ich skúmať vo vzájomných súvislostiach. Pretože rovnako ako náboženstvo vyžaduje vieru, tak

¹⁴ Cesare RIPA: *Iconologia*, Rome 1593. *Ikonológia* Cesare Ripu sa čoskoro stala veľmi populárnou a už počas Ripovho života vznikalo mnoho jej vydaní a prekladov.

¹⁵ Dielo je písané latinsky. Jednotlivé alegorické symboly sú zoradené v abecednom poradí, doplnené detailným popisom.

¹⁶ Viz Andrea ALCIATI: *Emblematum liber*, Augsburg 1531.

¹⁷ Viz Cesare ORLANDI: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa* Perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di notazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi. Abate di Città della Piave Accademico Augusto, Perugia 1764.

viera vyžaduje náboženstvo. Spomínané podobnosti spočívajú hlavne vo výbere rovnakých atribútov, ktorými sú kniha, kríž a niekedy aj závoj. V prípade týchto alegórií je predstava o ich náležitých atribútoch z hľadiska ikonografie pomerne pevne určená a nemenná. Od začiatku 18. storočia sa tieto dve alegórie stále viac objavujú v sochárskej forme figury velaty a v tejto podobe boli prijaté aj umelcami nasledujúcich generácií.¹⁸

Alegóriu Náboženstva (*Religione*) [3] Ripa vo svojej Ikonológii charakterizoval a zobrazil nasledovne: „Žena, ktorej tvár pokrýva tenký závoj, drží vo svojej pravej ruke knihu a kríž, v ľavej ruke ohnivý plameň, nasledovaná slonom, ktorý je viac ako akékoľvek iné zviera atribútom Náboženstva.“¹⁹ Kríž a kniha sú tradičnými symbolmi kresťanstva, plameň v jej ruke odkazuje k čistej viere. Ak je tvár Náboženstva zahalená, znamená to, že úplné poznanie Boha je pred ľuďmi ukryté. Ako hovorí sv. Pavol, Boha poznávame v tomto živote iba čiastočne, ako zahmlený obraz v zrkadle.²⁰ Toto poznanie je teda uchovávané pod rúškom tajomstva a zosobňované v náboženských postavách, rituáloch a obradoch.²¹

Význam alegórie Náboženstva a Viery je často tak blízky až synonymický, že dochádza k ich vzájomnej zámene. Práve ich spoločný abstraktný základ mohol spôsobiť prenesenie atribútu závoja Náboženstva do zobrazovania alegórie Viery. Alegórii Viery (*Fides*) [4]²² je totižto pripisovaný obdobný význam atribútu závoja. Zahalenie hlavy závojom však v ikonografickej podobe tejto alegórie nie je tak rozšírené. Ak je atribút závoja v zobrazení prítomný, je najčastejšie vnímaný ako symbol tajomstva. Viera je totiž spojená s nádejou, a to je niečo, čo nemožno vidieť. U Ripu je definovaná ako žena s prilbou na hlave, pretože „viera nemá uplatnenie tam, kde podáva dôkazy ľudský rozum“.²³ V jednej ruke drží srdce s horiacou sviecou, v druhej má otvorenú knihu a dosky so zákonmi. Jej typickým znakom je gesto ruky položenej na hrudi²⁴ ktoré naznačuje, že skutočná a živá viera spočíva v srdci. Najčastejšie ju nájdeme v spoločnosti Nádeje a Lásky ako troch teologických cností. Zobrazenie Viery bolo častým motívom náhrobkov ako odkaz na cnosť zosnulého.

¹⁸ Regina DECKERS: Die Testa velata in der Barockplastik: zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit, Munich 2010, 124.

¹⁹ Cesare RIPA: Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cauate dall'antichita, et di propria inuentione, Rome 1603, 430. <https://archive.org/details/iconologiaoverod03ripa/page/430/mode/2up>, vyhľadane 25.1.2019

²⁰ (1 Kor 13, 12)

²¹ Cesare RIPA: Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Padua 1625, 553.

<https://archive.org/details/dellanovissima01ripa>, vyhľadane 25.1.2019.

²² V Ripovej Ikonológii nájdeme až šesť rôznych variant tejto alegórie spolu s označením ako *Fede cattolica*, *Fede cristiana* či *Fede cristiana cattolica*.

²³ Cesare RIPA: Ikonologie. Preložil Jiří Špaček, Praha 2019, 107.

²⁴ HALL 1991, 484.

V Ripovej Ikonológii je ako žena so zahalenou tvárou popísaná aj alegória Cudnosti (*Castità*). Do modernej ikonografie vo vzťahu k cudnosti bolo z antiky prenesené a aktualizované znázornenie vestálky – kňažky rímskej bohyne Vesty. Jej úlohou bolo udržiavať posvätný oheň v chráme Vesty. Zobrazenie vestálky úzko súviselo s obetným kultom. Dôležitú úlohu v tomto prípade zohrávala pokrývka hlavy zvaná „suffibulum“, ktorá poukazovala na morálnu čistotu a cudnosť, ku ktorej boli vestálky viazané večnou prísahou pod hrozbou trestu smrti. Vo vydaní Ikonológie z roku 1625 je Cudnosť zobrazená ako krásna žena odetá do dlhého bieleho rúcha „ako panenská vestálka“ [5]. Pri jej nohách kľáči amor so zaviazanými očami. K cnosti telesnej čistoty odkazuje nápis na stuhe, ktorou je alegória prepásaná – „*Castigo corpus meum*“ (Krotím svoje telo).²⁵ K jej ďalším atribútom, vyskytujúcim sa v iných verziách Ripovej Ikonológie, náleží sito s vodou, o ktorom pojednáva legenda o vestálke Tuccii. Ako uvádza Plínius, vestálka Tuccia bola obvinená zo smilstva. Svoju nevinu mohla dokázať len tak, že pomocou sita prenesie vodu z Tiberu do Vestinho chrámu. Splniť tento trest sa javilo ako nemožné, no vestálke Tuccii sa to skutočne podarilo.²⁶ Závoj sa v kontexte čistoty vzťahoval k potrebe udržiavať jej pohľad pod kontrolou. V kresťanskej symbolike bol dôraz kladený najmä na morálny a duchovný rozmer čistoty.²⁷

Prvok závoja sa objavuje vo viacerých verziách Ripovej Ikonológie aj ako súčasť alegórie Čistoty či Skromnosti (*Pudicitia*). Latinské označenie „*Pudicitia*“ sa významovo často prelína s alegóriou Cudnosti. Spája totiž v sebe viacero významov – cudnosť, hanblivosť, skromnosť či čistotu.²⁸ Z Ripu sa dozvedáme, že sa jedná o „*mladú ženu odetú v bielom, so závojom na hlave zakrývajúcim tvár a spadajúcim až po pás*“²⁹ [6] odkazujúcim na jej čistotu a poctivosť. V ruke drží bielu ľaliu – opäť symbol súvisiaci s cudnosťou a panenstvom. Pravou nohou šliape na korytnačku, ktorá sa vzťahuje k tvrdeniu, že žena by sa mala zdržiavať vo svojom dome, tak ako korytnačka v tom svojom. Jej nejednoznačný charakter viedol k mnohým diskusiám o jej význame a interpretácii.

Zahalenie a odhalenie v súvislosti so závojom sa taktiež vzťahuje k alegórii Pravdy (*Verità*) [7], ktorú u Ripu nájdeme asi v piatich rôznych verziách. V tej z roku 1603 je Pravda

²⁵ RIPA 1625, 96.

²⁶ PLINY THE ELDER: *The Natural History*, XXVIII, 3(2). Preložil John Bostock (ed.), London 1855. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+28&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137#note186>, vyhľadané 2.2.2020.

²⁷ LURKER 2005, 80.

²⁸ V neskorších variantoch Ikonológie nájdeme mnoho odkazov na starovekú literatúru, ktorá má pomôcť v pochopení Ripovho výberu jednotlivých atribútov a tým aj k celkovému významu alegórie. DECKERS 2010, 137.

²⁹ RIPA 1625, 538.

zachytená ako nahá ženská postava len skromne zakrytá textíliou v oblasti bedier. V jednej ruke drží slnko a v druhej palmovú ratolesť a otvorenú knihu, ktorá zasa odkazuje k štúdiu faktov, ktoré pravdu odhaľujú. Jednu nohu má položenú na sfére. V niektorých vyobrazeniach ju sprevádza postava malého putti, ktorý drží zrkadlo a váhy. V novovekom umení sa často stretávame s témou Pravdy odhaľovanej Časom, ktorá sa v našom kontexte bude objavovať ako častý motív záhradnej plastiky.

Dôležitým zdrojom pre šírenie cností, ktoré pretrvávajú až po kresťanstvo a zároveň sa vzťahujú k starovekým tradíciám prostredníctvom symbolu závoja, bol vyššie zmienený Tertullianov traktát *De virginibus velandis*.³⁰ Ako sme videli, jeho spis zohrával dôležitú úlohu najmä pre interpretáciu cnosti Čudnosti a je možné ho aplikovať až do 18. storočia. S Ripovými tradičnými vzorovými predlohami však bolo narábané čoraz slobodnejšie, čoho dôkazom budú aj skúmané sochárske realizácie. Na nich poukážeme, do akej miery sa menila ich podoba vo vzťahu k požiadavkám objednávateľa či rôznym variantom daných predlôh. Dôležité bude sledovať, či dochádza k strate a zmene pôvodného významu alegórie.

³⁰ TERTULLIAN 1870.

3. Percepcia umeleckých diel vo vzťahu k iluzívnemu konceptu

V umeleckých dielach baroka sa často stretávame so snahou o navodenie dojmu ilúzie s cieľom oklamať oko diváka. Pohľad na takéto diela a ich následná percepcia nám pomôže pochopiť, ako boli diela s iluzívnym konceptom, akým je aj figura velata, vnímané a interpretované.

V súvislosti s motívom figury velaty spomenieme príklady týkajúce sa ponímania drapérie, ktorej zobrazenie a stvárnenie zohrávalo dôležitú úlohu v dejinách umenia. Nebola len dekoratívnym prvkom. V novovekom umení sa stala súčasťou „príbehu“ daného sochárskeho diela a kľúčovým nástrojom na vyjadrenie emócií. Francúzsky filozof Gilles Deleuze vo svojom texte *Záhyb: Leibniz a baroko* prehodnocuje rolu barokovej drapérie. Popisuje ako drapéria v baroku naberá na vzdušnosti, a prirovnáva ju k správaniu sa rôznych prírodných živlov. Drapéria už podľa neho nielen formuje postavu, ale získava nový význam. Záhyby drapérie odrážajú vnútorné emócie. Už nie sú asistujúcou zložkou s prevažne dekoratívnou funkciou, ale stávajú sa autonómnym, plnohodnotným prvkom.³¹ V kontexte motívu figury velaty plní drapéria úlohu výrazového prostriedku, ktorý sa pohráva s videním diváka a vytvára dojem niečoho, čo tam v skutočnosti nie je. Keďže oblasť sochárstva má k dispozícii obmedzenejšie množstvo vyjadrovacích prostriedkov, drapéria patrí k jedným z najdôležitejších a najpoužívanejších. Jej spracovanie vo veľkej miere reflektuje isté prekážky, vyplývajúce z daností materiálov použitých na realizáciu takýchto diel.³²

Snaha apelovať na pocity a zmysly diváka sa stala rozhodujúcim umeleckým kritériom, ktoré viedlo k vzniku nových umeleckých foriem, akou bola aj figura velata. V tomto smere sú dôležité rôzne dobové popisy umeleckých diel či sprievodcovia po pamiatkach, ktoré sú cenným zdrojom informácií o umeleckých dielach, pomáhajú ich lepšie kontextualizovať a pochopiť, ako boli v danej dobe chápané z pohľadu vtedajšieho diváka. Práve nami skúmané 18. storočie bolo obdobím, v ktorom boli položené základy kritického prístupu k umeleckým dielam. Pozorovania a popisy mnohých umeleckých diel nájdeme napríklad v sprievodcovi po rímskych pamiatkach od François Rageneta³³ či v denníku francúzskeho zberateľa a mecenáša umenia Paula Fréarta de Chantelou³⁴.

³¹ Gilles DELEUZE: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, London 1993, 121–122.

³² HOLLANDER 1975, 418.

³³ François RAGUENET: *Les Monuments de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, qui se voyent la Rome, et aux environs (...)*, Paris 1700.

³⁴ Paul Fréart de CHANTELOU: *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, Paris 1885.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35006v.texteImage>, vyhľadane 27.6.2020. Anglický preklad bol vydaný v roku 1985.

Iluzívny prístup ku koncipovaniu sochy sa spája najmä s tvorbou Gian Lorenza Berniniho. Práve François Ragueneť vo svojom sprievodcovi uvádza príklad pôsobenia umeleckého diela na diváka prostredníctvom navodenia dojmu ilúzie. Spomína antickú sochu Hermafrodita a zmienuje sa o tom, ako sa návštevníci vily Borghese nemohli ubrániť pokušeniu dotknúť sa prstom mramorového matraca pod sochou, ktorý vysekal Gian Lorenzo Bernini. Je vypracovaný s takou mierou reálnosti, že sa chceli presvedčiť, či skutočne ide o kameň.³⁵ Tento Berniniho iluzívny a silne senzuálny koncept, a úsilie prekonať hranice materiálu, súvisí s jeho slovami citovanými jeho životopiscom Filippom Baldinuccim, podľa ktorých chcel Bernini „spojiť maliarstvo a sochárstvo prostredníctvom stvárnenia kameňa oddaného rukám sochára, ako keby to bolo cesto a vosk“.³⁶ Podáva taktiež opis antickej sochy farneskej Flóry. Tá je výstižným príkladom toho, aké zložité je vytvoriť sochu s takou jemnou drapériou, s dôrazom na aspekt dojmu zahalenia a odhalenia, čo je podstatou aj nami skúmaného motívu. Túto zručnosť prisudzoval len starovekým sochárom. Práve postava Flóry je pokrytá drapériou, ktorá nám nebráni vidieť jej telo aj napriek tomu, že je odetá od hlavy až k pätám.³⁷

Berniniho názory zaznamenal vo svojom denníku Paul Fréart de Chantelou (1609–1694), ktorý sochára sprevádzal počas jeho cesty po Francúzsku. Bernini svojimi portrétnymi bustami s pootvorenými ústami, ktoré ako keby sa chceli prihovoriť divákovi, dosiahol nevídanú mieru iluzívnosti. Chantelou opisuje Berniniho slová o náročnosti vytvoriť portrét verný realite v bielom mramore. Bernini tvrdil, že pri portrétovaní v mramore je kvôli lepšiemu vystihnútiu reality potrebné urobiť niečo, čo realita sama neponúka. Tento paradox vysvetlil slovami: „*ak chcem predstaviť šedý tieň, ktorý majú niektorí ľudia okolo očí, je potrebné vyhlbiť miesto v mramore, kde sa daný tieň nachádza, aby sa vyvolal dojem inej farby a pomôcť tak tejto schopnosti zariadiť, čo sochárstvu vlastne chýba – dať veciam ilúziu farebnosti. Realita nie je nikdy to isté čo presná nápodoba*“.³⁸ V denníkových záznamoch de Chantelou nájdeme taktiež pasáže, ktoré reprodujú Berniniho slová o špecifickej úlohe drapérie v celkovom pôsobení sochárskeho diela. Tie sa týkajú najmä drapérie, ktorá je súčasťou busty kráľa Ľudovíta XIV. Bernini opisuje, že sa pokúsil vytvoriť drapériu, ktorú bude taká ľahká ako závoj a bude vyzeráť ako taft.³⁹

³⁵ RAGUENET 1700, 32–33.

³⁶ Filippo BALDINUCCI: Vita del Gio Lorenzo Bernini, scultore, architetto, e pittore, Firenze 1682, 68.

³⁷ RAGUENET 1700, 97–101.

³⁸ CHANTELOU 1885, 18.

³⁹ Ibidem, 81.

4. Život a sochárske dielo Antonia Corradiniho

Antonio Corradini patril medzi najslávnejších benátskych umelcov 18. storočia a bol považovaný za jedného z najväčších virtuózov tej doby.⁴⁰ Aj napriek tomu mu doposiaľ bola v umeleckohistorickej literatúre venovaná len malá pozornosť. K prehĺbenému poznaniu o tomto sochárovi prispel Bruno Cogo, ktorý ako jediný priniesol v prvej Corradiniho monografii ucelený pohľad na sochárovu tvorbu, vrátane reflexie doterajšej literatúry.⁴¹ Obnovený záujem o jeho osobnosť a dielo badať až v 20. storočí. Súčasníkmi bol najviac cenený hlavne vďaka svojim sochám typu figury velaty so zahalenou tvárou, v ktorých sa odráža jeho majstrovstvo v spracovaní mramoru.

O osobe a živote Antonia Corradiniho máme zachovaných len veľmi málo informácií. Tie sú v literatúre spojené s mnohými nejasnosťami a protichodnými tvrdeniami. Dokonca nemáme jednoznačne zachytené ani jeho základné životopisné údaje, akými sú dátum či miesto narodenia. Bruno Cogo vo svojej práci však prináša nové informácie. Oproti dátumu narodenia 1668 prijímanému staršou literatúrou, Cogo uvádza, že Antonio Corradini sa narodil v roku 1688 v Benátkach rodičom Gerolamovi a Barbare Corradini.⁴²

Nejasné zostávajú aj údaje o Corradiniho umeleckom školení. Jeho meno je po prvýkrát zachytené v zozname kamenárov v Padove z 30. júna 1709, kedy bol prítomný v dielni Giovanniho Bonazzu.⁴³ Z literatúry sa dozvedáme, že v Benátkach obdivoval tvorbu sochára Antonia Tarsiu (1662–1739), ktorý sa často považuje za jeho učiteľa.⁴⁴ Corradiniho blízky vzťah s Tarsiom dokladá aj fakt, že si vzal jeho dcéru za manželku.

Vysledovať počiatky sochárskej činnosti Antonia Corradiniho je relatívne náročné a to kvôli nedostatočnému množstvu doložených diel z prvých dekád jeho tvorby (pred rokom 1717). Prvou známou Corradiniho prácou, ešte však pod Tarsiovým vedením, je výzdoba fasády kostola San Stae v Benátkach (1709), pre ktorú vytvoril sochy na tympanóne zobrazujúce Krista Vykupiteľa s alegóriami Nádeje a Viery po stranách. Pozornosť si zasluhuje hlavne postava Viery, ktorej závoj klesá až k očiam. Corradini sa tu po prvýkrát čiastočne

⁴⁰ Camillo SEMENZATO: *La scultura Veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, 43; Giovanni MARIACHER: *Lo scultore Antonio Corradini*, in: *Arte Veneta*, Venezia 1947, 209.

⁴¹ Viz Bruno COGO 1996: *Antonio Corradini: scultore veneziano 1688–1752*, Este 1996.

⁴² K tejto problematike s odkazmi na archívne zdroje viz *Ibidem*, 22–31. Bruno Cogo vyvrátil tieto doteraz prijímané údaje o jeho narodení, zmapoval jeho tvorbu a vytvoril jediný ucelený katalóg umelcovým diel.

⁴³ Andrea BACCHI: *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milan 2000, 726.

⁴⁴ Biasuz uvádza, že sa Corradini do Benátok presťahoval ako mladý, kde sa stal priateľom a spolupracovníkom Antonia Tarsiu, nie však jeho žiakom. Giuseppe BIASUZ: *L'opera di A. Corradini fuori d'Italia*, in: *Bolletino d'Arte* XXIX, č. 6, 1935, 268. Naopak Temanza s istotou považuje Corradiniho za jeho žiaka. Tommaso TEMANZA: *Zibaldon*, Venezia–Roma, 1963, 33.

pohráva s motívom zahalenia tváre, ktorý sa neskôr stane esenciou jeho figury velaty. V týchto sochách sa ešte prejavuje štýl neskorého benátskeho baroka, avšak už s typickým modelovaním tela presvitajúcim pod drapériou charakteristickým pre celú jeho ďalšiu tvorbu. Vzhľadom na umiestnenie sochy a jej určenie pre pohľad z diaľky, tu Corradini ešte nerozvinul tendenciu k drobno riasenej drapérii a dekoratívnym detailom.⁴⁵

Počiatky Corradiniho samostatnej tvorby môžeme nájsť v roku 1713, kedy si v Benátkach zriadil vlastný sochársky ateliér. Päť rokov na to bol poverený Benátskym senátom zhotoviť sochu maršála Johanna Matthiasa von der Schulenburg na Korfu. Tento počín viedol v roku 1721 k jeho menovaniu oficiálnym sochárom Serenissimy.⁴⁶ Corradiniho umelecké sebavedomie sa týmto zvýšilo a preto v snahe oddeliť umeleckú tvorbu od remeselnej, inicioval v roku 1723 ako člen benátskeho spolku kameňosochárov Arte dei Tagliapietra oddelenie sochárov od kamenárov.⁴⁷ Od roku 1722 mu bola zverená výzdoba starej historickej lode Bucintora.⁴⁸ Na pláne vzťahujúcom sa k rekonštrukcii Bucintora nájdeme aj Corradiniho signatúru „Antonii Corradini sculptoris inventum“, ktorá dokladá, že už v tom čase bol etablovaným a uznávaným umelcom.⁴⁹ Corradini aj týmto spôsobom signovania diela dokazoval umelecké sebavedomie. Svoje diela totiž signovali najmä tí umelci, ktorí oplývali veľkým talentom i tí, ktorí svoj talent rozvíjali pobytom v zahraničí. Kresba či skica ako zachytenie prvotnej umelcovej myšlienky je odrazom vnímania seba samého ako umelca s vlastnou invenciou, a nielen ako remeselníka. Dôležitou činnosťou, ktorou Corradini rozširoval svoje skúsenosti bolo participovanie a dohľad na obnove Scala dei Giganti v Dóžacom paláci v Benátkach. Rovnako bol poverený reštaurovaním poškodenej sochy Prudentie z 15. storočia na Arco Foscari.⁵⁰ Práve skúsenosť s reštaurovaním antických diel a možnosť inšpirovať sa dielami starých majstrov mohla byť pre Corradiniho zásadným podnetom pre vytvorenie tak špecifickej sochárskej formy akou je figura velata.

Corradiniho tvorba sa však neobmedzovala len na benátske prostredie. Dostával mnoho objednávok od veľkých európskych panovníckych dvorov. Od tridsiatych rokov 18. storočia pôsobil vo Viedni, kde je jeho meno zachytené v platobnom kupóne z 5. augusta 1731.⁵¹ V roku

⁴⁵ MARIACHER 1947, 204.

⁴⁶ COGO 1996, 162–163.

⁴⁷ TEMANZA 1963, 80.

⁴⁸ SEMENZATO 1966, 44.

⁴⁹ Napoleone PIETRUCCHI: Biografia degli artisti padovani, Padova 1858, 86.

<https://archive.org/details/biografiadegli00pietgoog/page/n5/mode/2up>, vyhladané 12.8.2019

⁵⁰ COGO 1996, 210–211; Camillo SEMENZATO: Antonio Corradini, in: Jane TURNER (ed.): *The Dictionary of Art* 21, 1996, 881.

⁵¹ Erica TIETZE-CONRAT: Antonio Corradini, in: Ulrich THIEME / Franz BECKER: *Künstler-Lexikon* VII, Leipzig 1912, 455.

1733 získal titul dvorného sochára *Hofstatuarius* Karla VI. s platom 1700 florénov a ďalších 500 florénov navyše ako príspevok na bývanie.⁵² Vo Viedni spolupracoval s architektom Josephom Emanuelom Fischerom von Erlach. Na základe Erlachovej kresby vytvoril modelleto sôch pre strieborný náhrobok sv. Jána Nepomuckého v pražskej katedrále sv. Víta. Uvádza sa, že Corradini opustil Viedeň už po smrti Karola VI. (1740)⁵³, on však zastával post dvorného sochára ešte aj v prvých rokoch panovania Márie Terézie.⁵⁴ V tej dobe sa však čoraz viac priestoru dostávalo Georgovi Rafaelovi Donnerovi a Corradini sa tak postupne dostal do úzadia. Podnetom pre odchod z Viedne bola aj smrť jeho najbližšieho spolupracovníka Josepha Emanuela Fischer von Erlach. V dôsledku straty svojho doterajšieho postavenia sa rozhodol odísť a usadiť v Ríme, kde zotrval až do roku 1747.⁵⁵ Získal tu významnú objednávku na vytvorenie ôsmich sôch prorokov pre kupolu chrámu sv. Petra. Avšak až pôsobenie v Neapole, kde bol v roku 1749 povolaný do služieb princa Raimonda di Sangro, bolo jeho najšťastnejším umeleckým obdobím. Antonio Corradini zomrel v roku 1752, tesne predtým ako mohol dokončiť sochársku výzdobu kaplnky Sansevero v Neapole.

Napriek tomu, že Corradini bol sochárom so širokým zameraním, autor sochárskych súborov, jazdeckých sôch, búst, rôznych sochársko-architektonických celkov v intenciách berniniovského scénografického konceptu či ornamentálnych súčastí, charakteristickou črtou jeho sochárskeho prejavu sa stala predovšetkým figura velata, ktorá je dôkazom jeho majstrovskej virtuozity. Selvatico dokonca tento motív označil za „dobový módný fenomén“.⁵⁶

⁵² Johann Evangelist SCHLAGER: *Materialien zur Österreichs Kunstgeschichte*, Wien 1850, 56.

⁵³ BIASUZ 1935, 278.

⁵⁴ Walter PILLICH: *Kunstregesten aus den Hofparteiprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637–1780*, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs* 17/18, 1964/65, 640.

https://library.hungaricana.hu/en/view/Mosta_17-18/?pg=0&layout=s, vyhľadane 13.5.2020

⁵⁵ Dátum jeho príchodu do Ríma nie je presne známy. Prvá zmienka pochádza z roku 1743, kedy sa jeho meno objavuje na karikatúre Pier Leone Ghezziho. Clemente FACCIOLO: *Di uno scultore estense a Roma alla meta del'700*, in: *Studi romani* XII, 1964, 308.

⁵⁶ Pietro SELVATIVO: *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sono ai nostri giorni*, Venezia 1847, 447.

5. Motív figury velaty v kontexte dobových tendencií a jej štýlové východiská

Antonio Corradini sa pri tvorbe figury velaty vyrovnával s dobovým sochárskym prejavom a aktuálnymi umeleckými trendmi, ktoré kombinoval s vlastnou invenciou. Pre sochárstvo prvej polovice 18. storočia, kedy vzniká figura velata, je charakteristické prenikanie dvoch svetov – rokokového a klasicizujúceho. Umenie 18. storočia bolo často vnímané len ako doznievanie baroka. Jeho výtvarný prejav je len ťažko postihnuteľným, ako to dokladá používanie rozličných termínov, ktoré len veľmi nejasne a nejednotne definujú toto obdobie ako neskorý barok, rokoko, klasicizmus či rokokový klasicizmus.⁵⁷ Použitie týchto pojmov sa však líši v závislosti od danej oblasti a časového rámca. Aj napriek mnohvrstevnatosti tohto obdobia v ňom vznikali diela, ktoré znamenajú vrchol umeleckej tvorby.

Takmer celé predchádzajúce storočie ovplyvňovala talianske sochárstvo tvorba Gian Lorenza Berniniho, ktorá doznievala v diele jeho nasledovníkov až do konca storočia. V poslednom desaťročí 17. storočia došlo v rímskom sochárstve k odklonu od berninizmu a princípov vrcholného baroka. V severnom Taliansku a v priestore za Alpami však berninizmus pretrváva minimálne do dvadsiatych rokov 18. storočia. V 18. storočí sa k Rímu ako hlavnému ťažisku umeleckej tvorby pridružili aj nové umelecké centrá, akými boli Benátky, Florencia, Bologna či Neapol.⁵⁸ Aj keď je Corradiniho tvorba v literatúre najčastejšie interpretovaná ako klasicizujúca, nepochybne sa v nej objavuje rokokový vkus, ktorý sa do Talianska dostal prostredníctvom francúzskeho rokokového maliarstva zosobneného v diele Antoina Watteau. Figura velata ako senzúálny motív dokonale harmonizuje s francúzskymi obrazmi sentimentálnej atmosféry. Rokokové tendencie sa v Taliansku rozvíjali v rámci neskej fázy baroka ako reakcia na prehnaný dvorský štýl Ľudovíta XIV. V umelecko-historickej literatúre sa často vyskytujú pochybnosti o používaní pojmu rokoko. Mnohí bádatelia sa totiž k pojmu rokoka stavajú odmietavo a vnímajú toto obdobie len ako neskorý barok s prvkami rokokovej ornamentiky (*rocaille*).⁵⁹ Doposiaľ zostáva predmetom diskusie, či je rokoko samostatne fungujúcim štýlom alebo len vyvrcholením barokovej etapy.

V Corradiniho koncipovaní figury velaty badať ešte rezíduá princípov vrcholného baroka tkvejúcich v iluzívnom spracovaní mramoru a povrchových efektoch odkazujúcich k dedičstvu Gian Lorenza Berniniho. Prvoradou sa pre neho stala sochárska forma a estetický účinok, odzrkadľujúci jeden z charakteristických rysov dobového sochárstva. Berniniho umelecký

⁵⁷ Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Rokoko a konec baroku v Čechách, Praha 1948, 8.

⁵⁸ Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Pražská plastika raného rokoka, Praha 1946, 32.

⁵⁹ Viz Hermann BAUER: Rokoko, Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1991, 9–12.

odkaz prehodnocoval a pretváral do technicky dokonalých a senzuálne ladených postáv, v čom spočíva ich najväčšia hodnota. V snahe odpútať sa od foriem vrcholného baroka pretransformoval expresívnu a plasticky modelovanú drapériu v drobnopisnejší, dekoratívne cítený systém záhybov. Opustil vyhrotené emocionálne pôsobenie, dynamickosť a výstredné patetické gestá v prospech elegancie pohybov a zušľachteného upokojenia celkového výrazu.⁶⁰ Úsilie o zachytenie pôvabu ľudského tela a jeho vonkajšej zmyselnosti niekedy skĺzlo až k typickej „rokokovej frivolnosti“. V tvárach jeho figúr sa zrači pôvabný až zamyslený výraz. Corradiniho postavy v sebe nesú intímny charakter, ktorým vrcholný barok príliš neoplýval. Zatiaľ čo barok bol primárne náboženským štýlom, rokoko sa spája so životom a kultúrou aristokracie. Odvrátenie sa od náboženskej tematiky spôsobilo aj obmenu v repertoári námetov v prospech ich profanizácie, ktorá súvisela s postupnou reformou v spoločnosti. Zo sochárstva sa vytratila baroková monumentalita, ktorá sa v umeleckej tvorbe premenila v zmyslovosť a kult erotizmu v súlade so životným štýlom aristokracie. Ženská krása sa stala objektom sochárov. S tým sa spájal dôraz na zmyslovosť až sexuálny podtext. Zmyselná krása ženského tela plného pôvabu a nehy sa stáva „pohladením pre oko“. Do repertoáru obľúbených námetov sa dostávajú nielen erotické, ale niekedy až bizarné témy zosobňujúce život aristokracie.⁶¹ V tomto ohľade sem patrí aj figura velata, ktorá sa do sochárstva dostáva ako pomerne nový a raritný motív.

Na utváranie sochárstva 18. storočia výrazne vplýval postupne silnejúci záujem o antické dedičstvo a staroveké civilizácie, predznamenantujúci štýlový obrat v umení a nástup neoklasicizmu. Antika slúžila mnohým umelcom ako jeden z hlavných zdrojov inšpirácie. Či už viac alebo menej výraznejšie sa s ňou vyrovnávali umelci každej jednej epochy a antika sa tak stala meradlom kvality umeleckého diela. Rím zostáva centrom štúdia antického umenia, ktoré zostáva stredobodom obnoveného záujmu nielen vedcov, ale aj vzdelancov a umelcov. Zvýšenú pozornosť k antickým dielam podnietili aj vykopávky, ktoré sa uskutočnili v Herculaneu (1738) a v Pompejách (1748).⁶² Okrem dobových archeologických nálezov, formovala túto kultúrno-historickú epochu obnoveného záujmu o antické umenie aj tvorba Giovanni Battistu Piranesiho (1720–1778), ktorý vo svojich grafikách s obdivuhodnou presnosťou zachytával antické stavby.⁶³ S týmito prehĺbenými dobovými tendenciami rezonuje

⁶⁰ BLAŽÍČEK 1946, 41–42.

⁶¹ Arno SCHONBERGER / Halldor SOCHNER: The rococo age. Art and civilization of the 18th century, London 1960, 90–91.

⁶² Ibidem, 98.

⁶³ Viz Blanka KUBÍKOVÁ (ed.): Giovanni Battista Piranesi: 1720–1778, Praha 2014.

aj motív figury velaty. Corradiniho formálne a obsahové charakteristiky vychádzajú práve z antického sochárstva.

Inšpiráciu antickým sochárstvom naznačuje figura velata svojím spracovaním priliehavej, transparentnej drapérie. Z hľadiska jej modelovania založeného na kontraste hladkých plôch a dlhých tenkých rias odkazuje k antickej tradícii tzv. „mokrej drapérie“, ktorú novovekí sochári priviedli až do dokonalosti. Práve v tvorbe Antonia Corradiniho kulminuje práca so zdanlivo transparentnou a priliehavou drapériou vo forme zahalenej postavy.

Grécke sochárstvo vždy pripisovalo veľkú dôležitosť reprezentácii drapérie. Pojem „mokrú drapéria“ sa používal na označenie nahej krásy odetej ženskej postavy. Táto technika sa stala prostriedkom ako prekonať určité tabuizovanie v zobrazovaní nahých ženských postáv. Pomocou nej mohol sochár na jednej strane vykresliť ženskú figúru bez toho, aby kompromitoval jej „cudnosť“ a urobil ju nahou, na strane druhej demonštroval svoju znalosť anatómie.⁶⁴ Práve v období antiky sochári riešili otázku vzťahu medzi ženským telom a odevom. Telesné formy ženského tela boli odhaľované len veľmi postupne a to hlavne prostredníctvom drapérie, ktorá zvýrazňovala či zahalovala jednotlivé časti tela. Umožňovala akcentovať tie časti tela, ktoré sú plasticky zaujímavé a tie menej zaujímavé ponechať skryté. So vzrastajúcim záujmom o estetiku ženského tela sa sochári stále viac a viac sústreďovali na stvárnenie kriviek tela pod odevom.⁶⁵

Technika mokrej drapérie sa po prvýkrát objavila v klasickom období gréckeho sochárstva a bola prijatá helenistickými sochármi. Už vo vrcholnej fáze klasického gréckeho sochárstva pozorujeme dve zásadné tendencie v práci s drapériou – snahu vykresliť jej transparentnosť a zdôrazniť modelačnú líniu. Demonštruje to napríklad postava okrídlenej bohyně Iris zo západného štítového poľa Parthenónu [8]. Drapéria je riasená spôsobom, že tesne prilieha k telu, najmä v oblasti prs a brucha. Jej jemné modelovanie zvýrazňuje jej prudký pohyb, poodhaľuje a podtrhuje akt pod ňou. Hoci je ženské telo viditeľné, zostáva odeté. V helenistickom období, keby bolo funkciou drapérie sledovať objem a plastický tvar, pozorujeme aj vyzretejšiu prácu s jej diafánnosťou a postupný záujem o hru s jej textúrou. Mokrú drapéria poukazovala teda nielen na krásu ženského tela pod ňou, ale stala sa aj prostriedkom na vyjadrenie pohybu.⁶⁶ Prikladom sú bronzové sošky tancujúcich žien [9]. Hoci sú úplne zahalené, drapéria ich odevu je tak tenká a napnutá, že odhaľuje zmyselné kontúry ich

⁶⁴ Londyn LAMAR: Aphrodite and her Famous Nudity, in: *Heritage Daily*, 2013, <https://www.heritagedaily.com/2013/05/aphrodite-and-her-famous-nudity/89666>, vyhľadane 3.4. 2020

⁶⁵ HOLLANDER 1975, 421–422; <http://oer2go.org/mods/en-boundless/www.boundless.com/art-history/definition/wet-drapery/index.html>, vyhľadane 7.5. 2019

⁶⁶ HOLLANDER 1975, 418.

tiel.⁶⁷ Keď si totiž *decorum* vyžadovalo, aby grécki sochári vytvárali zahalené sochy, drapéria bola nimi vytvorená s takou eleganciou a jemnosťou v záhyboch odhaľujúcich to, čo pôvodne zamýšľali ukryť.⁶⁸ Mokrú drapéria bola taktiež určitým predchodcom pre Praxitelovo zobrazenie bohyně Afrodity v kontexte prehodnocovania a stvárnenia senzualnej formy ženského tela.⁶⁹ Okrem týchto možností, ktoré mokrá drapéria poskytovala antickým sochárom, bola taktiež dokladom umelcovej zručnosti a schopnosti ako prekonať limity dané materiálom.⁷⁰

Viditeľná súvislosť medzi figúrou velatou a technikou mokrej drapérie ukazuje, že Corradini prišiel do styku s umeleckými dielami antiky. V nadväznosti na jeho skúsenosti z reštaurovania v Dóžacom pálaci môžeme usudzovať, že pracoval ako reštaurátor antík. Figúru velatu koncipoval pod vplyvom antického sochárstva, ktoré bolo v tom čase v Benátkach pomerne ľahko dostupné. S veľkou pravdepodobnosťou sa mu naskytla možnosť študovať antické diela uložené v zbierke Grimani v Benátkach, vtedajšej najväčšej zbierke gréckeho a rímskeho sochárstva.⁷¹ Zbierku založil Giovanni Grimani, ktorý bol vášnivým zberateľom antického umenia. Dnes je väčšina diel súčasťou Archeologického múzea v Benátkach. Corradini mohol medzi dielami zbierky vzhliadnuť napríklad sériu podstavcov pre kandelábre.⁷² Na jednom z nich nájdeme v basreliéfe vyobrazenie mýtickej ženy Menády [10]. Je zachytená v ladnom tanečnom kroku a celá zahalená do tenkej drapérie. V miestach ako je hrudník či boky je drapéria tak tenká, že vytvára ilúziu transparentnosti, ešte podporená dojemom že sa s ňou pohráva vánok a tisne ju k jej pokožke. Ďalším možným inšpiračným vzorom mohli byť votívne a sepulkrálné reliéfy, taktiež zastúpené v zbierke Grimani, avšak s odlišným symbolickým významom závoja ako prejavu smútku.⁷³ Sochárov záujem o diela starých majstrov dokazujú nielen obrazové, ale aj písomné zdroje. Corradini v roku 1725 spísal správu určenú pre benátsky senát, v ktorej sa vyjadruje k rekonštrukcii sôch pre Arco Foscari. Poukazoval v nej na potrebu pochopenia štýlu rekonštruovaných diel a rešpektu k individuálnemu prístupu každého sochára určeného jeho pôvodom a umeleckou epochou.⁷⁴

⁶⁷ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255408>, vyhľadane 7.5. 2019

⁶⁸ Estelle Cecile LINGO: *Francois Duquesnoy and the Greek ideal*, London 2007, 23.

⁶⁹ Kenneth CLARK: *The nude, study in ideal form*, New Jersey 1972, 75.

⁷⁰ *Ibidem*, 77.

⁷¹ COGO 1996, 175; Rosanna CIOFFI: *La cappella Sansevero, arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987, 18.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Sonja GRUND: La „Pudicizia“ di Antonio Corradini: la donna velata e la sua fortuna tra Venezia e Napoli, in: Livio PESTILLI (ed.): *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan Art and Culture from Humanism to Enlightenment* Pisa 2008, 319.

⁷⁴ COGO 1996, 83–84.

Prvky klasického prístupu v Corradiniho tvorbe sa stali predmetom bádania mnohých historikov umenia. Klasicizujúci prúd vznikol ako paralelná protiváha voči baroku a v miernych obmenách pokračoval aj v 18. storočí. Niektorí bádatelia preto považovali za vhodné obrátiť pozornosť k benátskemu sochárstvu, ktoré v prvej polovici 18. storočia podliehalo tradícii rímskeho barokového klasicizmu 17. storočia. Corradini bol jednoznačne ovplyvnený domácim sochárstvom. Vyrástol totižto v prostredí „barokových klasicistov“ akým bol Pietro Barrata, Giuseppe Torretti či Antonio Tarsia. V nastúpenej obnove klasicizujúceho prúdu v sochárstve zreteľne pokračoval aj v koncipovaní motívu figury velaty. Vrátil sa k utváraniu sochárskeho diela, ktorého základom je kontrast, zjednodušená telesná skladba, objemovo a priestorovo uzavretá forma či drapéria. Semenzato vo svojej knihe venovanej benátskemu sochárstvu 17. a 18. storočia vyjadril názor, že na Corradiniho vplývali benátski sochári s ktorými spolupracoval na výzdobe fasády kostola San Stae. Podľa neho to bol akademický štýl Pietra Barratu, ktorým možno vysvetliť Corradiniho elegantné ladenie postáv. V drobnopisnosti riasenia drapérie pripomína Torettoho vplyv. Podnet pre rozvinutie Corradiniho sochárskej virtuozity mohol prísť od nemeckého sochára pôsobiaceho v Benátkach, Arriga Merenga.⁷⁵

Už začiatkom 18. storočia sa benátske sochárstvo začína orientovať smerom k tradícii 16. storočia, pre ktorú je typický návrat ku klasickým formám a povrchové zjednodušenie. Táto tendencia býva v literatúre označovaná termínom *neocinquecento*.⁷⁶ Do tohto smerovania spadá aj Corradiniho tvorba dvadsiatych rokov.⁷⁷ Pre Corradiniho však obdobie cinquecenta znamená len odrazový mostík – východiskový inšpiračný zdroj a repertoár foriem a štýlov pre jeho sochársky vynález v podobe figury velaty. Rudolf Wittkower spájal Corradiniho sochárske prevedenie práve s vyššie spomenutým obdobím benátskeho cinquecenta. V jeho tvorbe sa podľa neho snúbi tento archaizmus s berniniovským majstrovstvom v spracovaní mramoru a návratom k štýlu Alessandra Vittoriu.⁷⁸ Najbližšiu analógiu vidí predovšetkým v tvorbe Jacopa

⁷⁵ SEMENZATO 1966, 44; Rosanna CIOFFI: Sulla scultura veneta del settecento a Napoli: Antonio Corradini e la „Mestizia“ della Cappella Sansevero, in: *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, 560–561.

⁷⁶ K problematike „neocinquecenta“ v benátskom umení viz Matej KLEMENČIČ: Appunti sul neocinquecentismo nella scultura veneziana del settecento, in: Lorenzo Finocchia GHERSI: *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Udine 2001, 229–242.

⁷⁷ Ibidem, 237.

⁷⁸ Rudolf WITTKOWER: *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, London 1973, 453. Rosanna Cioffi sa nazdáva, že chladom svojich sôch je Corradini vzdialený tvorbe Alessandra Vittoriu. CIOFFI 1984, 560.

Sansovina (1486–1570).⁷⁹ Rovnaký názor zastáva aj Rosanna Cioffi či Matej Klemenčič.⁸⁰ Podľa Cioffi mala na Corradiniho figuru velatu zásadný vplyv Sansovinova socha Viery na pamätníku Venier v Benátkach [11].⁸¹ Semenzato uvádza, že Corradiniho pozornosť k sochárstvu cinquecenta sa prejavuje najmä v dielach z dvadsiatych rokov 18. storočia.⁸²

V nadväznosti na tradíciu cinquecenta sú pre figuru velatu nosné dva momenty – komponovanie postavy na princípe použitia kontrastu a drapéria obopínajúca telo. Tie sa u Sansovina objavujú v niektorých sochách pre Loggettu del Campanile v Benátkach. Stavbu Loggetty navrhol Sansovino v roku 1537. Priečelie zdobia sochy a reliéfy pochádzajúce z dielni Girolama Lombarda, Tiziana Aspettiho a Danese Cattanea. V nikách sú umiestnené Sansovinove bronzové sochy, zachytávajúce postavu Minervy, Apolóna, Merkúra a alegóriu Mieru, symbolizujúce prednosti Benátskej republiky. Reflektujú Sansovinovo poučenie rímskym klasicizmom vrcholnej renesancie. Jemné a poddajné spracovanie drapérie je zreteľné najmä v alegórii Mieru [12]. Dôraz na modelovanie priliehavého odevu a tela pod ním je charakteristický pre tvorbu Sansovinovho žiaka Danese Cattanea (1509–1573). Postava Mieru a Hojnosti [13] z pamätníka dóžu Leonarda Loredan v kostole Santi Giovanni e Paolo v Benátkach demonštruje, ako Cattanesi aplikoval priliehavú drapériu v oblasti brucha, bokov či stehien. Naša pozornosť by mala smerovať aj k postave Hojnosti, ktorá má v súvislosti so vzťahom odhalených a zahalených častí tela blízko ku sochárskemu zmýšľaniu Corradiniho.

Podnety z benátskeho sochárstva však už veľmi skoro prehĺbil o vlastný sochársky prístup. Klasické formy spájal s rokokovým senzualizmom a pozornosťou k detailu. Elegantným klasicizmom pozmenil vplyv rokoka a ich formálnou prísnosťou obohatil benátske sochárstvo 18. storočia.

⁷⁹ Sansovinov vplyv sa najvýraznejšie prejavuje v sochách archanjela Rafaela a Sára v kostole San Giacomo v Udine. Ibidem, 453.

⁸⁰ CIOFFI 1984, 560; Matej KLEMENČIČ: Antonio Corradini, the Collegio dei Scultori, and Neo-Cinquecentismo in Venice Around 1720, in: Andaleeb BANTA (ed.): *The Enduring Legacy of the Venetian Renaissance*, New York 2016, 103.

⁸¹ CIOFFI 1984, 561.

⁸² SEMENZATO 1966, 44.

6. Figura velata v tvorbe Antonia Corradiniho

Antonio Corradini bol známy hlavne ako tvorca figury velaty, ktorá sa stala charakteristickou črtou jeho tvorby. Ako už bolo spomenuté, zahalené ženské figúry vzbudzovali obdiv verejnosti a stali sa vyhľadávaným motívom v sochárstve. Tento motív Corradini využíva už vo svojej ranej tvorbe a pravidelne sa k nemu vracia. Jeho schopnosť načrtnúť anatómiu postavy cez transparentnú drapériu v mramore ho robí jedným z najoriginálnejších sochárov neskorého baroka a počiatku rokoka v Taliansku. Corradiniho tvorba odráža jeho zručnosť a kreativitu spojenú s určitým pátosom, oscilujúc tak medzi neskorým barokom a klasicizmom.

Prvú zmienku o figure velate nájdeme v liste z roku 1717 adresovaného florentskému historikovi umenia a zberateľovi Francesco Maria Gabburrimu od veronského maliara tvoriaceho v Benátkach Antonia Balestru (1661–740). Balestra v ňom píše o mladom benátskom sochárovi: „*Aj tu v Benátkach máme mladého sochára Antona Corradiniho, ktorý je veľmi obľúbený a ktorý vytvoril sochu Viery so zahalenou tvárou – dielo, ktoré ohromilo celé mesto. Podarilo sa mu vytvoriť z mramoru to, čo sa javí ako priehľadný závoj, ako aj pôvabná, dobre odetá a navrhnutá postava.*“⁸³ Obdivne sa zmieňuje o soche zahalenej Viery, ktorá bola pôvodne súčasťou zbierky Manfrin v Benátkach a to až do roku 1856.⁸⁴ List obsahuje len niekoľko náznakov o vzhľade a obsahu sochy. Podľa slov Fogolariho, jediným dokladom zachytávajúcim toto dielo bola stratená rytina od Tiepola.⁸⁵ Žiadna takáto rytina sa dodnes nenašla a je otázne, či vôbec existovala.

Na Balestrov list sa odvoláva aj množstvo bádateľov. Napríklad umelecký kritik Giannantonio Moschini vo svojom cestopise z roku 1815 opísal zbierku Manfrin so slovami: „*Jeden môže zabudnúť na sochu Dobročinnosti Arriga Merenga, ale nikdy nie na sochu Antonia Corradiniho predstavujúcu vestálku oslavovanú Antoniom Balestrom v jeho liste*“.⁸⁶ Z jeho slov vyplýva, že Balestra a Moschini sa nezhodli na námete, ktorý táto socha predstavuje. Pre Moschiniho bol práve závoj ako jediný atribút sochy vodítkom, aby ju označil za spodobenie

⁸³ Giovanni Gaetano BOTTARI: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura II, Milano 1822, 125.

⁸⁴ Clemente FACCIOLI: Ancora sullo scultore estense A. C., in: *Studi romani* XII, 1965, 300. S Balestrovým zaradením sochy do zbierky Manfrin sa zhodujú aj vyjadrenia viacerých bádateľov 19. storočia. Leopoldo CICOGNARA: Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt III, Venezia 1818, 110; Stefano TICOZZI: Dizionario degli architetti, scultori, pittori, I, Milano 1830, 364; SELVATICO 1847, 447. PIETRUCCI 1858, 85.

⁸⁵ Gino FOGOLARI: Accademia veneziana, in: *L'Arte*, XVI, 1913, 250.

⁸⁶ Giannantonio MOSCHINI: Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti, Venezia 1815, 54. <https://archive.org/details/perlacittdiven02mosc/page/n6/mode/2up>, vyhľadané 12.8.2019

vestálky. Moschiniho výklad námetu odráža premenu spoločnosti v 18. storočí, kedy prím zohráva antika. Vestálka ako výsostne antický motív do tohto vnímania dokonale zapadá.

Hodnotenie Corradiniho figury velaty v umelecko-historickej literatúre je pomerne rozporuplné. Zatiaľ čo Balestra sa na Corradiniho adresu vyjadruje s obdivom, Leopoldo da Cicognara vo svojej knihe *Storia della scultura* nešetří sochára kritikou a píše: „*jediná hodnota Corradiniho figúr spočíva v mechanickej imitácii závoja, ktorý pokrýva jeho postavy*“.⁸⁷ Kritizuje nešťastnú koncepciu a kompozíciu jeho sôch. V súvislosti so spomínaným listom Balestrovi dodáva, že je nebezpečné slepo veriť a prijímať takéto zdroje informácií o umeleckých dielach bez akejkoľvek vlastnej interakcie. Cicognara ďalej opisuje Corradiniho sochy ako „*divadelné tanečnice s prudkými pohybmi, ktoré nemajú nič spoločné s predstavou o pravde a ilúzii*“.⁸⁸ Aj napriek silnej kritike ho nazýva zručným a odvážnym tvorcom v mramore. Cicognarova kritika je spojená s jeho negatívnym postojom k sochárstvu 17. a 18. storočia, ktoré podľa neho opustilo klasickú antiku a hľadanie ideálnej formy. Negatívny pohľad na Corradiniho na základe hodnotenia Cicognaru pretrvával až do konca 19. storočia, kedy sa stretávame najmä s moralistickou kritikou sochárskej tvorby. Predmetom kritiky, siahajúcej až do súčasnosti, sa stala najmä Corradiniho socha *Skromnosti* v kaplnke Sansevero v Neapole. Aj Jacob Burckhardt, obhajca myšlienok neoklasicizmu, nešetřil kritikou, keď Corradiniho *Skromnosť* nazval ženou „*velkých tvarov, ktoré sú kvôli umelej priehľadnosti závoja pozorovateľné v omnoho nepriaznivejšej forme ako keby bola nahá*“.⁸⁹ Názor na Corradiniho v 20. storočí rehabilitovala najmä Antonia Nava Cellini, ktorá oceňovala sochárske technické zručnosti a klasické smerovanie jeho diel.⁹⁰ Odozvy figury velaty sa objavujú aj v súčasnom umení, ktoré sa snaží nadväzovať na jej virtuózne sochárske prevedenie a pretvárať ju do nových kontextuálnych súvislostí.

Figura velata zo zbierky *Manfrin* je teda prvým dokladom Corradiniho umeleckej zručnosti, vďaka ktorej bol svojimi súčasníkmi tak veľmi oceňovaný. Z vyššie uvedeného môžeme usúdiť, že práve prvé Balestrove slová obdivu významne prispeli k zviditeľneniu Antonia Corradiniho ako jej tvorcu.

⁸⁷ CICOGNARA 1818, 110–111.

⁸⁸ Ibidem, 111. Tento názor zastával aj Napoleone Pietrucci – viz PIETRUCCI 1858, 85.

⁸⁹ Jacob BURCKHARDT: *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, 696. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burckhardt1855/0711>

⁹⁰ Antonia NAVA CELLINI: *La scultura a Venezia*, in: *La scultura del settecento*, Torino 1982, 98.

6.1. Od počiatkov k dvadsiatym rokom 18. storočia

V zbierke parížskeho múzea Louvre sa od roku 1976 nachádza pravdepodobne najrannejšia Corradiniho figura velata [14].⁹¹ Zachytáva mladú ženskú postavu charakteristickú predĺženým telesným kánonom a jasne artikulovaným telesným jadrom. Mierne vizuálne predĺženie ľavej časti tela je spôsobené prenesením váhy celej postavy na jej pravú nohu. Skoro celú postavu pokrýva tenká drapéria, ktorá na mnohých miestach mokrým spôsobom tesne prilieha k telu, najmä v oblasti hrudníka a brucha, a odhaľuje jej navonok skrytú nahotu. Šikmo spadá pozdĺž pravého ramena. Úplne odhalená zostáva len ľavá ruka a ľavý prsník. Kontrastuje tak s druhou stranou tela, kde drapéria rúcha kulminuje v skladaných nadýchaných častiach rukávu. Tie sú vyslovene dekoratívnym prvkom v súlade s nastúpenými rokokovými tendenciami a dobovou módou. Obomi rukami si figúra pridržiava vrchnú vrstvu odevu, ktorý je v bokoch previazaný tenkou stuhou zviazanou do mašličky a poukazuje na Corradiniho dôraz na dekoratívny detail. Odev sa kumuluje v miestach medzi nohami vo forme tenkých vertikálnych línií pripomínajúcich kaskádu a vyjadrujúcich reminiscencie na antické sochárstvo. Analogický prístup k modelovaniu drapérie totiž nájdeme na mnohých zobrazeniach mytologickej bohyně lásky Venuše. K tomuto prvku sa Corradini vracia aj u ďalších postáv typu figury velaty. V jeho tvorbe sa tento prístup objavuje až do konca dvadsiatych rokov 18. storočia. Závoj pokrývajúci tvár figúry spadá z hornej časti hlavy a siaha po ramená, odlišený od zvyšku odevu. V oblasti tváre je taký tenký, že nám umožňuje nahliadnuť na jej črty. Nežný, zasnený výraz akcentujú privreté oči s výraznými viečkami [15].

V literatúre je figura velata z Louvru najčastejšie stotožňovaná so spomínanou stratenou figúrou velatou zo zbierky Manfrin, ku ktorej sa oslavne vyjadroval Balestra. Iný názor zastávala Monica de Vincenti, ktorá stratenú sochu identifikovala ako alegóriu Náboženstva na náhrobku rodiny Manin v Udine.⁹² Bruno Cogo v prospech sochy z Louvru argumentoval podobnosťou s ostatnými ranými dielami na základe štýlovej analýzy a použitia prvkov, ako je mladá štíhlo formovaná postava, závoj spadajúci do oblasti ramien či obdobná štruktúracia drapérie.⁹³ Na základe porovnania vybraných prvkov pravdepodobne pochádza z obdobia sochárskej tvorby okolo prvej a druhej dekády 18. storočia. Bádateľia sa však doposiaľ nezhodli

⁹¹ GRUND 2008, 312.

⁹² Monica de Vincenti svoj názor vyjadrila na základe dokumentov objavených Paolom Goiom, kde sa spomínajú sochy Viery a Slávy, pre ktoré boli dňa 22. decembra 1717 vytvorené dve truhlice na ich prepravu do Udine. Viz Monica DE VINCENTI: *Piacere ai dotti e ai migliori. Scultori classicisti del primo '700*, in: *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, Venezia 2002, 237.

⁹³ COGO 1996, 172.

na tom, aký námet predstavuje. Okrem závoja však socha nenesie žiaden iný atribút, ktorý by mohol uľahčiť jej identifikáciu. Figura velata z Louvru bola zrejme počínom, prostredníctvom ktorého Corradini začal svoju kariéru ako tvorca figury velaty.

Aj keď prvým dielom tohto typu bol s veľkou pravdepodobnosťou kus určený do súkromnej zbierky, figura velata je spočiatku prítomná ako súčasť väčších sochárskych programov alebo oltárnych štruktúr. Takýmto príkladom zapojenia figury velaty do oltárneho celku je objednávka na výzdobu pamätníka rodiny Manin v katedrále v Udine. Keď na náklady tejto rodiny bola začiatkom 18. storočia začatá rozsiahla prestavba katedrály, jedným z benátskych sochárov, podieľajúcich sa na jej sochárskej výzdobe, bol aj Corradini. Kapitula nechala na znak vďaky vybudovať v ramenách kríženia dva pamätníky venované členom rodiny, Maninovi a Ludovicovi. Pamätník Manina Manin je umiestnený v ľavom ramene transeptu. Celková koncepcia prístenného typu je dielom architekta Domenica Rossiho. Práce na sochárskej výzdobe viedol Giuseppe Torretti spolu s Pietrom Barattom, Antoniom Corradinim a ďalšími. Cieľom sochárskeho programu pamätníka bolo osláviť prosperujúcu Benátsku republiku, k čomu prispela aj samotná rodina Manin. Podľa Rosanny Cioffi je jeho sochárska výzdoba reakciou na prehnany berninizmus a vedomým návratom k tvorbe Jacopa Sansovina.⁹⁴ Jediným Corradiniho dielom určeným pre pamätník rodiny Manin je zahalená *alegória kresťanskej Viery* [16] vytvorená medzi rokmi 1718–1719. K tomu, že bol Corradini vybraný k účasti na tomto projekte, mohol prispieť nielen fakt, že patril do okruhu Torrettiho spolupracovníkov, ale najmä úspech jeho prvej figury velaty. Jej sláva sa zrejme stala podnetom pre objednávateľa, aby Corradiniho zámerne poveril vytvorením alegórie Viery ako figury velaty, čo môžeme chápať ako doklad toho, že primárne mala slúžiť ako zaujímavá forma oltárneho celku.⁹⁵ Postava Viery v ňom reprezentuje zbožnosť Benátskej republiky.

Alegória z Udine vykazuje mnohé podobnosti so sochou z Louvru, najmä čo sa týka komponovania postavy. Na rozdiel od sochy z Louvru je tu ťažisko postavy prenesené na pravú nohu, čím dochádza k predsunutiu ľavého kolena obopnutého priesvitnou drapériou. Koleno vystupujúce do priestoru spolu s gestom ľavej ruky sa tak stáva jediným oživujúcim prvkom obrysovej uzavretosti celej postavy. Nad kolenom sa rúcho stáča do výrazného plasticky tvarovaného víru, ktorý rozrušuje uzatvorenú siluetu postavy. Horizontálne previazanie postavy v dolnej časti brucha tenkou stužkou vizuálne delí telo na dve časti a dodáva mu formu, aby sa nestratilo v spleti skladov drapérie. Pohľadom sa Viera obracia na kalich s hostiou, ktorý

⁹⁴ CIOFFI 1987, 30.

⁹⁵ DECKERS 2010, 229.

pozdvihuje vo svojej ľavej ruke, zatiaľ čo pravá ruka voľne klesá pozdĺž tela. Závoj opäť spočíva blízko tváre a spadá v tenkých záhyboch na plecيا. Na hornej strane hlavy sa črtajú vlasy zopnuté do uzla, jeden z typických umelcových vyjadrovacích prostriedkov. Telesné jadro a drapéria zostávajú zachované ako dve osobitné entity, ktoré sú od seba navzájom diferencované.

Približne v rovnakom čase, keď Corradini vytvára zahalenú Vieru pre rodinu Manin v Udine, dostáva objednávku od európskych dvorov v Petrohrade a Drážd'anoch. Tie v nadväznosti na francúzske vzory prvej polovice 18. storočia začínajú s veľkolepými plánmi na výzdobou kráľovských rezidencií a prilahlých parkov a záhrad. Od roku 1716 pracoval Corradini pre ruského cára Petra Veľkého a spolu s ďalšími významnými benátskymi sochármi tej doby realizoval súbor reprezentatívnych sôch pre Letnú záhradu v Petrohrade. Výzdoba Letnej záhrady prebiehala v dvoch fázach. Prvá sa uskutočnila medzi rokmi 1716–1717 a druhá zasa medzi rokmi 1719–1725.⁹⁶ Objednávka sa týkala prevažne sochárskych búst, ale aj niekoľkých sochárskych skupín z mytológie a histórie. Corradini do tohto celku prispel osemnástimi bustami a dvomi sochami nýmfm. Nákup diel sprostredkoval na príkaz cára jeho vyslanec Sava Vladislavič Raguzinskij, ktorý v rokoch 1716–1722 osobne pobudol v Benátkach.⁹⁷ Matzulevitsch uvádza, že Sava Raguzinskij uzavrel s Corradinim objednávku na dve sochy s náboženskou tematikou vo forme figury velaty. V súpise z roku 1737 sú uvedené dve sochy *Náboženstvo* a *Viera*, obe so zahalenými tvármi.⁹⁸ V dokumentoch Kabinetu Petra Veľkého nájdeme údaje o expedícii sôch z Talianska do Petrohradu. Z novšieho výskumu Androsova vyplýva, že socha Viery bola do Petrohradu privezená už v roku 1719, zatiaľ čo socha Náboženstva až o tri roky neskôr.⁹⁹ Išlo o sochy v životnej veľkosti, pôvodne umiestnené na vysokých mramorových podstavcoch. V roku 1792 boli na príkaz cisárovnej Kataríny II. presunuté do Veľkej trónnej sály Zimného paláca.¹⁰⁰ Obe sochy boli stratené alebo zničené pri požiari Zimného paláca v roku 1837.¹⁰¹

Sochu *Náboženstva* [17] z Petrohradu zachytil vo svojom cestovnom denníku z rokov 1721–1725 Friedrich Wilhelm von Bergholz, ktorý záhradu navštívil pri príležitosti svadby najstaršej cárovej dcéry Anny Petrovny (1725). Podľa neho sa nachádzala na privilegovanom

⁹⁶ COGO 1996, 52–53.

⁹⁷ KLEMENČIČ 2016, 106–108. Katalóg sôch, ktoré zdobili záhrady a parky spísal Sergej Androsov.

⁹⁸ Giannetta MATZULEVITSCH: La donna velata del Giardino d'Estato di Pietro Il Grande, in: *Bollettino d'Arte*, Roma 1965, 81.

⁹⁹ Viz Sergej ANDROSOV: Pietro il Grande e la scultura italiana, Sankt-Peterbug 2004

¹⁰⁰ MATZULEVITSCH 1965, 81.

¹⁰¹ *Ibidem*, 84.

mieste na centrálnej osi záhrady, kde cár prijímal významné spoločenské návštevy. Jej dôležitosť vyzdvihuje aj prezentácia na vysokom podstavci umiestnenom do nádrže fontány. V roku 1965 publikoval Matzulevitsch štúdiu, v ktorej prináša nové poznatky o soche Náboženstva. V snahe zistiť informácie o Corradiniho zahalených sochách pre Petrohrad narazil na kresbu [18], ktorá je podľa všetkého reprodukciou sochy Náboženstva. Zobrazuje ženskú postavu, ktorú jasne identifikuje nápis na podstavci „La Religione“. Pod ľavou rukou drží knihu. Závoj jej spadá vo vertikálnych skladoch na plec a svojou splývavosťou akcentuje oválnu tvár s nízko posadeným čelom. Vďaka tejto kresbe priradil Matzulevitsch neznámy fragment zahalenej hlavy, dnes uložený v Pompejskom pavilóne petrohradskej záhrady, k postave Náboženstva.¹⁰² Regina Deckers však poukázala na odlišné formálne prvky fragmentu a kresby a k Náboženstvu priradila iný fragment nachádzajúci sa v depozitári paláca v Petrohrade.¹⁰³

V zbierke Ermitáže bola taktiež nájdená alabastrová soška zahalená drapériou [19] a zachytávajúca pravdepodobne alegóriu Pravdy. Viacerí historici umenia sa domnievali, že sa jedná o Corradiniho bozzetto pre väčšiu mramorovú sochu.¹⁰⁴

Peter Veľký podnikol niekoľko študijných ciest po Európe¹⁰⁵ v snahe spoznať západné krajiny a najmodernejšie mestá Európy symbolizujúce pokrok, aby si z nich vzal to najlepšie a mohol tak uskutočniť svoju predstavu o rozvinutom a sebavedomom Rusku. Prostredníctvom získaných poznatkov zo svojich ciest zásadne reformoval svoju ríšu a vytvoril z Ruska monarchiu, ktorá sa mohla rovnať ostatným európskym veľmociam. Jeho cesty vo veľkej miere ovplyvnili aj sféru umenia, v dôsledku čoho začali do Ruska prúdiť umelci zahraničného pôvodu.

Druhá séria sôch pre Letnú záhradu v sebe niesla jednu silnú zjednocujúcu významovú rovinu, pretože mali symbolizovať práve reformátorské úsilie a kladné stránky (vlastnosti) „obnoveného Ruska“. ¹⁰⁶ Corradiniho sochy Viery a Náboženstva ako dvoch hlavných pilierov kresťanstva dopĺňali sochy, pripomínajúce lásku k vlasti, charakter a reformy cára Petra Veľkého či štyri múzy odkazujúce k rozkvetu umenia v krajine. Peter Veľký využíval cirkev na svoje politické zámery a upevňovanie moci. Považoval sa za nástupcu Boha na zemi a vieru

¹⁰² Ibidem, 81–82.

¹⁰³ DECKERS 2010, 225.

¹⁰⁴ MATZULEVITSCH 1965, 84. Bližšie sa týmto bozzettom zaoberal Giuseppe ALPARONE: Un bozzetto del Corradini e una statua dispersa del Sanmartino, in: *Bollettino d'Arte*, III, 1960, 287–288.

¹⁰⁵ Milan ŠVANKMAJER: Petr I.: Zrození impéria, Praha 1999, 54–55.

¹⁰⁶ COGO 1996, 57.

v neho staval na dôležité miesto. S týmito jeho myšlienkami dokonale harmonizuje aj motív figury velaty. Corradiniho petrohradské sochy priťahovali pozornosť návštevníkov najmä svojou zaujímavou a netradičnou podobou. Dosvedčujú to slová nemeckého botanika a geografa Johanna Gottlieba Georgiho, ktorý ich popísal ako „*najpozoruhodnejšie sochy Letnej záhrady, ktoré priťahujú znalcov vďaka zručnosti závojev, ktoré zakrývajú tvár*“.¹⁰⁷ Neskoršie umiestnenie sôch v tak významnej miestnosti ako bola trónna sála odzrkadľovalo skutočnosť, že sochy spĺňali reprezentatívne nároky a dobový umelecký vkus.

Obdobným spôsobom ako v Petrohrade bola sochárskymi dielami vybavená aj záhrada Grosser Garten v Drážďanoch. V roku 1717 saský kurfirst a poľský kráľ August II. Silný získal do svojho vlastníctva palác na brehu rieky Labe nazývaný Holandský palác. V rokoch 1727–1737 prešiel palác prestavbou pod vedením nemeckého architekta Matthäusa Daniela Pöppelmana. Tým získal charakteristické prvky japonskej architektúry a uchovával zbierku orientálneho porcelánu, za čo si vyslúžil dnešné pomenovanie Japonský palác. Prestavba Holandského paláca na Japonský ovplyvnila nielen jeho vzhľad, ale aj osud sochárskej výzdoby záhrady, ktorá bola prenesená do parku Grosser Garten. Na výzdobe záhrady sa podieľali najvýznamnejší sochári 17. a 18. storočia – Francesco Baratta, Pietro Baratta, Pietro Balestra a Antonio Corradini, z ktorého dielne pochádzalo deväť sôch a tri dekoratívne vázy. Výber umelcov pre Grosser Garten vo veľkej miere ovplyvnil sám objednávateľ. Rovnako ako v Petrohrade, aj v Drážďanoch fungovala obdobná prax pri výbere umelcov, ktorým bol poverený kurfirstov umelecký agent barón Raymond Le Plat. Barón Le Plat bol taktiež poverený nákupom diel zahrňujúcim ako klasické, tak aj súdobé sochárske diela. Tieto diela zachytáva v súbore rytín publikovaných v *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden* z roku 1733.

Do Drážďan sa Corradini dostáva už ako známy tvorca figury velaty. Prvým jeho príspevkom do zbierky záhradných sôch Augusta II. Silného bola alegorická skupina *Čas odhaľuje Pravdu* [20]. Súsošie bolo dlho datované do tridsiatych rokov 18. storočia na základe roku vytvorenia Le Platových rytín a následne v odbornej literatúre len nekriticky preberané. Hodgkinson poukázal na fakt, že Le Plat si osobne u Corradiniho objednal sochy v Benátkach už v dvadsiatych rokoch. V tomto období boli v Benátkach vytvorené aj dve vyššie uvedené zahalené postavy určené pre letnú záhradu v Petrohrade. Súsošie sa v záhrade Holandského paláca nachádzalo už v roku 1719. Dokladom je rytina, zachytávajúca ohňostroj na rieke Labe

¹⁰⁷ Johann Gottlieb GEORGI: Versuch einer beschreibung der residenzstadt S. Petersburg, S. Petersburg 1790, 52.

neďaleko paláca z 10. septembra 1719 konajúceho sa pri príležitosti svadby saského kurfirsta s dcérou habsburského cisára Máriou Jozefínou [21].¹⁰⁸

Téma Pravdy odhaľovanej Časom má svoj pôvod v antickej mytológii. Jej prevedenie nadväzuje na tradičnú schému, kedy je boh času Chronos zobrazený ako starší fúzatý muž s krídlami vzťahujúcimi sa k plynutiu času „*Volat irreparabile Tempus*“ (Čas neúprosne letí) v momente, keď z tváre Pravdy sníma závoj. Corradini spodobil Chrona v zmysle Ikonológie Cesare Ripu. Personifikácia Pravdy, dcéry Chrona „*Veritas filia temporis*“, je stvárnená ako takmer úplne nahá postava.¹⁰⁹ Ukrytá zostáva len tvár pod závojom a jej intímna časť tela ovinutá bedrovým rúškom. V tomto súsoší sa zamerá na vzťah dvoch postáv v kontraste mužského a ženského tela. Postava Chrona sa dostáva do intímneho kontaktu s postavou Pravdy, ktorá sa k nemu nakláňa. Doprevádzajúcou postavou súsošia je malý putti pri nohách Pravdy. V ruke drží zvitok s emblémom slnka, pretože „pravda je priateľom svetla“. Telom Pravdy prechádza plynulá esovka s výrazným prehnutím hornej časti trupu. Tvár otáča smerom k postave Chrona a prsty ľavej ruky vtlačá do jeho kučeravých vlasov, zatiaľ čo on nežne zabára prsty do jej brucha. Súsošie prostredníctvom zjednodušenia povrchu dokumentuje náznak prechodu ku klasicistickej čistote, na čo Mariacher poznamenal, že „*Corradiniho umenie sa zmenilo v prázdny akademizmus*“.¹¹⁰ Regina Deckers v tejto klasickosti videla príklad vplyvu umenia cinquecenta.¹¹¹ Pôvodný vzhľad súsošia máme doložený rytinou A. Wernerina z roku 1734 [22]. K súsošiu sa taktiež dochovalo terakotové bozzetto [23], ktoré je dnes súčasťou zbierky Národnej galérie v Prahe a je jedným z mála dochovaných dokladov prípravného procesu v Corradiniho tvorbe.¹¹²

Motív závoja je v tomto prípade interpretovaný odlišným spôsobom. Zatiaľ čo v iných Corradiniho zahalených postavách je závoj spojený so zahalením, v tomto prípade sprostredkováva odhalenie. Alegória Pravdy bola v tradičnom ponímaní zobrazovaná ako úplne

¹⁰⁸ Terence HODGKINSON: Two garden statues by Antonio Corradini, in: *Bulletin of Victoria and Albert Museum* IV, č. 2, 1968, 37.

¹⁰⁹ Hynek RULÍŠEK: Slovník křesťanské ikonografie – postavy, symboly, atribúty, České Budějovice 2006, nepag.

¹¹⁰ MARIACHER 1947, 212.

¹¹¹ DECKERS 2010, 217.

¹¹² Bozzetto má výšku 34,5 cm. Pôvodne bolo súčasťou zbierky Ignáca Františka Platzera, od rodiny ktorého bolo zakúpené v roku 1907. Vojtěch VOLAVKA: Ein Antonio Corradini-Bozzetto im Prager Stadtmuseum, in: *Der Kunstwanderer* VII, Praha 1926/27, 279. V literatúre ho niekoľkokrát publikoval Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, in: *Umění XXVIII*, 1980, 493–503; BLAŽÍČEK: Ignác Platzer: skici, modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1980, 13.

nahá, pretože je vo svojej podstate neprikrášená a nemá čo skrývať. Čas a Pravda spolu úzko súvisia, pretože len čas dokáže odhaliť pravdu. V tejto súvislosti námet ilustruje morálne posolstvo, keďže pravda časom vyjde najavo.¹¹³ Už zo samotného námetu vyplýva, že význam je tu odhalený a jasný, bez skrytého zmyslu, v kontraste k ostatným Corradiniho zahaleným figúram, ktoré význam ukrývajú v motíve závoja.

Značná časť sochárskej výzdoby drážďanskej záhrady bola zničená počas sedemročnej vojny (1756–1763) a obliehania mesta pruskými vojskami či stratená pri aukčnom predaji v 19. storočí.¹¹⁴ Je to aj prípad stratenej Corradiniho sochy *vestálky Tuccie*. Jej pôvodný vzhľad máme taktiež doložený Le Platom a rytinou Christiana Philippa Lindemanna [24]. Bola jediných jednofigurálnym dielom záhrady a jedinou citáciou rímskej mytológie. Socha nie je signovaná, avšak na základe štýlovej analýzy bola atribuovaná Corradinimu. V tomto prípade Corradini po prvýkrát pracuje s témou vestálky. Antický námet inovatívne pretvára v úplne zahalenú figúru, ktorá vo svojej pravej ruke drží atribút sita vzťahujúci sa k zmienenému príbehu o vestálke Tucci.

Podoba vestálky, znázornená na rytine v sebe spája formálne znaky ranej, ale aj neskorej tvorby a preto zostáva jej datovanie dodnes neisté. Závoj poňatý ako samostatný prvok, aj keď už výraznejšie predĺžený, no stále oddelený od odevu či drapéria v podobe kaskády v oblasti nôh je typická pre raný typ figury velaty. Na základe týchto prvkov by bolo možné datovať sochu do dvadsiatych rokov a to do obdobia, kedy vznikajú aj vyššie uvedené Corradiniho diela pre Drážďany. Stavba tela pôsobí objemnejším dojmom, čím zodpovedá skôr sochárskemu rukopisu neskorej etapy sochárskej produkcie. K pocitu mohutnosti postavy navyše prispieva časť odevu omotaná okolo bedier. Osobitým rysom figúry je precízne prevedenie detailov, ako je stuha diagonálne vedená cez hrudník, zhluk ruží v jej ľavej ruke, šperky na rukách či opasok okolo jej bokov. Takýto dekorativizmus je typický pre rokokovú orientáciu, ktorá u Corradiniho silneje od tridsiatych rokov 18. storočia.

Socha sa naposledy spomína v aukčnom zozname z roku 1836, z ktorého taktiež vyplýva, že s istotou bola súčasťou kolekcie diel pre drážďanskú záhradu. Podľa Reginy Deckers rok 1732 uvedený na sokli zrejme odkazuje k roku vzniku rytiny, a nie k vzniku samotného diela.¹¹⁵

¹¹³ HALL 1991, 372.

¹¹⁴ BENUZZI 2014, 104.

¹¹⁵ DECKERS 2010, 222.

Peter Veľký ako aj August Silný boli vášnivými milovníkmi a zberateľmi umenia. Je veľmi pravdepodobné, že sochárske programy v Petrohrade a Drážďanoch sa navzájom prestupovali. Na výber sochárskych diel vplývala aktuálna situácia na trhu s umením, kde existovali čulé kontakty medzi umeleckými agentmi. Častou dobovou praxou bolo, že jednotlivé sochárske námety ponúkali umelci cez svojich agentov viacerým panovníckym dvorom. Výmenou informácií o nákupoch a požiadavkách objednávateľov dochádzalo k vzájomnému ovplyvňovaniu a dopytu po obdobných umeleckých dielach. Takýmto spôsobom sa zrejme „módnym trendom“ stala aj figura velata. Ak by sme v tejto súvislosti predpokladali, že sochy z Petrohradu mali svoj vzor v sochárskom programe z Drážďan, bol by to dôkaz toho, aby sme sa priklonili k datovaniu vestálky Tuccie do dvadsiatych rokov 18. storočia.

Okrem celofigurálnych zahalených postáv sa v Corradiniho tvorbe vyskytuje aj figura velata vo forme busty. Podobu busty máme v jeho tvorbe dokumentovanú len dvomi príkladmi. Jedna z nich je dnes súčasťou zbierky Museo del Settecento Veneziano v Ca'Rezzonico (1717-1725) v Benátkach a druhá sa nachádza v drážďanskej sochárskej zbierke Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.¹¹⁶ Jej vznik sa datuje do obdobia ranej Corradiniho tvorby. Po prvýkrát je doložená v kráľovských zbierkach vily Pisani v Stra a neskôr v kráľovskom paláci v Benátkach.¹¹⁷ Ide o mramorovú bustu, pravdepodobne predstavujúcu *alegoriu Čistoty* [25], čo mnohí bádatelia odvodzujú z jej mladistvého vzhľadu a motívu závoja odkazujúceho k cnosti telesnej čistoty. Z Corradiniho busty však cítiť istú skrytú príťažlivosť. Figura velata z benátskeho Ca'Rezzonico teda predstavuje poprsie mladej ženy s miernym nahnutím hlavy smerom dopredu a pokojným výrazom v tvári. Sklopené očné viečka dodávajú tejto buste pokoru a uzavretosť. V jej tvári sa zračí náznak úsmevu. Tvár už nie je plne zakrytá a vďaka priehľadnosti závoja zostáva pre diváka plne pozorovateľná. Črty tváre sú podrobené individualizácii a idealizácii dievčenského charakteru. Corradini s veľkou presnosťou vykreslil všetky detaily mladej a krásnej tváre, ktorá sa vynára spod závoja. Drapéria sa kľže z oblasti hlavy v jemných paralelných záhyboch koncentrujúc sa v strede tváre a stáčajúc sa k jej pravému ramenu. Ide o moment, ktorý nám navodzuje dojem príťažlivosti a zmyselnosti. Sochárov cit pre detail, v zmysle rokokového dekorativizmu, odzrkadľuje ozdobná úprava lemu závoja. Busta sa od predchádzajúcich príkladov líši aj úpravou vlasov spletených po stranách [26]. Na hrudi pod závojom sa črtá kríž v aureole, ktorý by mohol byť odkazom k jej zbožnosti

¹¹⁶ Drážďanská busta je najčastejšie identifikovaná ako vestálka. Podrobnejšie viz Ibidem, 227.

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166538>, vyhladané 13.5.2020

¹¹⁷ DECKERS 2010, 228.

sídliacej v čistom srdci. Takýto dôraz na detaily môže dokladať fakt, že busta bola zrejme určená na vystavovanie v rámci umeleckej zbierky. Na príklade tejto busty je badateľné vzájomné prekrývanie a zlučovanie významov dvoch odlišných alegórií, Viery a Čistoty.

Práve v tejto zahalenej buste je prvok závoja asi najvýraznejšie akcentovaný ako vizuálna bariéra, ktorá podčiarkuje jej kontemplatívne uzatvorenie sa do seba samej a vymedzenie sa z okolitého sveta. Na druhej strane je však drapéria tak tenká, že zdôrazňuje senzuálnu krásu mladého dievčaťa. Výrazový odstup, vnútorné rozjímanie a sladký sentiment spolu s detailne vypracovaným odevom dokonale fungujú v zmysle rokoka.

Na základe štýlových podobností spadá do ranej Corradiniho tvorby okolo roku 1720¹¹⁸ aj postava *zahalenej Sáry*, situovaná na oltári Duší v kostole San Giacomo v Udine [27]. Sochárska výzdoba oltára vznikala medzi rokmi 1720–1723. Postava Sáry, umiestnená v rohoch predely oltára, je súčasťou nezvyčajnej kompozície s archanjelom Rafaelom. Archanjel Rafael sa spomína v starozákonnej knihe Tobiáš, ktorá rozpráva príbeh Tóbiho a jeho syna Tobiáša. Boh vypočul modlitby slepého Tóbiho a jeho nevesty Sáry a zázračne ich uzdravil. Práve prostredníctvom Rafaela oslobodil Boh Sáru od zlého ducha a Tóbimu vrátil zrak. Pripomienkou tohto zázračného uzdravenia je ryba, ktorú drží Rafael vo svojej pravej ruke a na základe ktorej ho bolo možné identifikovať.

Spodobenie Sáry [28] so závojom v spoločnosti archanjela Rafaela vyvoláva otázku o význame použitia tohto prvku. Ako sme mohli doposiaľ vidieť, výber motívu závoja bol spätý s konkrétnymi ikonografickými predobrazmi, čo však v prípade zahalenia Sárinej tváre doložené nemáme a tak len naznačíme možné interpretácie. Prvá by znamenala použitie závoja bez akéhokoľvek konkrétneho ikonografického základu s cieľom umeleckej seba prezentácie a použitia figury velaty len ako prostriedok obzvláštnenia celku. Zo strany objednávateľa totiž nebola formulovaná žiadna požiadavka na vytvorenie zahalenej sochy. Ďalšia významová rovina by mohla súvisieť so závojom ako vyjadrením smútku Sáry nad dušami v očistci, ktorým je oltár zasvätený. Závoj tiež mohol v skrytom zmysle poukazovať na Sárin smútok, ktorý ju sužoval. Podobne ako Sára aj duše v očistci po mnohých útrapách dosiahnu vytúženú spásu. V tejto spojitosti môže poukazovať na Sárinu cudnosť, pretože Boh vypočuje modlitby len tých, ktorí sa o to zaslúžia svojím príkladným životom. V neposlednom rade ho môžeme spojiť s

¹¹⁸ Keďže sa k tomuto dielu nezachovali žiadne dokumenty, datovanie je v literatúre často sporné. Staršie zdroje ho datujú do rímskeho obdobia Corradiniho tvorby v štyridsiatych rokoch 18. storočia. MARIACHER 1947, 211; RICCOBONI 1952, 152; HODGKINSON 1968, 43. Pravdepodobnejšie je však ich datovanie do dvadsiatych rokov 18. storočia, kedy Corradini vytvoril aj zahalenú alegóriu Viery pre katedrálu v Udine.

tradičným výkladom prejavu pokory ženy pri modlitbe s odkazom na vyššie spomínané staroveké a kresťanské vzory.

V koncepcii postavy Corradini len s miernymi obmenami pokračuje v nastúpenej línii predchádzajúcich zahalených figúr. Telesná forma nestráca na plastickejšiu, no v jej modelovaní však cítiť väčšiu snahu o naturalistické zachytenie zvýraznené rafinovanosťou drapérie. Prstami pravej ruky si pridržuje vrchnú časť odevu, zatiaľ čo ľavú ruku má položenú na hrudi v geste kajúcnosti a pokory. Corradini tu používa obdobné motívy ako je kaskádové riasenie záhybov v oblasti nôh či rozlíšenie jednotlivých častí odevu, ktoré v neskoršej tvorbe už badateľné nie sú. V stvárnení odevu sa snúbia dva odlišné prístupy. Zatiaľ čo horná časť odevu je charakteristická jemným naturalizmom, spodná odkazuje ku klasickému sochárstvu. Priehľadný závoj smeruje šikmo cez jej tvár v tenkých rovnobežných záhyboch, dopadá na ramená a to takým spôsobom, že ľavá časť tváre zostáva odhalená [29]. Poodhaľuje jej črty tváre. Semenzato videl v postave Sáry klasicistickú líniu benátskeho sochárstva a vyzdvihoval „efekty“ v modelovaní drapérie.¹¹⁹ Podľa môjho názoru, nápadne pripomína už zmienenú alegóriu Mieru Jacopa Sansovina.

6.2. Dvadsiate roky 18. storočia

Jedinú známu figuru velatu nachádzajúcu sa na území vtedajšej Habsburskej monarchie nájdeme v krypte katedrály v Gurku v Korutánsku. Pôvodne stredoveká katedrála bola za prepošta Franza Otta Kochlera prestavaná a vybavená novými oltármi. Corradini bol v rokoch 1720-1721 poverený výzdobou miesta posledného odpočinku sv. Hemmy, členky rádu terciárov a zakladateľky benediktínskeho opátstva, ktoré stálo na mieste dnešnej katedrály. Prepošt Kochler osobne navštívil Benátky, kde prostredníctvom svojich obchodných vzťahov nadviazal bližšie kontakty s Corradinim a zadal mu túto objednávku. Podmienkou bolo vytvorenie krycej dosky sarkofágu, ktorá mala spĺňať pôvodnú funkciu oltára. Ako bolo vtedajšou bežnou praxou, Corradini vytvoril jednotlivé časti oltára v Benátkach a následne ich zaslal do Gurku. Z archívnych dokumentov gurskej kapituly vyplýva, že oltár bol do katedrály dovezený v roku 1721, kedy bolo Corradinimu vyplatených 580 florénov za prevoz sôch z Benátok do Gurku.¹²⁰ Oltár sa skladá z troch hlavných častí. Ústredným prvkom je reliéf s výjavom smrti sv. Hemmy komponovaný ako basreliéf, po stranách lemovaný dvomi sediacimi postavami teologických cností Vierou a Nádejou, ktoré s reliéfom prepájajú postavičky malých

¹¹⁹ SEMENZATO 1966, 44.

¹²⁰ BIASUZ 1935, 270.

štukových putti, gestom ruky poukazujúcich na ústredný výjav [30]. Sochárska výzdoba bola vytvorená z carrarského mramoru akcentovaná kontrastným červeno-bielym mramorom okolo sarkofágu a rámu ústredného reliéfu. V spodnej časti reliéfu sa nachádza umelcova signatúra ANTON.CORADINI INVENE.

Corradini aj v prípade gurskej *Vierey* [31] pracuje s typicky mladou a staticky pôsobiacou figúrou, ktorú však pretvára v sediacu postavu s prekríženými nohami, ktorá sa v jeho tvorbe doteraz nevyskytovala. Neobvyklý výber sediacej postavy bol zrejme podmienený priestorovými limitmi krypty. Jediným atribútom Viery je opäť závoj. Jej určenie uľahčuje spojenie s postavou Nádeje ako dvoch teologických cností. Aj tu je závoj pokrývajúci tvár ešte odlišený od ostatného odevu, no v niektorých úsekoch je zreteľná snaha prepojiť ho s odevom. Siahla však o čosi nižšie, do oblasti hrudníka, v porovnaní s prvými zahalenými figúrami Corradiniho. Závoj plynule kopíruje črty tváre a vyzdvihuje jej zamyslený a neosobný výraz s typickými privretými očnými viečkami. Ľavou rukou si pridržiava odev nahromadený v jej lone.

Corradini tu pracuje s rôznymi interpretačnými úrovňami alegórie Viery. Viera vzťahujúca sa k osobnosti sv. Hemmy je totiž jednou z kľúčových vlastností zasvätenia sa a angažovania v rehoľnom živote. V ďalšej významovej rovine môže alegória poukazovať na vieru tých, ktorí sa k sv. Hemme modlia a obracajú so svojimi prosbami. Dokladom toho sú zázraky, ktoré sa stali na jej príhovor a z toho vyplývajúca skutočnosť, že sa miesto jej posledného odpočinku stalo pútnickým miestom.

Alegória Viery bola do podoby figury velaty prenesená aj na oltár v kaplnke Najsvätejšej sviatosti oltárnej v Dóme sv. Tecly v Este [32]. Zmluvu na zhotovenie oltára uzavrel Corradini v roku 1722. Ide o jeho prvé komplexné dielo od realizácie architektonického rámca až po sochársku výzdobu. Zo zmluvy vyplýva, že išlo o hornú časť oltára od oltárnej mensy „*dalla mensa in su*“. Corradini tu vytvoril typ nearchitektonického oltára tvoreného zhlukom plastických oblakov nazývaných kumulus, ktoré ako vír stúpajú smerom nahor a vynášajú sféru korunovanú kalichom s oltárnou sviatosťou obklopenú lúčmi. Oblačné kopy sú dekorované postavičkami a hlavičkami malých putti. Sféru po stranách pridržiajú postavy dvoch letiacich efébov. Charakter celkového kompozičného riešenia nadväzuje na scénické koncepcie Gian Lorenza Berniniho, avšak už s náznakom klasického vkusu. Jednotlivé súčasti oltára boli na miesto dovezené a osadené až v roku 1725.¹²¹

¹²¹ SANTANGELO 1958, 381. V tomto roku bol Corradini v Este osobne prítomný a obdržal zálohu 200 dukátov. COGO 1996, 73.

Alegória Viery je situovaná vľavo od oltára (1723) [33]. Zastáva izolovanú pozíciu v rámci celej štruktúry zdôraznenú jej vysadením do strany, statickým postojom a atribútom kríža. Hmotnosť celej postavy je prenesená na ľavú nohu, čím dochádza k miernemu nakloneniu hornej časti do ľavej strany. V pravej ruke jemne pridržiava kríž, ktorý sa týči nad jej postavou. Pravou pažou zvierá zatvorenú knihu a rukou si pridržiava časť odevu. Telesné jadro, v porovnaní s ranými figúrami, už podstatne výraznejšie prestupuje cez drapériu. Jej závoj opäť spadá cez oblasť nosa, dopadá na jej pravé rameno a končí až v oblasti hrudníka. Spod neho vystupuje Corradiniho príznačná úprava vlasov zviazaných do uzla. Tvár zostáva nehybná, bez akéhokoľvek náznaku emócie a pohľadom vzhliada smerom k oltáru. Pomocou obopnutia tela tenkou drapériou a odlišenia jej hladkých a zriadených plôch explicitnejšie vyzdvihuje myšlienku kontrastu zahalenia a odhalenia. Viera z Este vykazuje asi najvýraznejšiu podobnosť s antickými predobrazmi. Hoci je závoj jej tradičným a známym atribútom, napriek tomu je v zmluve vyslovene zdôraznená požiadavka objednávateľa na vytvorenie majstrovského kusu vo forme zahalenej postavy. V prípade oltára Najsvätejšej sviatosti oltárnej by mohlo zahalenie závojom odkazovať na základ kresťanskej náuky. Tým je viera v abstraktné veci; veci, ktoré svojim zrakom nevidíme, ktoré sú pred našimi očami skryté, akoby zahalené závojom poznania. Tajomstvo symbolizované motívom závoja môže v spojení s alegóriou naznačovať tajomstvo Eucharistie „*mysterium fidei*“, ktorého obsahom je viera v prítomnosť Krista v oltárnej sviatosti. Pri pozdvíhovaní hostie sa toto tajomstvo predkladá veriacim a odhaľuje sa to, čo bolo dovtedy ukryté. Tajomstvo Eucharistie sa však odkrýva iba čiastočne, až cez našu vieru môžeme Krista poznať úplne.

Analyzované diela demonštrujú skutočnosť, že okolo polovice dvadsiatych rokov dochádza u Corradiniho k zmene sochárskeho rukopisu. Závoj sa postupne zlučuje s odevom, ako keby bol vytvorený z jedného kusa textílie. Po prvýkrát sa tento trend citelnejšie prejavil práve v alegórii Viery z Este, kedy sa Corradini odklonil od technicky dokonalého vypracovania drapérie a upriamil pozornosť na celkové kompozičné riešenie.

6.3. Rímske obdobie a neskorá tvorba

Ďalším dôležitým medzníkom Corradiniho tvorby bolo pôsobenie v Ríme od roku 1743. Počas tamojšieho pobytu vytvoril figuru velatu znázorňujúcu *vestálku Tucciu* [34]. Po soche vestálky pre drážďanskú Grosser Garten sa opäť vracia k rovnomennému námetu. Cieleným výberom tejto témy sa Corradini zrejme usiloval zapôsobiť na rímske publikum, ktoré malo námet vestálky v obľube už od čias antiky. Spracovaním antickej tematiky chcel prilákať aj

potencionálnych záujemcov o kúpu, keďže socha nebola vytvorená na objednávku. Dodnes však kupca nenašla. Z karikatúry Corradiniho priateľa a maliara Pier Leone Ghezziho vyplýva, že sa tak stalo kvôli „závisti Rimanov“ a príliš vysokej cene.¹²² Vestálku Tucciu vystavil Corradini vo svojom ateliéri neďaleko Palazzo Barberini. Jej prevedenie vzbudilo záujem verejnosti. Dielo neuniklo ani pozornosti pretendenta na anglický trón Jamesa Stuarta, ktorý v roku 1743 spolu so svojimi synmi osobne navštívili Corradiniho ateliér, len aby vzhliadol zahalenú vestálku.¹²³ Práve v tomto príklade sa zreteľne odzrkadľuje v úvode spomínané spracovanie so senzuálnym konceptom v snahe pritiahnúť pozornosť diváka prostredníctvom iluzívne komponovaného umeleckého diela.

Počínajúc rímskym obdobím prechádza umelcova figura velata asi najvýraznejšou premenou, formálnou, ale aj slohovou. Na tomto príklade vestálky Tuccie môžeme vidieť nielen zmenu proporcií smerom k zrelej ženskosti a robustnejšiemu, guľato cítenému objemu, ale aj zmenu vo vzťahu telesného jadra a drapérie. Rýdza telesnosť a objemové zdôraznenie prostredníctvom už kompaktné spracovanej drapérie je odrazom rokokového vkusu. Riccoboni videl v tejto soche stratu klasického postoja, kedy sa postava len jemne dotýka podložky a pôsobí vratkým dojmom.¹²⁴ Tento jeho názor nás vracia späť k už citovanému tvrdeniu Cicognaru o „tanečnom pohybe“ Corradiniho postáv. Vestálka Tuccia plne odráža ďalšie Riccoboniho tvrdenie, podľa ktorého sa Corradini omnoho viac sústredil na vycibrenú modeláciu tenkých nahusto riasených skladov, aby docielil ilúziu hry svetla a tieňa na povrchu sochy.¹²⁵

Posledná zmienka o Corradiniho pobyte v Ríme pochádza z 20. mája 1747.¹²⁶ Začiatkom roku 1748 Corradini zrejme Rím opustil a jeho kroky smerovali do Neapola, kde až do svojej smrti pracoval na sochárskej výzdobe pohrebnej kaplnky rodiny Sansevero¹²⁷, nazývanej aj Santa Maria della Pietatella. Počiatky tejto kaplnky siahajú do roku 1590, kedy bola postavená vojvodom Giovan Francescom di Sangrom ako prejav vďaky po tom, čo bol „zázračne“ vyliečený z vážnej choroby. Začiatkom 17. storočia bola započatá jej transformácia

¹²² O tejto skutočnosti sa pojednáva v texte Ghezziho karikatúry z 29. júna 1752 uloženej v Národnej knižnici vo Vallette na Malte.

¹²³ HODGKINSON 1968, 43.

¹²⁴ RICCOBONI 1952, 151.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ FACCIOLI 1964, 307.

¹²⁷ Z pamätného nápisu sa dozvedáme, že Corradini zomrel v roku 1752 na čo odkazuje nápis „*dum reliqua huius templi ornamenta meditabatur*“.

z votívnej kaplnky na mauzóleum rodiny di Sangro.¹²⁸ Raimondo di Sangro, siedmy princ Sansevero, si k výzdobe kaplnky povolal najlepších umelcov tej doby a zásadne ovplyvnil jej ikonografický program a výslednú podobu. Raimondo bol známy svojou záľubou v ezoterike, alchýmii a prírodných vedách. Patril aj medzi členov neapolskej slobodomurárskej lóže, ktorá sa vo veľkej miere podieľala na celkovej premene spoločnosti.

Kaplnka Sansevero je tvorená jednoloďovým priestorom, ukončeným apsidou s hlavným oltárom, pozdĺž ktorého sú vo výklenkoch umiestnené náhrobky členov rodiny di Sangro. Boli vytvorené so zámerom osláviť rod objednávateľa. V tomto smere je tu viditeľná analógia s pamätníkom rodiny Manin. Medzi najdôležitejšie diela celého ikonografického programu kaplnky patria náhrobky Cecilie Gaetani a Antonia de Sangro, rodičov princa Raimonda di Sangro. Sú vložené pred stĺpy triumfálneho oblúka v rohoch kaplnky a predsadené pred pilastre ukončené pyramídou s portrétnym medailónom zosnulého. Osobnosť zomrelého zosobňuje alegorická postava odkazujúca na jeho charakteristickú cnosť. Prostredníctvom zobrazených alegórií sa tu formuluje kánon cnosti.

Corradiniho séria zahalených postáv vrcholí v alegorickej figúre *Skromnosti* (niekedy uvádzaná aj ako Čistota) umiestnenej na náhrobku Cecilie Gaetani dell'Aquila d'Aragona [36], matky princa Raimonda di Sangro, ktorá zomrela v roku 1710¹²⁹, a to v čase, kedy malému Raimondovi nebol ešte ani rok. Pomenovanie tejto sochy je nejednoznačné, keďže sa v nej zlučuje viaceré cnosti a významov. Tento náhrobok je súčasne aj posledným Corradiniho dielom pracujúcim s využitím motívu figury velaty a jeho posledným dielom vôbec. Datujeme ho do roku 1752. Patrí do skupiny niekoľkých funerálnych diel v jeho tvorbe, podobne ako postava zahalenej Viery v Gurku. Ako jediná z Corradiniho zahalených postáv odkazuje svojim významom k reálne existujúcej osobe. Patrí k najhodnotnejším sochám Corradiniho tvorby.

Z formálneho hľadiska ide o figurálny typ náhrobku, ktorého ústredným prvkom je ženská postava *Skromnosti*. Vyznačuje sa robustnejšou a pevne formulovanou telesnou stavbou. Váha celej postavy je prenesená na ľavú nohu, zatiaľ čo pravá noha zostáva voľná a naznačuje pohyb celej postavy smerom k svätyni a hlavnému oltáru. Telo *Skromnosti* pôsobí hladkým až dokonalým dojmom, ako keby ani nemalo žiadne kosti. Tvary tela sú jasne definované plynulou siluetou. Ľavou rukou sa opiera o vrchol nalomenej náhrobnej dosky opretej o pilier a umiestnenej napravo od nej. Jej súčasťou je votívny nápis, odkazujúci k pamiatke na zosnulú matku Raimonda di Sangro. Hlavu má odvrátenú do strany a vyhýba sa tak priamej konfrontácii s divákom. Takýmto postavením tela dochádza k popretiu čelného

¹²⁸ Gennaro COSTAGLIOLA: Guida critica alle sculture della Cappella Sansevero in Napoli, 2012, 5–6.

¹²⁹ Ibidem, 16.

pohľadu a preto je možné na postavu nazerať primárne z profilu. Figúra teda nie je riešená len z priameho pohľadu, ale aj z pootočeného uhla pohľadu. Až pohľad zo strany umožňuje divákovi objaviť jej tvár skrytú pod závojom. Rysuje sa pod ním melancholický výraz s mierne pootvorenými očami. Pery jemne oddelené od seba naznačujú isté uvoľnenie, ktoré môžeme chápať ako výraz spiritualizácie či extatického vzrušenia [37]. Corradiniho pozornosť k detailu tu naberá na intenzite, evidentná najmä na girlande z ruží [38], spadajúcej do oblasti jej podbruška a zasadenej do veľkého záhybu drapérie. Týmto prvkom zostáva jej intímna oblasť zahalená, aj keď príľnavé záhyby drapérie na ňu naopak značne upozorňujú. Celá postava sa vyznačuje senzuálnymi kvalitami a je výrazne idealizovaná, čo z nej robí až nadpozemskú bytosť.

Transparentná a citlivo vykreslená drapéria pokrýva a tesne obopína celú postavu od hlavy až k päťam. Je tak tenká a splývavá, že reaguje na pohyb postavy a definuje aj najmenšie krivky jej tela. Na priliehajúcich častiach drapérie je badateľný sklon k vytvoreniu hladkého povrchu imitujúceho mladistvú pokožku. Corradini pracuje s rozličnými formami záhybov od hlbokých až po drobno riasené. Skladobný systém drapérie je založený na veľkých hladkých plochách členených dlhými súbežnými líniami drapérie a ich vzájomnom napätí. Vrcholí tu nastúpená tendencia prepojiť závoj s odevom, ktorý potom zrastá s telesným jadrom do kompaktného celku. Vyznačuje sa senzuálnymi kvalitami a funguje ako prostriedok pre vystihnutie ženského pôvabu. Nava Cellini tvrdila, že takéto spracovanie drapérie predznamenáva neoklasicistické tendencie.¹³⁰ Jej tvrdenie sa mi javí ako opodstatnené vzhľadom na Corradiniho užívanie sochárskych foriem, ktoré budú neskôr príznačné pre tvorbu Antonia Canovu.

Alegória Skromnosti je umiestnená na vysokom podstavci, v prednej časti zdobeným výjavom Noli me tangere komponovaným vo forme basreliéfu. Biblický výjav Noli me tangere [39] má svoj pôvod v Novom zákone, konkrétne v evanjeliu podľa Jána. Zachytáva moment, kedy sa Kristus po svojom zmŕtvychvstaní ako prvej zjavuje Márii Magdaléne v roli záhradníka, na čo odkazuje atribút motyky v jeho ľavej ruke. Mária Magdaléna kľací na kolenách a s prosebným gestom rúk na prsiach sa obracia ku Kristovi [40], ktorý jej odpovedal so slovami „Nedotýkaj sa ma“. Mária Magdaléna bola totiž tradične vnímaná ako hriešnica, ktorá by Krista svojím dotykom mohla poškvrniť. Dôležitou zložkou výjavu je pozadie, predstavujúce sféru pozemskú, charakterizovanú mladým dubom za Máriou Magdalénou a sféru nebeskú definovanú oblakmi na pravej strane. V ponímaní jednotlivých prvkov podstavca sa

¹³⁰ NAVA CELLINI 1982, 166.

najvýraznejšie prejavuje dobový dekorativizmus a Corradiniho filigránsky cit pre detail v spracovaní rôznych štrukturálnych povrchov.

Dielo sa stalo predmetom mnohých významových interpretácií, keďže z hľadiska ikonografie a vybraných atribútov je plné skrytých významov a odkazov. V literatúre je často vykresľované ako veľmi kontrastné, a to hlavne v súvislosti s tým, čo navonok evokuje a tým, čo by malo predstavovať. Nahota Skromnosti vynárajúca sa spod závoja ako keby ani nepatrila do priestoru pohrebnej kaplnky, dedikovanej cnostiam a mravným hodnotám rozvíjaných jej zakladateľom. Keďže drapéria tu stratila funkciu zaodetia tela, nahota tu získava hlbší význam v zmysle „*nahý som na tento svet prišiel, nahý z neho odidem*“ (Jb 1, 21). Z tohto sveta si so sebou nevezmem nič a ozdobovať ma budú len moje cnosti.¹³¹ V tejto alegorickej postave sa najsilnejšie prejavuje kontrast medzi významom odhalenia a zahalenia.

Z analyzovaných sôch s využitím figury velaty je zrejmé, že Corradini v koncipovaní figury velaty vychádzal z ripovskej Ikonológie, ktorej jedno z jej vydaní financoval sám Raimondo di Sangro. Závoj, ktorý je predmetom nášho výskumu je jediným atribútom, ktorý v nej korešponduje so znázornením alegórie Skromnosti.

Význam tejto alegórie je v prvom rade potrebné hľadať v spojitosti so zasvätením náhrobku Raimondovej matke. K jej vlastnostiam a cnostiam sa viaže votívny text na náhrobnej doske. Spomína sa v ňom ako nenahraditeľná matka, ktorú charakterizovala zbožnosť, viera, múdrosť či láska, ale zmienku o skromnosti tam nenájdeme.¹³² Nalomená časť náhrobnej dosky symbolizuje jej život, ktorý vyhasol veľmi predčasne. V kresťanskej symbolike súvisí s Kristovým zmŕtvychvstaním, ktorý prelomil zapečatený hrob. Girlanda z ruží zasa nadobúda mnoho významov. Ruža je symbolom lásky, krásy, utrpenia, ale aj znovuzrodenia. Spájaná bola aj s Pannou Máriou, „Ružou bez trnia“. Ona je totiž stelesnením čistoty, bez poškvrnenia prvotným hriechom. Kadidelnica umiestnená pri nohách alegórie súvisí s modlitbou, ktorá rovnako ako dym kadidla stúpa smerom k nebu.¹³³ Celý podstavec je zdobený dubovým stromom, ktorého konáre ním vo viacerých miestach prerastajú. Dub je vo vzťahu k Skromnosti často interpretovaný ako symbol morálnej sily, ale je aj stromom života.¹³⁴

¹³¹ Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů, Vyšehrad 1999, 158.

¹³² GRUND 2008, 324.

¹³³ Cesare RIPA: Iconologia del cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi Patrizio di Citta della Pieve accademico agosto. A sua eccellenza d. Raimondo di Sangro, 1766, 282. https://archive.org/details/bub_gb_gMaUhShYqL0C, vyhľadané 13. 5. 2020

¹³⁴ RIPA 1764, 108.

Corradiniho alegóriu však nemožno chápať len jednostranne ako ripovskú zahalenú cnosť Skromnosti. Socha je zosobením Raimondovej lásky k matke. Princ Sansevero svoju matku nikdy poriadne nepoznal a jeho spomienky na ňu zostávajú len v emocionálnej rovine a sú nedosiahnuteľné – „zahalené pod závojom“. Závoj možno chápať aj ako symbol jej posmrtného osláveného života, ktorý nepatrí do tohto sveta a je pred našimi očami ukrytý. Motív závoja sa teda stáva symbolom života – pozemského a nebeského. Princ Sansevero chcel vo svojej kaplnke poraziť smrť. Kaplnka mala byť prípravou na znovuzrodenie zomrelého tela. Pri nazeraní na kaplnku ako celok sa nám vynára nielen téma života, ale aj smrti.

Historička umenia Rosanna Cioffi sa venovala výzdobnému programu kaplnky Sansevero vo vzťahu k slobodomurárstvu a Skromnosť interpretovala ako ezoterický symbol.¹³⁵ Corradini mohol nadobudnúť kontakt s princom Sansevero práve prostredníctvom slobodomurárskej lóže, ktorej boli obaja členmi. Bol teda dobre oboznámený s významom mystických symbolov. Morálne hodnoty, ktoré reprezentuje nielen socha Skromnosti, ale aj ostatné diela v kaplnke, odzrkadľujú fázy iniciačnej cesty (zasvätenia) v slobodomurárstve vedúceho k poznaniu pravdy. Zasnávaný pri nej zažíva symbolickú smrť, aby sa mohol znovu zrodiť ako nová existencia. Sochy rodičov Raimonda di Sangro môžu byť interpretované ako cieľ tejto cesty a sú vyvrcholením celého ikonografického programu kaplnky. Z tohto hľadiska môžeme Skromnosť chápať aj ako zahalenú Pravdu, ktorá je základom každej cnosti. Je neuchopiteľná pre tých, ktorí ju nepoznajú – obrazne povedané ukrytá pod závojom. Obdobne komponovanú zahalenú Pravdu nájdeme na frontispise Encyklopédie Denisa Diderota.¹³⁶ Diderot totiž veril, že hľadať pravdu je potrebné vo vede, nie v mystike a okultizme. Toto tvrdenie by sme mohli podporiť poukázaním na spomínaný symbol dubu na podstavci ako narážku na *arbor philosophica*.¹³⁷

Lino Lista spojil v kontexte slobodomurárstva motív závoja s Isis (Eset)¹³⁸ – egyptskou bohyňou, v ktorej sa zlučujú všetky cnosti ženy – múdrosť, láska, krása či manželská vernosť. Aj ona, podobne ako Panna Mária v kresťanstve, bola spájaná s čistotou. K jej kultu odkazujú kvety ruže ako symbol materstva či plodnosti. Dub ako strom poznania dobra a zla – *prisca sapientia* – vyjadruje ideu dávnej múdrosti, že pravda bola zjavená bohom na počiatku dejín ľudstva.¹³⁹ V talianskom sakrálnom umení sa často na prenášanie kresťanských ideálov a učenia

¹³⁵ Viz Rosanna CIOFFI: *La cappella Sansevero, arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987.

¹³⁶ GRUND 2008, 327.

¹³⁷ <https://www.museosansevero.it/modesty/?lang=en>, vyhľadané 16.2. 2020

¹³⁸ Lino LISTA: *La Pudicizia Velata della Cappella San Severo*, 2005, 3. <http://www.cartesio-episteme.net/ep8/pudicizia.pdf>, vyhľadané 16.2.2020.

¹³⁹ CIOFFI 1987, 110.

používala mytologická obraznosť. V prípade alegórie Skromnosti dochádza k presnému opaku – kresťanské symboly ilustrujú staroveký mystický iniciačný proces. Slobodomurársky význam závoja je však možné pochopiť len vo vzťahu k ostatným umeleckým dielam. Z nich figura velata v kaplnke Sansevero v sebe asi najvýraznejšie zlučuje rôzne symbolické stupne interpretácie.

7. Umelecká stratégia alebo premyslený ikonografický motív?

Figura velata sa stala opakovaným motívom Corradiniho tvorby a akousi jeho „umeleckou stratégiou“ sebaaprezentácie. Už jeho prvá známa figura velata si prevedením zdanlivo priehľadného závoja z mramoru vyslúžila okamžitý úspech. Je však otázkou, či tento triumf tkvel len vo virtuóznom spracovaní mramoru alebo bol motív figury velaty premysleným formálnym a ikonografickým motívom.

Základom pre Corradiniho bolo upriamiť pozornosť na vizuálny efekt a zmyselnú formu. Corradini sa svojimi zahalenými figúrami trafil do dobovému vkusu a vkusu objednávateľov. Tí pochádzali najmä z aristokratických kruhov a obľubovali takéto odvážne umelecké počiny. Virtuózne a inovatívne prevedenie priťahovalo pozornosť nielen objednávateľov, ale aj širšieho publika. Objednávatelia si boli vedomí toho, že len Corradini je schopný vytvoriť takéto typ sochárskeho diela a väčšinou sa na neho obracali s konkrétnou požiadavkou na vytvorenie figury velaty. Početné objednávky dokazujú, že Corradini bol váženým sochárom svojej doby. Jeho majstrovsky spracované zahalené postavy si vyslúžili veľkú popularitu nielen v talianskom prostredí, ale aj mimo neho. Aj keď figura velata zastávala rôzne funkcie na rôznych miestach, vždy bola sama o sebe výnimočná. Corradini ju často ponecháva ako solitérny kus alebo zdôrazňuje jej pozíciu v celku tak, aby pozornosť diváka smerovala výhradne k nej. Stala sa Corradiniho špecifickým poznávacím prvkom, čoho si bol sám vedomý a preto ju v rámci svojej tvorby zámerne vyzdvihoval.

Ako sme už naznačili v úvodných kapitolách, jej štylistickú podobu určoval Corradinim cielene vybraný motív závoja. Spojil naoko nespojitelné – zahalenú a nahú postavu, a pokúsil sa nájsť prienik medzi nimi. Aby Corradini dosiahol želaný efekt transparentného závoja a viditeľné tvary tela pod ním, musel prispôbiť modelovanie odevu a postupne uberať na jeho hrúbke. Závoj sa v prípade Corradiniho sôch stal akýmsi prostriedkom „ospravedlnenia“ použitia nahoty v sakrálnom priestore. Nahota v kontexte cnosti bola totiž akceptovaná a chápaná ako výraz telesnej a duchovnej čistoty, bez akéhokoľvek zmyselného akcentu.

Domnievam sa, že figura velata nebola pre Corradiniho len prostriedkom ako demonštrovať svoje technické zručnosti v práci s mramorom, ale aj možnosťou ako sa priblížiť a dokonca prekonať starých majstrov. Corradini sa vedome pustil do súperenia s antikou, ktorá bola vnímaná ako ideál, aby demonštroval svoj talent a vydobyl si pozornosť potencionálnych objednávateľov. Preto sa Corradini v komponovaní figury velaty odvoláva na antické sochárstvo.

8. O prijatí motívu – recepcia figury velaty v strednej Európe

V súvislosti s reflexiou motívu v stredo európskom prostredí načrtujeme, akým spôsobom sa umelci vyrovnali s Corradiniho odkazom a jeho figúrou velaty. Ako sme už poukázali, Corradiniho tvorba sa totiž neobmedzovala len na talianske prostredie. Motív figury velaty sa už počas umelcovho pôsobenia v Benátkach stal vývozným artiklom a módnou záležitosťou aj v strednej Európe. V spojitosti s tým bude dôležité sledovať geografiu Corradiniho vplyvu a jeho sprostredkovanie cez jednotlivé okruhy umelcov a ich cesty či už do samotného Talianska alebo do umeleckých centier, ako bola Viedeň či Dráždany, kde dochádzalo k bezprostredným stykom s benátskymi umelcami. V neposlednom rade treba vziať do úvahy aj šírenie grafických predlôh. Nasledujúca časť práce sa obmedzuje na skúmanie jasných príkladov pracujúcich s motívom zahalenia tváre.

8.1. Uplatnenie motívu v českom prostredí

Doposiaľ najrannejšiu známu reflexiu benátskeho motívu figury velaty na sever od Álp nájdeme v tvorbe Matyáša Bernarda Brauna, ktorý spolu s Ferdinandom Maximiliánom Brokoffom patrí medzi najvýznamnejšie osobnosti českého barokového sochárstva prvej tretiny 18. storočia. Reminiscenciou na Corradiniho motív figury velaty je alegória Cudnosti [41] zo súboru Cností a Nerestí v špitálskom komplexe v Kukse.

Matyáš Bernard Braun sa narodil 24. februára 1684 v Sautense v Tirolsku ako syn kováča Jakuba Brauna a jeho manželky Magdalény.¹⁴⁰ Vyučil sa pravdepodobne v Salzburgu, no v jeho tvorbe sa odráža bezprostredný vplyv talianskeho sochárstva. Predpokladá sa, že podnikol tovarišskú cestu do Ríma vedúcu cez Benátky, Veronu a Florenciu. V Benátkach sa mohol zoznámiť s tvorbou Giusta Le Court a ďalších Berniniho nasledovníkov, a v Ríme mohol byť pre neho podnetný stret s neskorým berninizmom.¹⁴¹ Zmienené impulzy však nemáme pramenne doložené, avšak môžeme ich považovať za veľmi pravdepodobné. Takmer nepochybný je Braunov pobyt v Dráždanoch, kde sa mohol dostať do kontaktu so stredo európskym sochárstvom skrz spoluprácu so sochárom Balthasarom Permoserom.¹⁴²

¹⁴⁰ Emanuel POCHE: Matthias Bernhard Braun, Innsbruck 2003, 14.

¹⁴¹ Václav Vilém ŠTECH: Matyáš Bernard Braun, in: *Dohady a jistoty*, Praha 1967, 203–206. Toto tvrdenie prijíma aj Emanuel POCHE: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986, 15; Petr BAŠTA: Sochaři hrabete Františka Antonína Šporka, Praha 2011, 12–13.

¹⁴² Ivo KOŘÁN: Braunové, Praha 1999, 16. Okolo roku 1718 dodal Permoser do neďalekých Teplíc reliéf s Nájdením liečivých prameňov, a to v dobe, kedy Braun pracoval na tamojšom stĺpe Najsvätejšej Trojice, kde sa nachádza jeden z reliéfov signovaný menom Baltasar. KOŘÁN 1999, 85.

Zatiaľ čo Braunovo talianske pôsobenie je takmer nesporné, jeho príchod do Čiech zostáva stále nejasný. Niektorí bádatelia zastávajú názor, že Braunov príchod inicioval opäť cisterciánskeho kláštora v Plasoch, iní ho zase spájajú s jeho neskorším najvýznamnejším objednávateľom a mecenášom Františkom Antonínom Šporkom.¹⁴³

František Antonín už ako mladý zdedil po otcovi viacero panstiev v Čechách¹⁴⁴, medzi nimi aj panstvo Choustníkovo Hradiště pri Dvore Králové, kde začiatkom 18. storočia inicioval výstavbu zámockého sídla s kúpeľmi v Kukse neďaleko rieky Labe.¹⁴⁵ Vytvorením súboru alegorických sôch Cností a Nerestí poveril v roku 1719 Brauna.¹⁴⁶ Dvanásť Cností a dvanásť Nerestí je umiestnených na vyvýšenej, z diaľky viditeľnej terase v dvoch paralelných radoch pred špitálnym kostolom Najsvätejšej Trojice.¹⁴⁷ V čele Cností stojí postava Anjela blaženej smrti, a na druhej strane v čele Nerestí zasa Anjel žalostnej smrti. Špork veľmi úzko spolupracoval s Braunom na ideovom koncepte a ikonografickej podobe súboru. V Braunovi našiel sochára, ktorý dokázal zhmotniť jeho predstavy. Pre Šporka bolo umenie prostriedkom ako tlmočiť a presadzovať svoje myšlienky a názory. Preto trval na tom, aby umelecké diela v sebe niesli hlboké významové posolstvo. Estetická stránka však bola pre neho rovnako dôležitá. Kresťanské a morálne posolstvo, ktoré v sebe celok nesie, je preto najmä odrazom osobnosti objednávateľa.

Šporkov etický ideál a snahu o hľadanie pravého kresťanského života demonštruje boj dobra so zlom, zosobnený v zobrazeniach Cností a Nerestí. Cnosti mali v divákovi evokovať pocit morálnej čistoty, ktorá je základom kresťanského učenia a cnostného života, zatiaľ čo Nerestí odpor k negatívnym vlastnostiam ľudskej duše. Tento osobitý sochársky cyklus svojou monumentálnosťou a výberom témy nemá dobové paralely.¹⁴⁸ Keďže ide o značne veľký súbor, počas ktorého Braun paralelne pracoval aj na iných objednávkach, na jeho realizácii sa podieľali aj Braunoví dielenski spolupracovníci, čo sa odrazilo na kvalitatívnom kolísaní úrovne jednotlivých diel. Braun sa osobne podieľal len na vybraných sochách súboru, ktoré ho

¹⁴³ Ibidem, 16; Problematike a prepojeníu oboch hypotéz ohľadom Braunovho príchodu do Čiech sa venoval Emanuel Poche, viz POCHE 2003, 22.

¹⁴⁴ Ešte predtým ako začal zdedené statky spravovať a zušľachťovať, nastúpil na dvojročnú gavaliersku cestu po Európe počas ktorej navštívil krajiny ako Taliansko, Španielsko, Anglicko či Francúzsko.

¹⁴⁵ BAŠTA 2011, 6.

¹⁴⁶ K námetu Cností a Nerestí v dejinách umenia viz Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 59–60.

¹⁴⁷ V druhej polovici 20. storočia bola väčšina sôch nahradená výduskami a originály boli premiestnené do lapidária hospitálu.

¹⁴⁸ Ursula RÖHLING: Eine Stichvorlage für die Allegorien der Tugenden und Laster von Matthias Bernhard Braun in Kukus, in: *Alte und Moderne Kunst* X/83, Wien 1965, 20.

http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1377861575138_0001/22/, vyhľadane 13.5.2020.

oslovili a poskytovali mu určitú mieru voľnosti.¹⁴⁹ Ponímal všetky zobrazenia Cností a Nerestí ako ženské postavy v nadživotnej veľkosti. Táto jednotnosť mu poskytovala možnosť, ako ich od seba vzájomne odlišiť a podčiarknuť ich individuálne charaktery, emócie či gestá. Abstraktné vlastnosti postáv sa snažil interpretovať nielen atribútmi, ale obsiahnuť ich v celom ich fyzickom vzhľade.

Myšlienka stvárniť práve Cnosti a Neresti ako prostriedok mravného poučenia zrejme pramenila zo Šporkovej hlbokej zbožnosti a štúdia nemeckého moralizujúceho spisu francúzskeho kapucína Ivesa s názvom „Škola kresťanských cností“ (Die Tugendschule), ktorý nechal preložiť a vytlačiť v Prahe v roku 1715.¹⁵⁰ Pre prvé vydanie tohto spisu vznikla jedna z viacerých grafických verzií Šporkových podobizní z rúk bavorského kresliara Jana Hiebela a jeho krajana rytca Antonína Birckharta. Grófov reprezentatívny portrét na frontispise [43] je vsadený do oválneho rámu situovaného na architektonickom postamente, obklopený alegorickými figúrami, stelesňujúcimi tri teologické cnosti Vieru, Nádej a Lásku. V hornej časti je doprevádzaný Šporkovým erbovým heslom „Justitia et Veritate“ (Pravda a Spravodlivosť). Alegória Viery je tu koncipovaná ako figura velata, zachytená v tradičnom ponímaní s atribútom kríža a kalicha s hostiou. Práve táto postava Viery mohla byť jedným z možných podnetov k Braunovmu rozhodnutiu aplikovať tento motív na svoju sochu Cudnosti.

Ako sme už poukázali v predchádzajúcich kapitolách, sám Corradini si viackrát prispôbil motív závoja na vyjadrenie cnosti cudnosti. Podobne urobil aj Braun pri tvorbe Cudnosti v Kukse. Zachytil ju ako ženskú postavu v dlhých šatách, opierajúcu sa o architektonický podstavec, s hlavou úplne zahalenou drapériou [42]. Základnou pohybovou schémou sochy je ladná telesná krivka prestupujúca celým jej telom, ktorá je v súlade s jemnosťou a eleganciou celej postavy. Na rozdiel od typického Corradiniho uzatvoreného statického obrysu postavy pracuje Braun s jej väčšou dynamikou, a to prostredníctvom postoja a rozčereného povrchu s hlboko premodelovanými vlniacimi sa cípmi drapérie. Laktom ľavej ruky sa Cudnosť opiera o knihu položenú na podstavci a zároveň dlaňou nežne objíma dvojicu hrdličiek, ukrytých pod jej plášťom. Tie symbolizujú manželskú vernosť a cudnú lásku, pretože po celý svoj život zotrávajú pri jednom partnerovi. Atribút knihy interpretovala Ursula Röhlíng ako uvedený moralizujúci spis *Die Tugendschule*. Podstavec, o ktorý sa Cudnosť opiera, je v prednej časti zdobený alegorickým reliéfom so starozákonným výjavom zachytávajúcim epizódu o cudnom Jozefovi Egypťanom, synovi Jakubovom, utekajúcom pred necudnou Putifarovou ženou (1 Mojžiš, 39, 12). Príbeh odkazuje k vernosti a skutočnej

¹⁴⁹ Jaromír NEUMANN: Matyáš Braun – Kuks, Praha 1959, 32–33.

¹⁵⁰ RÖHLING 1965, 21.

nesebeckej láske. Začína sa v momente, keď bol Jozef ako otrok predaný do Egypta, kde sa stal služobníkom úradníka Putifara. Putifarova manželka sa do Jozefa zahľadela a deň čo deň sa ho pokúšala zviest', na čo Jozef reagoval odmietavo. Putifarova žena odmietnutie znášala ťažko a obvinila ho, že sa ju snažil zneuctiť. Jozef bol uvrhnutý do väzenia, z ktorého sa nakoniec dostal vďaka svojej schopnosti vykladať sny. Braun na tomto výjave zachytil práve moment, keď Putifarova žena uteká s Jozefovým plášťom, aby ho nespravodlivo obvinila. Ďalší reliéf je umiestnený na prednej strane podstavca. Zobrazuje vežu či presne neurčenú architektúru hradobného charakteru ako symbol mravnej čistoty a útočiska cudnosti pred zlými nástrahami sveta. Atribút veže súvisí aj so symbolikou Panny Márie a jej nepoškvrneného počatia.¹⁵¹

Celý súbor Cností charakterizuje pokojný a ušľachtilý výraz v tvári. Do tváre Cudnosti však nevidíme. Jej hlava a tvár, ako jedinej sochy celého súboru, je pred pozorovateľom ukrytá pod závojom. Jedinou viditeľnou časťou tváre je brada, ktorá spod neho vyčnieva. Zahalením tváre sa vytvára dojem tajomna, dochádza k podnecovaniu predstavivosti pozorovateľa a môžeme ho chápať ako poukaz na neporušiteľnosť jej mravnej čistoty. Prvok závoja môže taktiež naznačovať ukrytie pohľadu, ktorý vedie k strate cudnosti. V štrukturácii drapérie preukazoval Braun svoje kamenárske zručnosti, ktoré dokonale ovládal. Braun v alegórii Cudnosti obmieňa Corradiniho poňatie vzťahu medzi telesným jadrom a drapériou, ktorý však preniesol do motívu závoja zahaľujúceho tvár. Tenké a úzke sklady drapérie sa dostávajú do vzájomného stretu s jej expresívne koncipovanými zvířenými časťami. Pomocou jej kontrastného vykreslenia manifestoval protiklad telesnej čistoty a vonkajšej fyzickej príťažlivosti. V tomto prípade Braun asi najexplicitnejšie využil drapériu ako prostriedok sprítomnenia povahovej črty alegórie.

V postave Cudnosti, rovnako ako v celom súbore Cností a Nerestí, sa odráža Braunov dokonale premyslený vzťah medzi námetom a prevedením do sochárskeho diela. Pri riešení typológie postáv a ich ikonografie sa Braun, podobne ako Corradini, obrátil k zaužívaným obrazovým predlohám. Používanie grafických predlôh, ktoré kolovali celou Európou, bolo totižto jedným z kľúčových znakov sochárskej tvorby 18. storočia. Dôležitým elementom v sprostredkovaní týchto predlôh bol zrejme gróf Špork, ktorý Brauna oboznámil s inšpiračnými zdrojmi, z ktorých mohol Braun čerpať svoju inšpiráciu. Ursula Röhling vo svojej štúdií učinila objav súboru medirytín augsburského rytca Martina Engelbrechta (1672-1735) z rokov 1710-1715, ktorý sa podľa jej názoru stal východiskovým inšpiračným zdrojom Braunovho súboru Cností a Nerestí.¹⁵² Nevieme však, či Špork Brauna na tieto predlohy

¹⁵¹ HALL 1991, 480; RULÍŠEK 2006, nepag.

¹⁵² Viz RÖHLING 1965, 22. Taktiež KOŘÁN, 61.

upozornil. Osobne sa domnievam, že daný grafický album sa naozaj nachádzal v Šporkovej rozsiahlej knižnici a gróf ho svojmu sochárovi sprostredkoval. Engelbrecht si v koncipovaní postavy Cudnosti vypomohol viacerými staršími ikonografickými predlohami. Vo veľkej miere je tu možné rozpoznať najmä jednotlivé motívy určené Ikonológiou Cesare Ripu. Tie však Engelbrecht doplnil o sprievodné scény zo Starého zákona v pozadí (*fatti storici*), citátni z Písma a dvojstĺpcovými básňami.¹⁵³ Použitím sprevádzajúcich nápisov rozširoval skrytú reč daných alegórií. Braun ako skúsený majster bol schopný na základe poskytnutej predlohy s invenciou stvárniť jednotlivé námety.

Mimoriadna podobnosť Braunovej sochy Cudnosti s predlohou svedčí o inšpirácii spomínanými rytinami. Cudnosť je u Engelbrechta [44] reprezentovaná mladou ženou s pohľadom smerujúcim nadol a hlavou zahalenou priehľadným závojom. Zachytená je v momente vykročenia smerom dopredu. V pravej ruke drží atypický atribút žezla ukončeného ľaliou, ktorý postavu identifikuje ako „vládcu zmyslov“.¹⁵⁴ Podľa Ursuly Röhlingovej je tento zvláštne koncipovaný atribút žezla kombináciou žezla Cudnosti a atribútu ľalie Skromnosti v Ripovej Ikonológii. Druhou rukou si zasa uchopuje odev, v ktorom pridržia dve holubice. Naľavo od nej sa nachádza podstavec, na ktorom je v medailóne vyobrazená horiaca svieca, ktorá priťahuje motýľa.¹⁵⁵ Scéna pokúšania Jozefa Putifarovou ženou z podstavca Braunovej Cudnosti je u Engelbrechta situovaná do pozadia. V hornej časti rytiny sa nachádza nápis, odkazujúci k Svätému písmu a k cnosti čistoty, ktorý znie: „Ovocím Ducha je zdržanlivosť“ (Gal 5, 22).¹⁵⁶ Rozmanitosť atribútov je práve jednou z charakteristických črt Engelbrechtových rytín.

Počas svojho pobytu v Taliansku získal Braun repertoár kompozičných a tematických motívov. Oplýval mimoriadnou schopnosťou reagovať na dobové módné trendy a preberaným motívom dokázal dať nový význam. Uvedené predobrazy nekopíroval, ale voľne ich varíroval, pretváral a obohacoval o svoj vlastný tvorivý prístup, aby docielil požadovaný účinok.¹⁵⁷

Už pri svojej prvej plastike sv. Luitgardy na Karlovom moste prešiel zásadnou zmenou vo svojej tvorbe – zmenou materiálu. Ako umelec prichádzajúci zo zahraničia sa musel prispôbiť miestnym podmienkam a pretaviť svoje dojmy z Talianska do stredoeurópsky

¹⁵³ PREISS 2003, 269.

¹⁵⁴ Silvia POPA: Der Tugendzyklus in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt. Untersuchung zu einem protestantischen Bildprogramm, Kronstadt 2006, 6.

¹⁵⁵ Zobrazenie bolo prevzaté z knihy heroických a symbolických emblémov *Symbolica Heroica* od francúzskeho autora Claudia Paradina z roku 1583. Sprevdza ho latinský nápis „*Cosi viuo piacer conduce a morte*“ (Pozemské potešenie vedie k smrti).

¹⁵⁶ RÖHLING 1965, 24.

¹⁵⁷ Jaromír NEUMANN: Matyáš Braun – Kuks, Praha 1959, 27.

dostupných materiálov. Nasledoval Corradiniho motív závoja, ktorý však pretransformoval do odlišného, lokálneho materiálu, kameňa.¹⁵⁸ Plastika Cudnosti je vytvorená z veľmi tvrdého materiálu – kráľovédvorského pieskovca, medzi ktorého hlavné vlastnosti patrí trvácnosť a odolnosť voči vonkajším poveternostným vplyvom. Keďže celý súbor bol určený do exteriéru, trvácnosť zohrávala dôležitú úlohu pri výbere materiálu.

Podobne ako Corradini, aj Braun bol v historiografii umenia vnímaný ako sochársky virtuóz.¹⁵⁹ Pôvodne sa orientoval na prácu s drevom a mramorom.¹⁶⁰ Princípy práce s kameňom mohol poznať už v Salzburgu. Pri práci s tak tvrdým a drsným materiálom zužitkoval manuálne zručnosti, ktorým sa priučil u svojho otca kováča.¹⁶¹ Obmedzenia v materiáli menili aj Braunovo sochárske poňatie. Pieskovec svojím zložením podnecoval sochára, aby vyzdvihol telesné jadro pod drapériou. Braun, obmedzený nepriehľadnosťou pieskovca síce nevytvoril iluzívny dojem transparentnej drapérie ako tomu bolo u Corradiniho, no podarilo sa mu vytvoriť efekt tenkej prilňavej drapérie. Efekt priehľadnosti naznačil navrtaním očných jamiek, ktoré sa spod závoja vynárajú. Docielil ho technologickým postupom, kedy pieskovec v konečnej fáze ešte brúsil. Jednotlivé sochy súboru vznikali priamo na mieste a pôvodne boli opatrené povrchovou úpravou, ktorá dokázala zakryť zrnitú štruktúru pieskovca a akékoľvek jeho nedostatky vo farebnosti či zložení. Vďaka tejto úprave bolo navodenie ilúzie transparentného závoja o to zreteľnejšie a pôsobivejšie. Priesvitný závoj alegórie Cudnosti dokladá jeho schopnosť imitovať mramorárske finesy, odpozorované z talianskeho prostredia. Braun tu poprel prirodzené vlastnosti pieskovca, s jasným cieľom dokázať, že aj v takomto lokálnom materiáli je možné dosiahnuť obdobnú jemnosť v spracovaní povrchu ako v Taliansku. Pretavil rýdzo mramorárske spracovanie povrchu do tradičného českého materiálu.

Na Brauna evidentne Corradiniho motív zahalenej tváre zapôsobil. Aj keď bol umelec priamo oboznámený s vtedajším benátskym sochárskym prostredím, jeho reakcia na Corradiniho figuru velatu bola len sprostredkovaná. Braunov pobyt v Benátkach sa totižto predpokladá ešte pred vytvorením prvej Corradiniho figury velaty. Regina Deckers vyslovila hypotézu, že Braun sprostredkovane poznal a následne reagoval na Corradiniho figuru velatu z benátskej zbierky Manfrin. Tento predpoklad podporila skutočnosťou, že sa pokúsil prepísať prvok závoja do kameňa podľa ikonografických osobitostí so snahou o jeho transparentnosť a nielen ako drapériu pokrývajúcu zátylok hlavy, ako to tradične robilo mnoho jeho

¹⁵⁸ V Braunovom rodnom Tirolsku bol kameň veľmi zriedkavým materiálom. Naopak najpoužívanějšími materiálmi bol salzburský a tirolský mramor, drevo či dokonca bronz. POCHE 2003, 15.

¹⁵⁹ ŠTECH 1967, 217.

¹⁶⁰ NEUMANN 1959, 21.

¹⁶¹ POCHE 2003, 14.

predchodcov.¹⁶² Braun modifikoval Corradiniho motív tým, že dokázal vystihnúť vnútorné rozpoloženie postavy a zaplaviť ju citom. Jaromír Neumann ju považoval za jednu z „najsuggestívnejších motívov celého cyklu“.¹⁶³

Fakt, že Corradiniho motív figury velaty bol stále živým motívom, sa prejavuje aj v dielach z okruhu pražskej Braunovej dielne, z ktorej vzišlo niekoľko významných sochárskych osobností. Medzi nich patril Braunov synovec *Antonín Braun* (1709-1742), ktorý sa podieľal na neskorších zákazkách svojho strýka, ktorý mu od roku 1736 prenechal vedenie svojej dielne. Vo svojom závete z 31. marca 1736 odkázal Antonínovi aj „*polovicu bodovaných a voskových modelov a rytín*“ a zaviazal ho dokončením započatých diel.¹⁶⁴

Skôr ako poukážeme na konkrétne príklady ďalšieho prijatia motívu, je potrebné načrtnúť situáciu v Braunovej dielni, v ktorej sa zrkadlí celková slohová zmena v smerovaní umeleckej tvorby daného obdobia a kedy Matyáš prenecháva stále viac priestoru svojim dielenským spolupracovníkom. Z nich najviac vyniká práve Antonín Braun.

V tridsiatych rokoch 18. storočia sa z českého sochárstva už výraznejšie vytráca barokové napätie a k slovu sa hlási zjemnenosť a ľahkosť rokokových tendencií, ktoré sa sem dostávajú z oblasti Benátok, Florencie, ale aj z Francúzska, sprostredkované prostredím južného Nemecka, Bavorska či Rakúska.¹⁶⁵ O. J. Blažíček vo svojej stati zasadil Antonínovu tvorbu do obdobia druhej štvrtiny 18. storočia, ktoré nazýva „raným rokokom“.¹⁶⁶ Túto novú fázu vývoja umeleckej produkcie definoval ako celkovú premenu dobového vkusu, ako „*slohovú vrstvu, ktorá zužitkováva a po svojom obracia dedičstvo veľkého slohu s prímiesou nových podnetov*“.¹⁶⁷ Emanuel Poche uvádza, že tento „*nový upokojený smer v produkcii Braunovej dielne od konca dvadsiatych a v tridsiatych rokoch 18. storočia je spojený s pôsobením synovca Antonína Brauna*“.¹⁶⁸ Antonín sa totiž postupne odkláňal od dramatického rukopisu svojho učiteľa a do sochárstva priniesol črty tohto zmeneného výtvarného názoru príznačného modelačným upokojením a harmóniou s dekoratívnym akcentom. V jeho neskorej tvorivej fáze

¹⁶² DECKERS 2010, 315.

¹⁶³ NEUMANN 1959, 32.

¹⁶⁴ POCHE 1986, 243.

¹⁶⁵ Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicizmu, in: *Dějiny českého výtvarného umění* II/2, Praha 1989, 711.

¹⁶⁶ Rokokové tendencie v českom prostredí nie je možné porovnávať s benátskymi či francúzskymi, no vzniká tu isté slohové špecifikum charakteristické lyrickým sentimentom, subtilnosťou či hravosťou, ktoré sa už výrazne odlišuje od fázy neskorého baroka. Ibidem, 711, 738. Ďalej viz BLAŽÍČEK 1946, 7–10.

¹⁶⁷ Ibidem, 10.

¹⁶⁸ POCHE 1986, 244.

naviac pozorujeme náznaky klasicistickej orientácie, ktoré pravdepodobne podmienila jeho zahraničná študijná cesta.¹⁶⁹

Antonínova spoluúčasť bola rozpoznaná na sochách zámockého parku vo Valči pri Karlových Varoch, kde nájdeme priamu citáciu rovnomenného Corradiniho súsošia *Čas odhaľuje Pravdu* [45]. Budovanie zámockého areálu vo Valči započal gróf Jan Kryštof Kager zo Štampachu, ktorý si pri tejto príležitosti povolal popredných umelcov a architektov svojej doby. Svoje plány však nestihol zrealizovať a v poslednej vôli poveril svojho synovca Jana Ferdinanda Kagera grófa z Globenu starostlivosťou o valečské panstvo.¹⁷⁰ V roku 1733 navštívil Valeč cestou z pobytu v Karlových Varoch gróf František Antonín Špork.¹⁷¹ Práve na odporúčanie grófa Šporka, ktorý s valečským pánom udržiaval vzájomné priateľské kontakty, sa Braunova dielňa dostala do Valču. Antonín Braun tu ako pripomienku Šporkovej návštevy vytvoril pamätník a počas prvej polovice tridsiatych rokov vyzdobila Braunova dielňa plastikami aj rozsiahly zámocký park.¹⁷² Sochárska výzdoba parku zahŕňala námety z antickej mytológie a alegórie ľudských vlastností v mierne nadživotnej veľkosti.¹⁷³

Alegorické súsošie *Čas odhaľuje Pravdu* bolo pôvodne umiestnené na južnej terase pred zámkom. Dvojfigurálne súsošie je charakteristické uzavretou siluetou s navzájom previazanými postavami v mierne rotačnom pohybe a vrcholiace gestom zdvihnutej ľavice postavy Času. Kompozičné riešenie dvojice postáv, v ktorom je postava Pravdy stabilne ukotvená do podstavca, zatiaľ čo vedľa nej sa vznáša postava Času, má svoje východisko v berniniovskej tvorbe.¹⁷⁴ V štíhlych predĺžených postavách senzúálneho rázu už rezonuje zjemnený rokokový tón, ktorý je vzdialený Braunovmu sochárskemu prístupu. Do popredia sa dostáva pôvabná a elegantná forma ľudského tela s akcentom na krásu tvaru. Telesná krása, ukotvená v rafinovaných pózach, reflektuje zmenený prístup spoločnosti k životu. Plastický objem už nie je nositeľom výrazu, ale nadobúda dekoratívny charakter. Expressia je tu potlačená až do tej miery, že dochádza k určitému stíšaniu citových stavov a obmedzeniu výrazovosti, ktorá u Matyáša prekypovala do hmoty materiálu. Vo všetkých týchto črtách je badateľná

¹⁶⁹ Mojmir HORYNA (ed.): Kilián Ignác Dientzenhofer a umelci jeho okruhu (kat. výst.), Praha 1989, 106. O Antonínovej ceste do zahraničia nás informuje Matyášov závet. Doposiaľ však nie je známe, kde túto cestu absolvoval.

¹⁷⁰ POCHE 2003, 278.

¹⁷¹ Ibidem, 280; BAŠTA 2011, 28.

¹⁷² KOŘÁN 1999, 122.

¹⁷³ Ibidem, 116. V šesťdesiatych rokoch boli sochy poškodené a väčšina z nich bola nahradená výduskami.

¹⁷⁴ Takéto kompozičné usporiadanie postáv použil po prvýkrát Bernini na súsoší Habakuka s anjelom v kostole Santa Maria dell Popolo v Ríme.

zmena v povahe dielenskej tvorby. Celkový účinok a uhladená forma sôch je taktiež dokladom klasického umeleckého vkusu.

Ako sme už vyššie uviedli, v druhej štvrtine 18. storočia začala aristokratická vrstva spoločnosti orientovať svoju pozornosť ku krásam pozemského života. Túto zmenu asi najvýraznejšie dokumentuje práve zriaďovanie zámockých záhrad a ich vybavovanie záhradnými plastikami. V tomto smere sa prejavuje spomínaná nová orientácia sochárskej tvorby smerujúca k rokokovému chápaniu. V jednotlivých valečských sochách a súsošiach rezonujú aktuálne trendy dekoratívnej záhradnej plastiky stredoeurópskych dvorov.¹⁷⁵ Podnetom k ich prijatiu v českom prostredí sa stali zahraničné cesty uskutočňované nielen sochármi, ale aj samotnými objednávateľmi. Rovnako dôležitým zdrojom inšpirácie predstavovalo poučenie grafickými predlohami a rytinami. V záhrade vo Valči boli použité obdobné ikonografické témy a motívy, ktoré nájdeme napríklad v drážďanskej záhrade Grosser Garten. Dokladom tohto vzájomného pôsobenia je aj analyzované súsošie Čas odhaľuje Pravdu, ktoré vykazuje kompozičnú zhodu s Corradiniho drážďanským súsoším. Použitie priamych modelov z Grosser Garten poukazuje na Braunovu znalosť drážďanskeho sochárstva či Le Platových grafických rytín, ktoré sa podľa môjho názoru nachádzali v Braunovom vlastníctve. Autor valečského súsošia sa totižto pridržiaval grafickej predlohy a snažil sa doslovne reprodukovať corradiniánsku „mokrú drapériu“ do priesvitného závoja prechádzajúceho diagonálne cez tvár Pravdy [46]. Okrem neho, sa drapéria charakteristická modeláciou, ktorá obopína a zdôrazňuje telesné jadro a tým podčiarkuje erotický nádych sôch, vyskytuje v celom valečskom súbore. Do postavy Pravdy prepísal aj také detaily ako je náramok na paži Pravdy, ktorý doplnil opaskom v jej páse, len jemne naznačeným pomocou rytej kresby. Grafická predloha však nemohla byť autorovi valečských sôch plnohodnotnou inšpiráciou pre komponovanie sochy ako trojrozmerného umeleckého diela, ale len určitým prínosom kompozičného riešenia alebo určitého prvku, akým je v našom prípade závoj.

Odozvu motívu figury velaty mimo Braunovej dielne nájdeme v najvýznamnejšom samostatnom diele Antonína Brauna. Ide o sochársku výzdobu exteriéru a interiéru kostola sv. Mikuláša na Staromestskom námestí v Prahe. Informáciu o autorstve sochárskej výzdoby nám poskytujú dokumenty, nájdené v jednej z veží, pochádzajúce z roku 1735¹⁷⁶, kde je Antonín

¹⁷⁵ POCHE 1986, 277.

¹⁷⁶ Ide o listiny zo dňa 4. júla 1735, ktoré spísal P. M. Kottas a P. V. Glotz. HORYNA 1989, 107.

Braun evidovaný ako majster kamennej výzdoby kostola.¹⁷⁷ Výzdobu kostola zhotovil Antonín ešte za života svojho strýka Matyáša.

Sochárska výzdoba južného, hlavného priečelia zahŕňa sochy českých patrónov i svätcov a alegorické postavy. Na archivolte nad portálom boli osadené dve sediace postavy ako antitézy Starého a Nového zákona – Synagóga a Cirkev [47] Ústredným prvkom archivoly je kovová zlátená monštrancia. Postava *Synagógy*, [48] situovaná na ľavej strane, je poňatá ako ženská postava, odetá do rúcha v páse previazaného stuhou a tvárou prekrytou závojom. V jej lone spočíva kniha, ktorú len jemne pridržiava prstami. Prekrytie tváre súvisí s duchovnou slepotou Synagógy voči pravde Nového zákona a svetlu spásy Ježiša Krista.¹⁷⁸ Antonín v ponímaní figúr vychádzal zo strýkovej tvorby, ktorú však pozmenil v zjednodušený objem, a to nielen v celkovom plastickom tvare, ale aj vo výraze.¹⁷⁹ Zjednodušená forma postavy sa čoraz viac blíži skutočnosti. Nič nenarušuje jej pokojný výraz. Antonín sa odpútal od Matyášovho dynamizmu v traktovaní drapérie a akcentoval jej ornamentálnu funkciu. Drapéria len pasívne obopná telesný objem, je sekaná plošne do plytkých zvlínených záhybov, ktoré sú odpoveďou na pohyb postavy.

Antonín Braun v tomto prípade voľne varioval motív figury velaty, Pri jej prepise do sochárskej podoby uňho pravdepodobne rezonovala znalosť a kontinuálna nadväznosť na staršie dielenské vzory i zdedená pozostalosť so zmienenými grafickými predlohami.

8.2. Okruh viedenskej Akadémie

Na základe predošlých analyzovaných príkladov môžeme konštatovať, že motív figury velaty bol v stredoeurópskom priestore prijatý takmer ihneď po svojom objavení sa. Po Čechách ho v prostredí za Alpami môžeme vysledovať v tvorbe nasledovníkov Geoga Rafaela Donnera a absolventov viedenskej Akadémie, ktorá bola v tom čase hlavnou inštitúciou vplyvajúcou na umeleckú tvorbu vtedajšej Habsburskej monarchie a niektorých štátnych útvarov Nemecka, ktoré mali väzby na Viedeň. Má svoj pôvod v súkromnej umeleckej akadémii Petra Strudela¹⁸⁰ založenej v roku 1692. Po Strudelovej smrti (1714) sa činnosť Akadémie pozastavila. V roku 1726 sa z iniciatívy Karla VI. nanovo sformovala do inštitúcie, ktorá svojim členom udelila privilégia a zbavila ich prísnych cechových obmedzení. Post

¹⁷⁷ ŠTECH 1967, 267; HORYNA 1989, 107. Doteraz bol Antonín Braun len jedným z členov Braunovej dielne. Od tohto momentu vystupuje z anonymity a je označený ako „pán Antonín Braun, rezbár“.

¹⁷⁸ RULÍŠEK 2006, nepag.

¹⁷⁹ BLAŽÍČEK 1989, 715.

¹⁸⁰ Viz Manfred KOLLER: Peter Strudel (1660–1714), Wien 1972

riaditeľa v tomto období zastával dvorný maliar Jacob van Schuppen, ktorý si za vzor fungovania vzal parížsku Akadémiu.¹⁸¹

Viedenské sochárstvo prvej štvrtiny 18. storočia výrazne formovali talianski sochári. Okrem Antonia Corradiniho, ktorý vo Viedni realizoval Jozefovu fontánu na Hoher Markt, je to najmä jeho rodák Lorenzo Mattielli, ktorého tvorba ovládala viedenskú umeleckú scénu v dvadsiatych rokoch 18. storočia.¹⁸² V tridsiatych rokoch 18. storočia sa vo Viedni začína ako sochárska osobnosť presadzovať Georg Rafael Donner, ktorý v tom čase uskutočňuje svoje prvé významné objednávky.¹⁸³

Absolventi viedenskej Akadémie, ako Franz Kohl, Balthasar Ferdinand Moll, Ignaz Günther, Adam Friedrich Oeser či Johann Peter Wagner, prijali motív figury velaty a pozmenili ho prevažne do podoby sepulkválnej plastiky. Corradiniho odkaz je u nich badateľný prevažne v detailoch, akým je aj zahalenie hlavy priesvitným závojom.¹⁸⁴ V celkovej koncepcii postavy či drapérie sa odzrkadľuje predovšetkým Donnerov vplyv ako vyznávača antického umenia.¹⁸⁵ Fakt, že figura velata dominuje v tvorbe umelcov viedenskej Akadémie, je spojený s dobovým silnejúcim záujmom o antické umenie, ktorý rezonuje práve v Donnerovej tvorbe.

V prijatí motívu v okruhu viedenskej Akadémie zohrala dôležitú rolu už zmienená alegória Viery na oltári sv. Hemmy v krypte katedrály v Gurku, ktorá bola jedinou Corradiniho figúrou velatou na území vtedajšej Habsburskej monarchie. Tá mohla byť pre umelcov významným zdrojom inšpirácie.

Medzi prvými, ktorí si prispôbili Corradiniho motív figury velaty na vyjadrenie smútku, bol Franz Kohl. Jeho figura velata tvorí súčasť sochárskej výzdoby *náhrobku Leopolda Karla Josepha von Windischgrätz (1718–1746) a jeho manželky Antonie von Khevenhüller*

¹⁸¹ Walter WAGNER: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, 21–22. Za Van Schuppena došlo k zmene umeleckej orientácie z pôvodne talianskej na francúzsku, čo následne ovplyvnilo aj výber študijného materiálu.

¹⁸² Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ: Georg Raphael Donner und seine Rezeption an der „Kayerl. Freyen Hof Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Baukunst“ im 18. Jahrhundert in Wien, in: *Georg Raphael Donner 1693–1741* (kat. výst.), Österreichische Galerie Wien, Wien 1993, 133. K vplyvu Mattielliho v strednej Európe viz taktiež Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ: Der Bildhauer Lorenzo Mattielli und seine Rolle als Vermittler oberitalienischer Gestaltungsprinzipien in der dekorativen Skulptur und Plastik des Spätbarock in Mitteleuropa, in: *Barockberichte: Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 61, 2013, 5–21.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Balthasar Ferdinand Moll nadviazal aj na inú, dekoratívnu stránku Corradiniho sochárskeho rukopisu, ktorá však súvisela hlavne s dobovými rokokovými tendenciami.

¹⁸⁵ Na formovanie Donnerovho sochárskeho rukopisu mal najvýraznejší vplyv stret s antickými dielami z Liechtensteinskej zbierky. Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ: Zu Leben und Werk von Georg Raphael Donner, in: *Georg Raphael Donner 1693–1741* (kat. výst.), Österreichische Galerie Wien, Wien 1993, 33; Juraj KOSTKA (ed.): Donner a jeho okruh na Slovensku, Bratislava 1954, 11.

(1726-1746) vo viedenskom kostole Schottenkirche [49].¹⁸⁶ Ide o prístenný typ náhrobku umiestnený na severnom pilieri lode. Základ tvorí rímsa podopretá konzolami a zdobená erbom zosnulých. Z nej vyrastá pilierový podstavec s nápisom vzťahujúcim sa k manželskému páru, na ktorom je umiestnený samotný sarkofág zdobený girlandami a korunovaný sediacou postavičkou malého putta. Keďže sa Kohl vzdal použitia detailov, celý náhrobok má značne jednoduchú výstavbu. Architektonická štruktúra náhrobku je lemovaná dvomi symetricky umiestnenými stojacimi ženskými postavami – plačkami. V rámci celej štruktúry zastávajú izolovanú pozíciu a sú koncipované ako zrkadlovo obrátené.

Ľavá lamentačná postava typu figury velaty [50] je od hlavy až k päťam zahalená do drapérie. Mätko modelované telo je ešte zdôraznené „prilepením“ drapérie k telesnému jadru. Telesnou formou a priliehavou drapériou v súlade s klasicizujúcimi tendenciami, sa Kohl odvolával na svojho učiteľa Donnera.¹⁸⁷ Motív závoja pokrývajúceho tvár zasa prevzal od Corradiniho. Výraz smútku nie je včlenený len do atribútu závoja, ale je taktiež prenesený do sklonenia hlavy a gesta pravej ruky ako vnútorného precítania bolesti, ktorá navonok nie je evidentná. Smútočný charakter celého náhrobku navyše podtrhuje farebnosť použitých materiálov, najmä tmavých typov mramoru. Fakt, že Kohl kráča v Donnerových šľapajách, dokladá aj zvolený materiál použitý na figurálnych prvkoch náhrobku. Kohlova figura velata je totiž jedným z prvých príkladov recepcie v kove, konkrétne v olove.

Čo sa týka doterajších poznatkov o Kohlovom živote a tvorbe, pozostávajú len z malého množstva dochovaných archiválií, z ktorých je len veľmi náročne zostaviť prehľad jeho diel. Franz Kohl sa narodil v roku 1711 v Kukse.¹⁸⁸ Jeho otec Jan Bedřich Kohl pôsobil ako sochár v službách Františka Antonína Šporka. Predpokladá sa, že prvotné sochárske školenie nadobudol priamo u svojho otca.¹⁸⁹ Na Kohlovo umelecké smerovanie však zapôsobila najmä Donnerova tvorba, u ktorého sa zrejme priučil spracovaniu olova. Práve počas realizácie Donnerovho súsošia Piety (1740–1741) v katedrále v Gurku mohol Kohl ako jeho pomocník

¹⁸⁶ Jednotlivými náhrobkami v Schottenkirche sa naposledy zaoberala Julia Ernst vo svojej diplomovej práci s názvom *Das Khevenhüllerepitaph der Wiener Schottenkirche*, Wien 2015.

http://othes.univie.ac.at/38739/1/2015-06-30_0804283.pdf, vyhľadanie 13.5.2020

¹⁸⁷ Obdobné spracovanie drapérie je však aj charakteristickým znakom viedenského sepulkrálneho sochárstva.

¹⁸⁸ Anděla HOROVÁ (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Dodatky, Praha 2006, 392; Miloš STEHLÍK: *Notizen zur Wiener Tätigkeit von G. Fritsch, Fr. Kohl und W. Böhm*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada uměnovědná (F)*, Brno 1961, 333.

¹⁸⁹ Erica TIETZE-CONRAT: *Franz Kohl*, in: Ulrich THIEME / Franz BECKER: *Künstler-Lexikon XXI*, 1927, 201.

priamo študovať Corradiniho figuru velaty.¹⁹⁰ V danom období významnú úlohu v šírení motívu pravdepodobne zohrala už zmienená rytina C. P. Lindemanna podľa kresby A. Wernerina vytlačená v Drážd'anoch a zachytávajúca Corradiniho vestálku Tucciu [24].

Pre prijatie figury velaty v kontexte sepulkrálneho sochárstva a vyjadrenia smútku zastávajú dôležité miesto cisárske sarkofágy rodu Habsburgovcov v krypte kapucínskeho kostola vo Viedni.¹⁹¹ Na ich výzdobe sa podieľal aj sochár Balthasar Ferdinand Moll, pochádzajúci z tirolskej rodiny sochárov. Sochárskej práci sa priučil v dielni svojho otca Nikolausa Molla. Do Viedne prišiel v roku 1738, kde sa zúčastnil súťaže na viedenskej Akadémii. V tom čase sa zrejme vo Viedni aj usadil.¹⁹² Patril k žiakom Matthäusa Donnera na viedenskej Akadémii, u ktorého sa naučil práci s kovom, ktorý sa stal obľúbeným pracovným materiálom celého jeho tvorivého obdobia. Preferoval najmä prácu s cínom, ale aj olovom a bronzom.¹⁹³ V roku 1745 ukončil štúdium získaním zlatej medaile.¹⁹⁴

Svoju reputáciu si získal najmä ako tvorca cisárskych sarkofágov. Prácu na ich sérii započal v roku 1751, kedy bol Máriou Teréziou poverený vytvorením sarkofágu jej matky, cisárovnej Alžbety Kristíny Brunšvicko-Wolfenbüttelskej [51], na ktorom nájdeme reflexiu Corradiniho figury velaty.¹⁹⁵ Z hľadiska koncepcie je ekvivalentom sarkofágu jej manžela Karola VI. Cínový sarkofág spočíva na štyroch orlích figúrach s rozpäťými krídlami. Uprostred jeho dlhšej strany je situovaná ženská postava Víťazstva (Génia), ktorá spolu s postavičkou putta pridržiava medailón s poprsím cisárovnej. Po stranách sú umiestnené cisárske insígnie. Kartuše, nachádzajúce sa na prednej a zadnej časti dlhšej strany sarkofágu, obsahujú reliéfny výjav, vzťahujúci sa k jej svadobnej ceste loďou do Barcelony v júli roku 1708.¹⁹⁶ Do nároží sarkofágu umiestnil Moll busty typu figury velaty [52], ktoré ako keby vyrastajú z úponkov ruží. Ich závoj spadá až k vrcholku nosa a dopadá v zvlnených záhyboch na ramená. Transparentnosť závoja Moll vyjadril spôsobom, že oči pod ním zreteľne prenikajú na povrch.

¹⁹⁰ „V pozostalostných aktoch Rafaela Donnera uvádza sa po jeho smrti dňa 17. februára 1741 bývalý pomocník zosnulého pán František Kohl“. Florian ZAPLETAL: Rozséváci Donnerova sochařského umění na Moravě, Přerov 1938, 7.

¹⁹¹ Od svojho vzniku v roku 1633 bola krypta viackrát rozširovaná. Jej zakladateľkou bola Anna Tirolská.

¹⁹² Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ: Balthasar Ferdinand Moll, in: Jane TURNER (ed.): *The Dictionary of Art*, 21, New York 1996, 818–819.

¹⁹³ Ibidem, 819.

¹⁹⁴ Ibidem; Eberhard HEMPEL: *Baroque art and architecture in central Europe: Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland, Baltimore* 1965, 293.

¹⁹⁵ Balthasar Ferdinand Moll dokončil sarkofág Jozefa I., ktorý započal jeho brat Johann Nikolaus Moll.

¹⁹⁶ Magdalena HAWLIK-VAN DER WATER: *Die Kapuzinergruft: Begräbnisstätte der Habsburger in Wien*, Wien 1987, 160.

Jeho charakteristické maliarske poňatie povrchu a dekoratívny rukopis sa odzrkadlil v navodení dojmu textúry závoja, ktorú vyjadril jemným tepaním po povrchu v snahe napodobniť štruktúru tkaniny [53]. V latinskom nápise nachádzajúcom sa na sarkofágu, sa okrem iného spomína aj charitatívna činnosť Alžbety Kristíny. Prvok závoja tak môžeme interpretovať aj ako smútok tých, ktorým tak nezištne počas svojho života pomáhala. Text na sarkofágu totiž hovorí, že „často utrela slzy tých, ktorých oči nemohla vidieť“.

S drapériou, ktorá čiastočne zakrýva tvár sa stretávame aj na Mollových trúchliacich alegorických postavách s korunnými insígniami na dvojitom sarkofágu Márie Terézie a Františka Štefana Lotrinského [54, 55].

Mollovo dielo je dokladom prenikania dvoch svetov, neskorobarokového a rokokového, kde sa prelínajú naturalistické a senzualistické prvky. Základná forma je stále neskorobaroková, zatiaľ čo rokokové formy prezrádza použitá ornamentika. Ako sme už spomenuli, Moll mohol poznať Corradiniho motív závoja z vlastnej skúsenosti z Gurku, kde vytvoril niekoľko olovených sôch pre oltárny priestor. Ďalším možným vysvetlením je jeho cesta z rodného Tirolska do Viedne a priamy kontakt s tvorbou viedenských umelcov.

V prípade reflexie motívu figury velaty v okruhu Donnerových žiakov je taktiež potrebné spomenúť meno Gottfrieda Fritscha, ktorý vyšiel z Donnerovej dielne a rozšíril jeho vplyv na Moravu.¹⁹⁷ Tento motív však rozvíjal odlišným spôsobom. Nejedná o priame použitie motívu závoja zakrývajúceho tvár, ale o obdobný spôsob a charakter práce s tenkou drapériou priliehajúcou k telu v intenciách tradície „mokrej drapérie“. Fritsch je autorom postáv veľkých efébov na cintoríne v Střílkach [56]. Pre poňatie ich drapérie mohla byť podnetná rytina Francesca Monaca, zachytávajúca vestálku Tucciu z paláca Barberini v Ríme [35].

Z poznania Mollových cisárskych sarkofágov mohlo prameniť aj použitie motívu figury velaty v tvorbe Ignáca Günthera, ktorý v období ich realizácie študoval na viedenskej Akadémii (1753). Günther nadobudol umelecké školenie v mníchovskej dielni Johanna Baptistu Strauba (1704–1784) a následne u Paula Egella v Mannheime.¹⁹⁸ V roku 1767 vytvoril dva návrhy rubovej strany pamätnej medaile pri príležitosti úmrtia Márie Jozefíny Bavorskej, druhej manželky Jozefa II. Ústredným prvkom oboch kresieb je *castrum doloris*. V popredí jedného z

¹⁹⁷ KOSTKA 1954, 49.

¹⁹⁸ Peter VOLK: Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko, Regensburg 1991, 9–10.

nich sedí lamentujúca postava s tvárou zakrytou závojom [57].¹⁹⁹ Z určenia diela je nepochybné, že závoj stelesňuje smútok krajiny za cisárovnou.

Na začiatku kapitoly sme naznačili, že v umeleckých kruhoch vtedajšej Habsburskej monarchie fungovali čulé vzájomné kontakty. Za doklad takýchto kontaktov a vzájomnej výmeny sochárskych motívov, v našom prípade figury velaty, medzi českým a viedenským prostredím môžeme považovať *alegóriu Viery*, dielo pripísané sochárovi Richardovi Jiřímu Prachnerovi, na kazateľnici [58] jezuitského kostola sv. Mikuláša na Malej strane (okolo 1770).²⁰⁰ Blažíček okrem autorstva Richarda Jiřího predpokladal aj súčinnosť jeho syna Petra, dokonca mu prikladal primárny podiel na realizácii.²⁰¹ Prachner prišiel do Prahy okolo roku 1730 z Bavorska, kde pravdepodobne získal aj sochárske vzdelanie a odkiaľ sem priniesol ohlasy juhonemeckého rokoka.²⁰²

Možnosť podieľať sa na výzdobe interiéru malostranského kostola sv. Mikuláša sa Prachnerovi naskytla na pozvanie Ignáca Františka Platzera.²⁰³ Prachnerovskú tvorbu v kostole sv. Mikuláša, okrem niekoľkých bočných oltárov, zastupuje kazateľnica umiestnená na severnej strane lode, neďaleko víťazného oblúka. Jej základom je urnovité rečnisko vyrastajúce z mušľového útvaru, ktorý je charakteristickým príkladom neskorobarokového riešenia. Kazateľnica je vytvorená z umelého kameňa imitujúceho mramor a bohato dekorovaná rokajovým ornamentom. Plastickú výzdobu tvoria zlátene rezby. Na rečnisku sú umiestnené ženské postavy troch hlavných teologických cností – Viery, Nádeje a Lásky s ich tradičnými atribútmi.²⁰⁴ Medzi nich sú vložené plastické skupiny s výjavom Kázania sv. Jána Krstiteľa a Krstu Pána. Ideovým vyvrcholením je plastická výzdoba striedajúcej sa s námetom Sťatia sv. Jána Krstiteľa a postáv anjelov, vznášajúcich sa okolo symbolu Božieho oka, lemovaného zlatými lúčmi.

¹⁹⁹ Ibidem, kat. 215, 178.

²⁰⁰ BLAŽÍČEK 1958, 202. Osobnosti a tvorbe Petra Prachnera sa vo svojej bakalárskej práci venoval Kryštof Loub. Viz Kryštof LOUB: Petr Prachner, pražský sochař na přelomu baroka a klasicizmu (bakalárska práca na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe), Praha 2017. Následne vyšiel jeho článok s názvom Nové poznatky o tvorbe a živote pražského sochaře Petra Prachnera (1744–1807), in: *Průzkumy památek*, 26, Praha 2019, 73–84.

²⁰¹ BLAŽÍČEK 1946, 93. Z pomerne malého množstva dochovanej tvorby Petra Prachnera je len veľmi ťažké s istotou určiť podiel jeho práce.

²⁰² Ibidem, 15, 48.

²⁰³ Václav VANČURA: Richard Jiří Prachner, in: *Umění XLI*, č. 5, 1993, 312.

²⁰⁴ Alegórie troch teologických cností majú svoj pôvod v slovách apoštola Pavla v prvom liste Korint'anom: „A tak teraz ostáva viera, nádej a láska, tieto tri; no najväčšia z nich je láska“ (1 Kor 13,13).

Do podoby figury velaty je koncipovaná postava Viery situovaná na ľavej strane kazateľnice. Viera sedí na volúte s jednou nohou zvesenou nadol [59]. V pravej zdvihnutej ruke drží kalich a druhú ruku má položenú na hrudi. Závoj pokrývajúci jej tvár je prepracovaný jemným paralelným pruhovaním [60], a to obdobným spôsobom, ako sme mohli vidieť na bustách sarkofágu Alžbety Kristíny. Za možného sprostredkovateľa motívu v tomto prípade môžeme považovať Prachnerovho spolupracovníka Ignáca Františka Platzera, ktorému bola Corradiniho tvorba prostredníctvom štúdia vo Viedni určite známa. Okrem toho sa v Platzеровom vlastníctve nachádzalo vyššie spomínané Corradiniho bozzetto k súsošiu Čas odhaľuje Pravdu. Preto je oprávnené domnievať sa, že Platzer bol s týmto motívom prinajmenšom oboznámený a mohol ho sprostredkovať ďalej. Tento predpoklad však zostáva len v hypotetickej rovine, keďže o kontaktoch medzi týmito dvomi sochármi nemáme doposiaľ žiadne informácie. Prachnerovi mohol Corradiniho figuru velatu sprostredkovať ktorýkoľvek iný umelec, prípadne ju mohol osobne vzhliadnuť v neďalekej Viedni. V tomto prípade je ešte potrebné zdôrazniť skutočnosť, že ide o figuru velatu prevedenú do podoby drevorezby, čo opäť dokladá transformáciu motívu do tradičného domáceho materiálu.

Ako sme už naznačili, Viedeň ako významné umelecké centrum druhej polovice 18. storočia zohrávala dôležitú úlohu pri sprostredkovaní motívu. Figura velata sa z nej dostala až na územie južného Nemecka. Pre prijatie motívu v severných častiach Nemecka sa zasa stali dôležitými Corradiniho realizácie v Drážďanoch ako sídla saských kurfirstov. V tomto prostredí sa paralelne s tvorbou Ignáca Günthera rozvíjajú aj prvé náznaky neoklasicistických tendencií. Corradiniho drážďanské záhradné plastiky s využitím figury velaty našli svoju odozvu aj mimo dvorských objednávok. Príkladom je *pomník Haubolda Ludwiga Wergen* [61], ktorého realizáciou bol poverený Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Oeser bol všestranným umelcom, avšak jeho primárnou oblasťou záujmu bolo maliarstvo a rytie. Na jeho umeleckom formovaní sa podpísalo najmä štúdium vo Viedni, a obzvlášť pôsobenie v ateliéri Georga Rafaela Donnera, prostredníctvom ktorého sa po prvýkrát dostal do stretu s antickým umením.²⁰⁵ Za účelom získania skúseností, odišiel Oeser v roku 1739 do Drážďan, kde sa zoznámil s Johannom Joachimom Winckelmannom na ktorého formovanie mal Oeser značný vplyv.²⁰⁶

²⁰⁵ Timo JOHN: Adam Friedrich Oeser 1717–1799. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Stuttgart 1999, 229; Rotraut KRALL: Adam Friedrich Oeser, in: Jane TURNER: *The Dictionary of Art*, New York 1996, 359.

²⁰⁶ JOHN 1999, 13. Johann Joachim Winckelmann v tom čase býval u Oesera, kde vznikol jeho manifest klasicizmu s názvom *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, doplnený o Oeserove ilustrácie.

Pomník bol pôvodne umiestnený v záhrade Oeserovho panstva v Lipsku-Dölitz, a neskôr na cintoríne Johannisfriedhof. Od roku 1931 je súčasťou zbierky Grassi múzea.²⁰⁷ Svojou podobou sa radí medzi tradičné príklady urnového sepulchrálneho umeleckého diela druhej polovice 18. storočia.²⁰⁸ Oeser pri jeho komponovaní smeroval k zjednodušeniu formy a oprostil sa od nadbytočných štrukturálnych a dekoratívnych prvkov.²⁰⁹ Pozornosť diváka nasmeroval na symbolickú rovinu diela. Pomník pozostáva z vysokého okrúhleho pieskovcového podstavca, na ktorý je vsadená mramorová busta ženy so závojom pokrývajúcim tvár. Charakter Oeserovej busty je oproti Corradinimu omnoho lapidárnejší bez akcentovania jednotlivých detailov [62]. Celá busta preto pôsobí pokojným a meditatívnym dojmom, ktorý je v dokonalej vzájomnej harmónii s celkovým vyznením a funkciou diela. Je zahalená závojom kopírujúcim tvár a končiacim v oblasti ramien. Závoj sa v tomto prípade stal prostriedkom vyjadrenia smútku za zosnulým. K tomuto jeho významu odkazuje symbol knihy ovinutej ružami v prednej časti podstavca s nápisom „*Phaidon*“²¹⁰ odkazujúci k Platónovmu dialógu o viere v nesmrteľnosť duše, ktorá v kresťanskom ponímaní pomáha prekonať smútok za zosnulými. Aj tu, podobne ako u Corradiniho, sa tu objavuje viacznačnosť významu, ktorá v sebe spája kontrast pozemského trúchlenia a vieru v jeho nadpozemskú útechu. Rovnako tak upomína na potrebu povýšenia duchovných hodnôt nad svetské statky.

Ako som už uviedla, pomník je príkladom objednávky mimo tradičného dvorského okruhu, ktorá v sebe spája dve navzájom odlišné funkcie – záhradnú plastiku a sepulchrálnu pamiatku. Použitá symbolika reflektovala vzdelanosť meštianskej vrstvy, ktorá napreduje nielen v zhromažďovaní majetku, ale aj v sfére vzdelanosti. Ponímanie záhrady ako cintorína a naopak má svoju odozvu aj v teoretickej literatúre neoklasicistu Johanna Joachima Winckelmanna. V Oeserovej figure velate už pomaly opúšťame sféru baroka a dostávame sa do odlišného ideového a taktiež výtvarného sveta klasicizmu.

Oeserova busta v detailoch, ako je samotný priehľadný závoj dĺžkou siahajúci po plecia či jeho štrukturácia pomocou úzkych paralelných rias, prezrádza priame poznanie Corradiniho figury velaty. Jej znalosť mohol Oeser získať počas svojho pobytu v Drážďanoch, kde sa

²⁰⁷ Axel BUETHER: Grassi Museum für angewandte Kunst: Antike bis Historismus, Leipzig 2007, 163. Pomník bol získaný prevodom z kultúrnej kancelárie mesta Lipsko a je vedený pod inventárnym číslom 1998.391 a/b. Má výšku 255 cm a šírku 69 cm.

²⁰⁸ Regina DECKERS: Antonio Corradini als Virtuose der Bildhauerei und seine Rezeption nördlich der Alpen, in: *Barockberichte: Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 61, 2013, 54.

²⁰⁹ Jednoduchosťou a čistotou foriém po vzore antiky sa snažil dosiahnuť dokonalosť. V tomto jeho prístupe sa odrážajú myšlienky predznamenávajúce neoklasicizujúce tendencie.

²¹⁰ Dialóg dostal pomenovanie podľa Platónovho žiaka Faidóna.

v zbierke Augusta Silného nachádzala Corradiniho busta Vestálky.²¹¹ Domnievam sa, že počas svojich študentských rokov vo Viedni mohol Oeser spoznať aj figuru velatu, ktorú vo svojej tvorbe aplikoval Franz Kohl či Balthasar Ferdinand Moll.

V rovnakom čase ako Oeserovo dielo, vzniká v tomto prostredí ďalšie dielo s využitím figury velaty – *zahalená žena* [63] na schodisku rezidencie vo Würzburgu od Johanna Petera Wagnera. Johann Peter Wagner vyšiel z rodinnej dielne. Sochárskym základom sa priučil u svojho otca sochára Johanna Thomasa Wagnera (1691–1769). V štúdiu pokračoval na viedenskej Akadémii u Balthasara Ferdinanda Molla. Potom ako u neho nadobudol sochárske skúsenosti ako tovariš, sa okolo roku 1756 usadil vo Würzburgu. V sedemdesiatych rokoch 18. storočia sa Wagner dostal do služieb würzburgského arcibiskupa Adama Friedricha von Seinsheim, u ktorého zastával post dvorného sochára.²¹² V jeho tvorbe však nie je cítiť Donnerov vplyv, ktorý bol v tom čase na viedenskej Akadémii smerodajný. Postupne sa orientoval na klasicizujúci štýl Ľudovíta XVI.

Jeho figura velata z Würzburgu je situovaná na balustráde hlavného schodiska rezidencie. Tvorí súčasť tematicky relatívne nekompaktného súboru mytologických zobrazení spolu s alegóriami prírodných javov a ročných období. Koncipoval ju ako celofigurálnu sochu, ktorá sa ľavou rukou opiera o stĺp. Hlavu s vlasmi zviazanými do uzla má natočenú do strany, jej pohľad je sústredený a upína sa do diaľky. Výrazne antikizujúca podoba figúry harmonizuje s dobovým ideálom návratu k umeniu antiky. Najčastejšie býva interpretovaná ako alegória *Pravdy*, a to v nadväznosti na osvietenské myšlienky rozvíjajúce sa v dobe jej vzniku. V čase, kedy Wagner pracoval na zhotovení sôch pre schodisko, vyšla vo Francúzsku už zmienená Encyklopédia Denisa Diderota (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), ktorej frontispis zdobí rytina Nicolasa Cochina s ústrednou postavou alegórie Pravdy zahalenej do priesvitného závoja [64]. Rytina symbolizuje hľadanie pravdy a snahu o vládu rozumu. Alegória Pravdy žiari svetlom, ktoré symbolizuje poznanie a rozháňa mraky nevedomosti. Pravdu obklopujú alegórie Rozumu a Filozofie, ktoré sa z nej pokúšajú strhnúť závoj, odhaliť a spoznať ju, zatiaľ čo Teológia pri jej nohách sa od tohto ich činu odvracia. Würzburgská figura velata však okrem závoja nemá žiadne ďalšie atribúty, ktoré by túto spojitosť potvrdili. Jej význam zostáva nejasný aj v kontexte k celkovému súboru ostatných

²¹¹ DECKERS 2010, 331.

²¹² Hannelore HÄGELE: Johann Peter (Alexander) Wagner, in: Jane TURNER: *The Dictionary of Art*, 32, New York 1996, 758.

figur. Naopak, atribút stĺpa, o ktorý sa Pravda opiera symbolizujúci stálosť, nás privádza k ikonografickej podobe odlišnej alegórie – Čistoty.²¹³

Ďalším dôležitým počinom, v ktorom Wagner uplatnil motív figury velaty, je *náhrobok Adama Friedricha von Seinsheim* (1779) v kostole sv. Kiliána vo Würzburgu.²¹⁴ Wagner na realizácii náhrobku úzko spolupracoval s maliarom Johannom Christophom Feselom (1737-1805) od ktorého pochádza prípravná kresba [65].²¹⁵

Mramorový náhrobok sa nachádza v severnej bočnej lodi. Mohutný, do výšky komponovaný sa zdvíha z vysokej podnože, ktorá je v stredovej časti dekorovaná reliéfnym výjavom. Z nej vyrastá ďalšia časť s nápisovou doskou, na ktorej spočíva sarkofág, spoza ktorého vyrastá obelisk zavŕšený a zdobený erbovými znakmi súvisiacimi s osobou zosnulého. V spojení s ústrednou postavou zosnulého a dvojicou alegorických postáv nadväzuje na tradičnú schému barokového náhrobku. Celofigurálna portrétna socha pripomína osobu Adama Friedricha von Seinsheim, ktorý od roku 1755 pôsobil ako biskup vo Würzburgu a od roku 1759 v Bambergu.²¹⁶ K povolaniu a cnostiam biskupa sa viaže aj dvojica alegorických postáv po stranách – Viera a Láska. Viera s tvárou presvitajúcou skrz závoj [66] v jednotlivých detailoch nápadne pripomína Corradiniho realizácie sôch typu figury velaty z dvadsiatych rokov 18. storočia, najmä alegóriu Viery z náhrobku rodiny Manin v Udine.

Zahalenie tváre závojom na uvedených príkladoch Wagnerových sôch je jasným signálom poznania figury velaty sprostredkovaného Viedňou. Avšak jednotlivé detaily (vlasy zviazané do uzla) nás privádzajú k domnienke o priamom strete s corradiniánskym motívom, a to napríklad počas Wagnerovej cesty do Furlánska.²¹⁷

Okrem priameho poznania figury velaty, zohrávali dôležitú rolu z hľadiska jej šírenia najmä dobové grafické predlohy. Pre viedenské prostredie to boli menovite spomínané rytiny Corradiniho drážďanských realizácií v *Recueil des marbres* od Raymonda Le Plata, kde reprodukoval súsošie Čas odhaľuje Pravdu a vestálku Tucciu a ktoré boli podľa všetkého na Akadémii dostupné ako študijné materiály.

²¹³ Regina DECKERS: Tradition und Variation. Die Rezeption der Iconologia im Zeitalter der Aufklärung, in: Cornelia LOGEMANN / Michael THIMANN (ed.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, 70.

²¹⁴ Náhrobok bol v roku 1945 silne poškodený bombovým náletom. Dnešný stav je výsledkom rekonštrukcie, ktorá prebehla v rámci reorganizácie interiéru.

²¹⁵ DECKERS 2013, 55.

²¹⁶ HEMPEL 1965, 259.

²¹⁷ DECKERS 2010, 329.

Pre transformovanie vyjadrenia smútku do figury velaty sa podnetnými zdrojmi mohli stať dobové grafické listy vyobrazujúce zahalené personifikácie. Napríklad z viedenského prostredia pochádza titulný list kroniky s názvom „*Merck's Wienn!*“ (1680) [67], ktorú publikoval augustiniánsky mních a kazateľ Abraham od svätej Kláry.²¹⁸ Titulný list je dielom nemeckého kresliara Johanna Martina Lercha a rytca Michaela Hoffmanna. Medirytina zachytáva udalosti morovej epidémie, ktorá zasiahla Viedeň v roku 1679. Zobrazuje ženu so zahalenou tvárou v popredí sediacu na kmeni stromu v spoločnosti postavy kostlivca. V pozadí sa črtá katedrála sv. Štefana spolu s vedutou mesta. Na základe použitej symboliky ako sú pozostatky mŕtvych pod nohami ženy či nápis „*Mercks Wien*“ nad jej hlavou, je ženská postava stotožňovaná s alegóriou mesta Viedeň trúchliacej nad mŕtvymi, ktorým morová rana vzala život. Zachytenie tejto zahalenej postavy patrí medzi najznámejšie zobrazenia trúchliacej figúry so závojom v grafickom médiu. Abraham od svätej Kláry zastával pozíciu dvorného kazateľa a jeho osoba bola na viedenskom dvore veľmi dobre známa. Preto je možné sa nazdávať, že tento jeho počín neostal bez odozvy ani v umeleckých kruhoch.²¹⁹

²¹⁸ ABRAHAM A SANCTA CLARA: *Mercks Wienn / Das ist des wütenden Todts ein umbständige Beschreibung in der berühmten Hautt und Kayserl. Residentz Statt in Oesterreich / Jm sechzehnen hundert und neun und sibenzigsten Jahr (...)*, Wien 1680.

²¹⁹ DECKERS 2010, 336.

9. Záver

Figura velata predstavuje jedinečný sochársky počin, ktorý je možné označiť za „dobový fenomén“ v sochárstve 18. storočia. Je úzko naviazaná na prvok závoja, ktorý v sebe nesie kontrast medzi zahalením a odhalením či viditeľným a neviditeľným, a vždy nejakým spôsobom súvisí s tajomstvom. Už od staroveku je závoj interpretovaný ako nositeľ významu a emócie.

V svojej práci som motív figury velaty sledovala na príklade tvorby Antonia Corradiniho, u ktorého sa po prvýkrát objavujú sochy tohto typu a „figura velata“ sa tak stáva určitým pojmom. Corradini bol totiž dobou vnímaný predovšetkým ako tvorca figury velaty a počas svojho života vytvoril viac ako dvanásť takýchto sôch. Túto skutočnosť ilustruje aj Ghezziho karikatúra [68] na ktorej je benátsky sochár znázornený s pracovnými nástrojmi v ruke, stojaci pred trojnožkou, na ktorej sa nachádza blok kameňa, pripravený na opracovanie a zakrytý drapériou.²²⁰ Zo zmieného je evidentné, že figura velata zohrávala dominantnú úlohu v sochárskej tvorbe. Presadzovala sa v konkrétnych ikonografických témach, a to najmä v alegorických zobrazeniach založených na Ikonológii Cesare Ripu. Corradini však obohatil tradičný symbolizmus, založený na Ripových predlohách a motíve závoja, o inovatívny prístup vo vzťahu tela a drapérie.

S prihliadnutím na limitovaný rozsah práce som sa snažila predstaviť vývoj motívu figury velaty a podrobiť ho detailnej analýze nielen z formálneho hľadiska, ale zamerať sa aj na zhodnotenie jeho významovej role v celkovom koncepte daného umeleckého diela. V umelecko-historickej literatúre sa totiž často stretávame najmä s dvomi aspektmi figury velaty, iluzívne poňatým závojom a virtuozitou jeho prevedenia, zatiaľ čo významová rovina a pochopenie motívu často ostáva v pozadí záujmu. Predložená diplomová práca je preto ponímaná ako ucelenejší pohľad so zámerom prepojenia doposiaľ pomerne čiastkových poznatkov o Corradiniho figure velate. K skúmaniu vyššie uvedeného som si preto zvolila vymedzenú skupinu diel najčastejšie reflektovaných v literatúre, usporiadaných v chronologickom slede, na ktorých som poukázala na postupný vývoj motívu od jeho počiatkov až k vytríbenej iluzívne poňatej sochárskej forme, priťahujúcej pozornosť dobového diváka. Svoju obľubu si získala najmä technicky dokonalým spracovaním iluzívneho závoja. Využitím až maliarsko-naturalistických efektov dosiahol Corradini také majstrovstvo v zobrazení motívu, ktoré je na prvý pohľad v rozpore s limitmi daného materiálu. Zo

²²⁰ GRUND 2008, 328; Valerio MARIANI: Caricature di P. L. Ghezzi nella Biblioteca di Malta, in: *Bollettino d'Arte* XXVI, č. 3, 1932, 134.

všestranného pohľadu na motív figury velaty som dospela k záveru, že prvok závoja nie je pre Corradiniho len jednoduchým opakujúcim sa ikonografickým prvkom. Stal sa nielen nástrojom seba prezentácie, jeho „poznávacím znamením“, ale aj prostriedkom jeho vlastnej interpretácie a nositeľom skrytého významu. Z analýzy vybraných sochárskych realizácií vyplýva, že v niektorých z nich výrazne rezonuje ambivalentnosť významu použitého závoja, ktorý je sám o sebe mnohoznačný. Priesvitný závoj jeho figury velaty svojím nápadným vzhľadom podnecuje k zamysleniu, privádza diváka k uvedomeniu si podstaty daného umeleckého diela a posilňuje jeho význam.

Na základe načrtnutého dobového kontextu môžeme konštatovať, že Corradini svojím inovatívnym prístupom k figure velate reflektoval dva dôležité momenty vo vývoji umenia. Bol to predovšetkým dobový senzualizmus, rozvíjajúci sa po roku 1700 a znovuobjavený záujem o antiku. Aj tu nachádzame dôvod nesporného úspechu jeho figury velaty. Objednávateľov priťahoval takýto typ sochárskeho diela s jasným meditatívnym charakterom, s ponorením sa do vlastného sveta, čo bolo pre túto dobu ako aj pre umenie všeobecne príznačné. Na postupnom vývoji figury velaty sledujeme, ako tento motív rezonuje s dobovými tendenciami od neskorého baroka, cez ozveny rokokového vkusu až k prvým náznakom neoklasicizmu, a to práve v nadväznosti na antické sochárstvo, kde sa s takto ponímanou drapériou stretávame.

Cieľom práce bolo taktiež skúmať reflexiu a prijatie motívu v strednej Európe, a to na základe jasných príkladov pracujúcich s motívom zahalenia tváre závojom. Motív figury velaty si v stredoeurópskom prostredí žil svojím vlastným životom. Jeho podoba a spracovanie bolo ovplyvnené lokálnymi špecifikami, najmä tradičnými materiálmi a následnými možnosťami ich spracovania. Zatiaľ čo Corradiniho figura velata bola použitá ako súčasť súkromných zbierok, oltárnych štruktúr či záhradnej plastiky, v strednej Európe prevažuje jej začlenenie do svetskej oblasti a sepulkrálného diela. V tomto tvorivom prostredí sa v jej koncipovaní neuplatňovala taká silná nadväznosť na Ikonológiu Cesare Ripu, ako tomu bolo u Corradiniho. Miestni umelci prevzali motív figury velaty predovšetkým ako prostriedok na prezentácie sochárskych zručností, avšak bez hlbšieho pochopenia motívu a osobitého významu závoja. Corradiniho zručnosť v iluzívnom spracovaní mramoru zaujala aj mnoho vtedajších študentov viedenskej Akadémie a podnietila ich k využitiu tohto motívu vo svojich dielach. Časť z týchto diel som prezentovala vo svojej práci ako príklady sprostredkovaného pôsobenia motívu. Ako je z týchto príkladov zreteľné, tvorcovia figury velaty boli prevažne zdatní umelci, ovládajúci prácu s rôznymi druhmi materiálu. Figuru velatu pretvárali do tradičných stredoeurópskych materiálov a premenili ju do im vlastnej podoby umeleckého diela.

Figura velata je témou, pri ktorej sa naskytá množstvo možností, ako ju uchopiť a spracovať. Preto by si tento zaujímavý fenomén v dejinách umenia určite zaslúžil ďalšie bádanie. Možnosti spracovania vidím do budúcnosti predovšetkým v zapojení figury velaty do celkovej Corradiniho tvorby, čo by mohlo dopomôcť k jej detailnejšiemu pochopeniu. Za zmienku by taktiež stálo sledovanie motívu v tvorbe Corradiniho rovesníkov a jeho nasledovníkov v 19. storočí, kedy figura velata zažíva svoj „revival“.

Zoznam použitej literatúry:

BACCHI 2000 – Andrea BACCHI: La scultura a Venezia da Sansovino a Canova, Milano 2000.

BALDINUCCI 1948 – Filippo BALDINUCCI: Vita del Gio Lorenzo Bernini, scultore, architetto, e pittore, Firenze 1682.

BARASCH 1997 – Moshe BARASCH: The Language of Art: Studies in Interpretation, New York 1997, 266–287.

BAŠTA 2011 – Petr BAŠTA: Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka, Praha 2011.

BAUER 1991 – Hermann BAUER: Rokoko, Struktur und Wessen einer europäischen Epoche, Köln 1991.

BENUZZI 2014 – Fabien BENUZZI: Committenze europee di scultura veneziana nel Settecento. Una panoramica e alcune ipotesi di lavoro, 2014, 104–118.

BIASUZ 1935 – Giuseppe BIASUZ: L'opera di A. Corradini fuori d'Italia, in: *Bolletino d'Arte* XXIX, č. 6, 1935, 268–279.

BLAŽÍČEK 1946 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Pražská plastika raného rokoka, Praha 1946.

BLAŽÍČEK 1948 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Rokoko a konec baroku v Čechách, Praha 1948.

BLAŽÍČEK 1958 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství baroka v Čechách, Praha 1958.

BLAŽÍČEK 1980 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, in: *Umění* XXVII, č. 6, 1980, 493–503.

BLAŽÍČEK 1989 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicizmu, in: *Dějiny českého výtvarného umění* 2/II, Praha 1989, 711–740.

BUETHER 2007 – Axel BUETHER: Grassi Museum für angewandte Kunst: Antike bis Historismus, Leipzig 2007.

CIOFFI 1984 – Rosanna CIOFFI: Sulla scultura veneta del settecento a Napoli: Antonio Corradini e la „Mestizia“ della Cappella Sansevero, in: *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, 555–565.

CIOFFI 1987 – Rosanna CIOFFI: La cappella Sansevero, arte barocca e ideologia massonica, Salerno 1987.

CLARK 1972 – Kenneth CLARK: The nude, a study in ideal form, New Jersey 1972.

COGO 1996 – Bruno COGO: Antonio Corradini scultore veneziano. 1688–1752, Este 1996.

COSTAGLIOLA 2012 – Gennaro COSTAGLIOLA: Guida critica alle sculture della Cappella Sansevero in Napoli, 2012.

DECKERS 2010 – Regina DECKERS: Die Testa velata in der Barockplastik: zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit, Munich 2010.

DECKERS 2011 – Regina DECKERS: Tradition und Variation. Die Rezeption der Iconologia im Zeitalter der Aufklärung, in: Cornelia LOGEMANN / Michael THIMANN (ed.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011, 57–77.

DECKERS 2013 – Regina DECKERS: Antonio Corradini als Virtuose der Bildhauerei und seine Rezeption nördlich der Alpen, in: *Barockberichte: Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 61, 2013, 48–58.

DELEUZE 1993 – Gilles DELEUZE: The Fold: Leibniz and the Baroque, London 1993.

FACCIOLI 1964 – Clemente FACCIOLI: Di uno scultore estense a Roma alla meta del'700, in: *Studi romani* XII, 1964, 296–315.

FACCIOLI 1965 – Clemente FACCIOLI: Ancora sullo scultore estense A. C., in: *Studi romani* XII, 1965, 246–250.

FOGOLARI 1913 – Gino FOGOLARI: Accademia veneziana, in: *L'Arte* XVI, 1913, 250.

Georg Raphael Donner 1693–1741 (kat.výst.), Österreichische Galerie Wien, Wien 1993.

GRUND 2008 – Sonja GRUND: La „Pudicizia“ di Antonio Corradini: la donna velata e la sua fortuna tra Venezia e Napoli, in: Livio PESTILLI (ed.): *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan Art and Culture from Humanism to Enlightenment*, Pisa 2008, 309–328.

- HALL 1991** – James HALL: Slovník námetů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991.
- HEMPEL 1965** – Eberhard HEMPEL: Baroque art and architecture in central Europe: Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland, Baltimore 1965.
- HODGKINSON 1968**: Terence HODGKINSON: Two garden statues by Antonio Corradini, in: *Bulletin of Victoria and Albert Museum* IV, č. 2, 1968, 37–49.
- HOLLANDER 1975** – Anne HOLLANDER: The fabric of vision: The role of drapery in art, in: *The Georgia Review* 29, č. 2, 1975, 414–465.
- HOROVÁ 2006** – Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Dodatky, Praha 2006.
- HORYNA 1989** – Mojmír HORYNA (ed.): Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu (kat. výst.), Praha 1989.
- JOHN 1999** – Timo JOHN: Adam Friedrich Oeser 1717–1799. Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Stuttgart 1999.
- KLEMENČIČ 2001** – Matej KLEMENČIČ: Appunti sul neocinquecentismo nella scultura veneziana del settecento, in: Lorenzo Finocchia GHERSI: *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Udine 2001, 229–242.
- KLEMENČIČ 2016** – Matej KLEMENČIČ: Antonio Corradini, the Collegio dei Scultori, and Neo-Cinquecentismo in Venice Around 1720, in: Andaleeb BANTA (ed.): *The Enduring Legacy of the Venetian Renaissance*, New York 2016, 103–119.
- KOŘÁN 1999** – Ivo KOŘÁN: Braunové, Praha 1999.
- KOSTKA 1954** – Juraj KOSTKA (ed.): Donner a jeho okruh na Slovensku, Bratislava 1954.
- LAMAR 2013** – Londyn LAMAR: Aphrodite and her Famous Nudity, in: *Heritage Daily*, 2013. <https://www.heritagedaily.com/2013/05/aphrodite-and-her-famous-nudity/89666>, vyhládané 3.4. 2020.
- LE PLAT 1733** – Raymond LE PLAT: Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden, Dresden 1733.
- LINGO 2007** – Estelle Cecile LINGO: Francois Duquesnoy and the Greek ideal, London 2007.

LISTA 2005 – Lino LISTA: La Pudicizia Velata della Cappella San Severo, 2005.
<http://www.cartesio-episteme.net/ep8/pudicizia.pdf>, vyhl'adané 16.2. 2020

LURKER 2005 – Manfred LURKER: Slovník symbolů, Praha 2005.

MARIACHER 1947 – Giovanni MARIACHER: Lo scultore Antonio Corradini, in: *Arte Veneta I*, Venezia 1947, 203–212.

MARIANI – Valerio MARIANI: Caricature di P. L. Ghezzi nella biblioteca di Malta, in: *Bollettino d'Arte XXVI*, č. 3, 1932, 131–138.

MATZULEVITSCH 1965 – Giannetta MATZULEVITSCH: La Donna velata del Giardino d'Estate di Pietro Il Grande, in: *Bollettino d'Arte L*, Roma 1965, 80–85.

NAVA CELLINI 1982 – Antonia NAVA CELLINI: La scultura a venezia, in: *La scultura del settecento*, Torino 1982.

NEUMANN 1959 – Jaromír NEUMANN: Matyáš Braun – Kuks, Praha 1959.

PILLICH 1964/65 – Walter PILLICH: Kunsttregegenstände aus den Hofparteiprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1637–1780, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs* 17/18, 1964/65, 639–642.

https://library.hungaricana.hu/en/view/Mosta_17-18/?pg=0&layout=s, vyhl'adané 13.5.2020

POCHE 1986 – Emanuel POCHE: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986.

POCHE 2003 – Emanuel POCHE: Matthias Bernhard Braun, Innsbruck 2003.

POPA 2006 – Silvia POPA: Der Tugendzyklus in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt. Untersuchung zu einem protestantischen Bildprogramm, Kronstadt 2006.

PREISS 2003 – Pavel PREISS: František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách, Praha / Litomyšl 2003.

RIPA 2019 – Cesare RIPA: Ikonologie. Preložil Jiří Špaček, Praha 2019.

RÖHLING 1965 – Ursula RÖHLING: Eine Stichvorlage für die Allegorien der Tugenden und Laster von Matthias Bernhard Braun in Kucus, in: *Alte und Moderne Kunst X/83*, Wien 1965, 20–28. http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1377861575138_0001/22/, vyhl'adané 13.5.2020

- ROYT 2006** – Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006.
- RULÍŠEK 2006** – Hynek RULÍŠEK: Slovník křesťanské ikonografie – postavy, symboly, atribúty, České Budějovice 2006, nepag.
- SANTANGELO 1958** – Antonio SANTANGELO: Antonio Corradini: La Fede velata, in: *Bolletino d'Arte* XLIII, 1958, 381–382.
- SEMENZATO 1966** – Camillo SEMENZATO: La scultura Veneta del Seicento e del Settecento, Venezia 1966.
- SCHONBERGER / SOCHNER 1960** – Arno SCHONBERGER / Halldor SOCHNER: The rococo age. Art and civilization of the 18th century, London 1960
- STEHLÍK 1961** – Miloš STEHLÍK: Notizen zur Wiener Tätigkeit von G. Fritsch, Fr. Kohl und W. Böhm, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: řada uměnovědná (F)*, Brno 1961, 327–340.
- ŠTECH 1967** – Václav Vilém ŠTECH: Matyáš Bernard Braun, in: *Dohady a jistoty*, Praha 1967, 188–291.
- TURNER 1996** – Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art, New York 1996.
- VANČURA 1993** – Václav Vančura: Richard Jiří Prachner, in: *Umění* XLI, č. 5, 1993, 299–320.
- VODRET ADAMO 1983** – Rossella VODRET ADAMO: Antonio Corradini, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, č. 29, 1983.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-corradini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-corradini_(Dizionario-Biografico)/), vyhledané 15.7. 2019
- VOLAVKA 1926/27** – Vojtěch VOLAVKA: Ein Antonio Corradini-Bozzetto im Prager Stadtmuseum, in: *Der Kunstwanderer* VII, Berlin 1926/27, 279–281.
- VOLK 1991** – Peter VOLK: Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko, Regensburg 1991.
- WAGNER 1967** – Walter WAGNER: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.
- WITTKOWER 1973** – Rudolf WITTKOWER: Art and Architecture in Italy 1600–1750, London 1973.

ZAPLETAL 1938 – Florian ZAPLETAL: Rozsěvači Donnerova sochařského umění na Moravě, Přerov 1938.

Zoznam použitých prameňov:

ALCIATO 1531 – Andrea ALCIATO: Emblematum liber, Augsburg 1531.

BOTTARI – Giovanni Gaetano BOTTARI: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura, II, Milano 1822.

BURCKHARDT 1855 – Jacob BURCKHARDT: Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855.

CICOGNARA 1818 – Leopoldo CICOGNARA: Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt, III, Venezia 1818.

GEORGI 1790 – Johann Gottlieb GEORGI: Versuch einer beschreibung der residenzstadt S. Petersburg, S. Petersburg 1790

CHANTELOU 1885 – Paul Fréart de CHANTELOU: Journal du voyage du cavalier Bernin en France, Paris 1885.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35006v?rk=21459;2>, vyhl'adané 28.6. 2020

MOSCHINI 1815 – Giannantonio MOSCHINI: Guida per la citta di Venezia, all'amico delle belle arti, II, Venezia 1815.

<https://archive.org/details/perlacittdiven02mosc/page/n6/mode/2up>, vyhl'adané 12.8.2019

PIETRUCCI 1858 – Napoleone PIETRUCCI: Biografia degli artisti padovani, Padova 1858.

<https://archive.org/details/biografiadegli00pietgoog/page/n5/mode/2up>, vyhl'adané 12.8. 2019

PLINY THE ELDER 1855 – PLINY THE ELDER: The Natural History, XXXV, 36. Preložil John Bostock (ed.), London 1855.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+35&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137>, vyhl'adané 5.2. 2020

PLUTARCHOS 1936 – PLUTARCHOS: *Moralia*, in: *Roman Questions*, IV, Leob Classical Library, 1936. https://www.loebclassics.com/view/plutarch-moralia_roman_questions/1936/pb_LCL305.7.xml, vyhl'adané 5.2. 2020

RAGUENET 1700 – François RAGUENET: *Les Monuments de Rome, ou Descriptions des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture, et d'architecture, qui se voyent la Rome, et aux environs (...)*, Paris 1700.

RIPA 1766 – Cesare RIPA: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi Patrizio di Citta della Pieve accdemico augusto. A sua eccellenza d. Raimondo di Sangro*, 1766. https://archive.org/details/bub_gb_gMaUhShYqL0C, vyhl'adané 13.5. 2020

RIPA 1603 – Cesare RIPA: *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cauate dall'antichita, et di propria inuentione*, Rome 1603. <https://archive.org/details/iconologiaoverod03ripa/page/430/mode/2up>, vyhl'adané 25.1.2019

RIPA 1625 – Cesare RIPA: *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Padua 1625. <https://archive.org/details/dellanovissimaic01ripa>, vyhl'adané 25.1.2019

SANTINI 1752 – Antonio SANTINI: *Stato politico dell'Europa*, in: *Magazzino Italiano II*, Livorno 1752, 71.

SELVATICO 1847 – Pietro Selvatico: *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sono ai nostri giorni*, Venezia 1847.

SCHLAGER 1850 – Johann Evangelist SCHLAGER: *Materialien zur Österreichs Kunstgeschichte*, Wien 1850. [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b36086&view=1up&seq=62](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b36086&view=1up&seq=62), vyhl'adané 17.3. 2020

TEMANZA 1963 – Tommaso TEMANZA: *Zibaldon*, Venezia-Roma, 1936.

TERTULIAN 2004 - Tertullian: *On the Veiling of Virgins*, 2004. [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/01600220,_Tertullianus,_De_Virginibus_Velan_dis_\[Schaff\],_EN.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/01600220,_Tertullianus,_De_Virginibus_Velan_dis_[Schaff],_EN.pdf), vyhl'adané 5.2. 2020

TICOZZI 1830 – Stefano TICOZZI: *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*, I, Milano 1830, 364–365.

NPÚ, ÚOP středních Čech v Praze

Reštaurátorská správa, Kostel sv. Mikuláše Staroměstské náměstí, Praha 1, 1.3. Závěrečná zpráva k restaurování sochařské výzdoby, inv.č. RZ 342

Reštaurátorská správa, Kostel sv. Mikuláše, Staroměstské nám. 31, Praha 1, inv.č. P 224