

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Iveta Vicany

**Kresby Agostina Ciampelliho
z olomoucké sbírky pro fresky
v apsidě baziliky Santa Maria
in Trastevere v Římě**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc.PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. června 2022

Iveta Vicany

Bibliografická citace

Kresby Agostina Ciampelliho z olomoucké sbírky pro fresky v apsidě baziliky Santa Maria in Trastevere v Římě [rukopis]: bakalářská práce / Iveta Vicany; vedoucí práce: Doc.PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. – Praha, 2022--107 s.

Anotace

Cílem této bakalářské práce je porovnat soubor přípravných kreseb Agostina Ciampelliho nacházející se ve sbírkách Vědecké knihovny v Olomouci s jejich výslednou realizací na freskách v bazilice Santa Maria in Trastevere v Římě. Bude též proveden rozbor ikonografického programu fresek s mariánským tématem v apsidě daného kostela se zaměřením na ikonografii jednotlivých andělských postav přinášejících k oltáři atributy mariánského mystéria namalovaných Agostinem Ciampellim.

Klíčová slova

rané baroko, kresby, fresky, sbírka kreseb ve Vědecké knihovně v Olomouci, Agostino Ciampelli, apsida baziliky Santa Maria in Trastevere, Mariánský obraz, Florencie, Řím.

Abstract

The aim of this bachelor's thesis is to compare a set of preparatory drawings by Agostino Ciampelli in the collections of the Vědecká knihovna in Olomouc with their final realization on frescoes in the Basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome. There will also be an analysis of the iconographic program of frescoes with a Marian theme in the apse of the church, focusing on the iconography of individual angelic figures bringing to the altar the attributes of the Marian mystery painted by Agostino Ciampelli.

Keywords

early baroque, drawings, frescoes, collection of drawings in the Vědecká knihovna in Olomouc, Agostino Ciampelli, apse of the Basilica of Santa Maria in Trastevere, Marian painting, Florence, Rome.

Počet znaků (včetně mezer): 136 621

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph. D za odborné vedení práce, cenné rady, za jeho vstřícný přístup a trpělivost.

Obsah

Úvod.....	11
1. Dosavadní literatura k zadanému tématu.....	14
2. Nástin života a díla Agostina Ciampelliho.....	17
2.1. Florentské období.....	17
2.2. Odchod Ciampelliho do Říma.....	19
2.3. Závěr života.....	28
3. Olomoucká sbírka Ciampelliho kreseb a její původ.....	30
3.1. Stručně o obsahu olomoucké sbírky.....	30
3.2. Původ olomoucké sbírky Ciampelliho kreseb	31
3.3. Vybrané kresby olomoucké sbírky připisované Agostinovi Ciampellimu, které bezprostředně ovlivnily jeho práce v kostele S. Maria in Trastevere.....	33
4. Ciampelli v Římě, konkrétně jeho zakázka pro baziliku S. Maria in Trastevere.....	40
5. Ciampelliho kresby pro jeho fresky v kostele S. Maria in Trastevere z olomoucké sbírky ve Vědecké knihovně v Olomouci.....	43
5.1. Kresba anděla s kyticí v pravé ruce.....	43
5.2. Kresby pro postavu anděla nesoucího věž Davidovu	43
5.3. Kresby pro postavu anděla nesoucího fontánu.....	45
5.4. Kresby pro postavu anděla nesoucího podnos pro schránku.....	45
5.5. Polemika nad kresbami	46
6. Ikonografie mariánských symbolů v římském kostele S. Maria in Trastevere	48
Závěr	58
Doložitelné údaje o životě a díle Agostina Ciampelliho.. ..	60
Seznam literatury.....	66
Internetové zdroje	68
Obrazová příloha	69
Seznam vyobrazení.....	107

Úvod

V předkládané bakalářské práci se zabývám vybranými díly Agostina Ciampelliho (1565–1630), který sice pocházel z Florencie, ale většina jeho realizací se nachází v Římě. Za svou poměrně dlouhou uměleckou kariéru vyzdobil řadu významných římských kostelů. Pracoval postupně pod pontifikátem pěti papežů a jeho dílo souvisí s vývojem barokního umění nejen v Římě, ale svým způsobem i v Čechách. Jeho přípravné kresebné studie, které se dnes nachází ve Vědecké knihovně v Olomouci, byly pravděpodobně známy mezi moravskými malíři, kreslíři a grafiky již v 17. století. S největší pravděpodobností byla jejich funkce edukativní, určité jeho figurální typy byly inspirací pro moravský barok.¹ Ciampelli se vyznačoval především mistrovskou kresbou, ale i jeho malířské umění můžeme považovat za srovnatelné, ne-li lepší, s tvorbou raně barokních malířů, kteří v té době působili v Římě. Tato bakalářská práce je rozdělena do šesti následujících kapitol.

V první kapitole je uvedena literatura týkající se tématu.

Druhá kapitola čerpá z dostupných zdrojů vztahujících se k tématu bakalářské práce. Při jejím zpracování jsem šla však cestou osobního bádání, a to nejen v knihovnách², ale také pečlivého vyhledávání jednotlivých realizací uměleckých děl Agostina Ciampelliho v Itálii. Kapitola o jeho životě a díle nemá a ani nemůže být Ciampelliho monografií. Její zpracování a následné doplnění, vycházející z výsledků mého badatelského úsilí, si klade za cíl aktualizovat téměř po dvaceti letech, kdy vyšly práce Milana Tognera, který jako první zpracoval kresby Agostina Ciampelliho v olomoucké Vědecké knihovně, Ciampelliho základní životní data a v nich vytvořená umělecká díla a opravit některé nepřesnosti, uvedené ve starší literatuře. Přehled Ciampelliho díla je však zaměřen především na fresky nacházející se v bazilice Santa Maria in Trastevere, jak již napovídá název celé bakalářské práce.

¹ Mostem mezi Střední Itálií a Moravou byl malíř Namis, který patřil do okruhu Ciampelliho a následně působil na Moravě.

² Např. Università degli Studi di Roma „Tor Vergata“ Biblioteca di Lettere e Filosofia.

Třetí kapitola této bakalářské práce má za úkol nastínit otázku obsahu a původu olomoucké sbírky kreseb a nabízí úplný soupis kreseb připisovaných Agostinu Ciampellimu v olomouckém souboru se nacházejících.

Ve čtvrté kapitole bude představeno malířské dílo Agostina Ciampelliho v bazilice Santa Maria in Trastevere.

V páté kapitole budou uvedeny a popsány kresby připisované Agostinovi Ciampellimu, které jsou přípravnými studiemi k realizované freskové výzdobě apsidy v bazilice Santa Maria in Trastevere od téhož autora a které se nacházejí ve Vědecké knihovně v Olomouci.

V šesté kapitole jsem stručně načrtla význam *Andělů nesoucích mysteria Panny Marie* na Ciampelliho fresce ve výše jmenované bazilice. Pokusila jsem se zasadit symbolické významy díla do souvislostí s tímto římským starobylým kostelem a jeho starší výzdobou. Význam Ciampelliho fresky v tomto mariánském kostele souvisí s mariánskou litaní, která bude také v kapitole stručně vysvětlena, a to především z hlediska jejího vývoje v rámci uctívání P. Marie od dob raného středověku k počátkům baroka v Itálii. Žádná dosavadní literatura, která se této Ciampelliho realizace v kostele S. Maria in Trastevere týká, nepopisuje komplexně tuto zajímavou tematiku a uvádí okrajově pouze některé z atributů Panny Marie, jež jsou na fresce vyobrazeny. Tato kapitola je tedy vystavěna na popisu jednotlivých mariánských symbolů, nesených anděly na Ciampelliho fresce s krátkým popisem jejich významu.

V závěru práce je krátké shrnutí s následným souhrnem obsahujícím doložitelné údaje. Práce je doplněna obrazovou přílohou.

Cílem této bakalářské práce je pokus o novou interpretaci kreseb Agostina Ciampelliho, které jsou figurálními studiiemi pro jeho fresku v apsidě římského kostela S. Maria in Trastevere. Andělé, kteří jsou na ni znázorněni a také studováni na příslušných kresbách, nesou mariánské symboly. Ty je třeba nově a úplně popsat a vyložit ve vztahu k mariánským litaniím, které citují některé biblické texty, zvláště z knihy Píseň písní, starozákonních proroků a žalmů. Ciampelliho freska v tomto římském mariánském kostele pak zasluhuje dát do bližších souvislostí tamní mariánské tematiky, ale i vůbec do souvislostí celého malířského a kreslířského díla zmiňovaného umělce.

1. Dosavadní literatura k zadanému tématu

Prvního detailnějšího zpracování díla a částečně i životního příběhu se dostalo Ciampellimu zásluhou římského historiografa a životopisce florentských umělců Giovanni Baglioneho v díle *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (1642), které je nepostradatelným pramenným zdrojem informací. Baglione v kapitole *Vita di Agostino Ciampelli, Pittore* poměrně přesně vypočítává jeho jednotlivá díla, není si však jistý jejich datacemi, a tak je zde raději neuvádí.³ Do té doby se o něm v pracích italských historiografů objevují jen okrajové zmínky a je prakticky opomíjený, což patrně způsobila nedostupnost jeho kreslířského díla. Je překvapivé, že samostatnou kapitolu Ciampellimu nevěnoval ani další florentský životopisec a sběratel Filippo Baldinucci ve svých slavných *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681–1728).⁴

Později se objevuje spis historiografa Nicolò Pio nazvaný také *Le vite de' pittori, scultori, et architetti* (1724), který uvádí téměř stejné informace jako Giovanni Baglione.⁵ Podobně je zastoupen heslem v *Orlandiho Abecedario pittorico* (1753). V obou případech je již životopis doplněn základními životními daty, ovšem chybnými, ty se pak přenáší až do 20. století. Další informace týkající se Ciampelliho života a díla nalezneme ve *Storia pittorica della Italia* (1809) Luigiho Lanzioho, dále o něm píše D. Pietro Zani v *Enciclopedia delle Belle Arti* (1822) a Pierre Jean Mariette v *Abecedario* (1851), ale i tito autoři podávají však informace víceméně zkreslené.⁶

Na svou dobu objektivního a seriózního zpracování se Ciampelliho osobnosti a dílu dostává v dosud základní práci Hermanna Vosse věnované malířství pozdní renesance v Římě a Florencii (1920). V práci je mu věnována kapitola nazvaná *Santi di Tito und sein Kreis*. V souvislosti se jménem jeho učitele nalezneme Ciampelliho v nejrůznějších slovníkových heslech i v přehledových pracích, věnovaných umění Seicenta.⁷ Podobně se obzvláště v poválečné době objevuje řada drobnějších studií k dílní problematice.⁸

³ TOGNER 2000, 7; BAGLIONE 1642; BAGLIONE 1733, 206–208.

⁴ TOGNER 2000, 7; THIEM 1971, 359.

⁵ TOGNER 2000, 7.

⁶ TOGNER 2000, 7.

⁷ (Thieme-Becker 1912, Colnaghi 1928, Briganti 1938, Wittkower 1958, Briganti 1962, Bolaffi 1973, Cantelli 1983, Seicento 1988, Saur 1998 a další).

⁸ TOGNER 2000, 7.

Skutečné oživení zájmu o Agostina Ciampelliho nastává až v sedmdesátých letech 20. století. Christel Thiem vydává v roce 1971 objevitelskou studii *The florentine Agostino Ciampelli as a draughtsman*.⁹

Nejdůležitějším zdrojem k poznání Ciampelliho díla s důrazem na jeho kresby je dlouholetá badatelská činnost Simonetty Prosperi Valenti Rodinò. Tato přední italská badatelka a vysokoškolská profesorka dějin umění na římské Università di Roma Tor Vergata je autorkou mnoha odborných knih, textů a výstavních katalogů.¹⁰ Agostinu Ciampellimu věnovala již v roce 1969/70 svou doktorskou práci (Tesi di laurea) na Università degli studi di Firenze, a byla to právě ona, která ho uvedla do širšího povědomí svou prací v roce 1971.¹¹ Díky ní se s jeho kreslířským dílem mohla seznámit veřejnost na řadě výstav (Řím 1977, Florencie 1979, 1980, 1986/87, Paříž 1981/82 a další), její rostoucí zájem především o jeho kresby, doložila hned o rok později detailní studií,¹² specializovanou již na Ciampelliho kreslířské dílo, a následně dalšími vydanými publikacemi.

V našem prostředí shrnul v několika odborných pracích své poznatky o Agostinu Ciampellim a olomouckých kresebných albech Milan Togner. I díky jeho celoživotnímu zájmu se celý olomoucký soubor kreseb dostal do povědomí odborníků a jejich vědecká popularizace se stala prvotním základem, ze kterého vychází další odborné studium olomouckých kreseb.¹³ Stěžejní prací, ze které jsem čerpala především, je Tognerův katalog *Agostino Ciampelli 1565–1630 Kresby*¹⁴, který by jistě nemohl vzniknout bez spolupráce především již zmiňované Prosperi Valenti Rodinò.¹⁵ V katalogu se Togner věnuje Ciampelliho tvorbě, zvláště pak poznatkům o výzkumu jeho kreseb. I v tomto katalogu, jako již předtím v jiných svých publikacích o kresbách z Olomouce, se také zabývá popisem a osudem Olomoucké sbírky staré kresby.

V práci vycházím také z textů Martina Zlatohlávka, který se zabýval i kresbami Ciampelliho.¹⁶

⁹ THIEM 1971

¹⁰ <https://www.aadfi.it/accademico/12800/>, vyhledáno 30.3.2022.

¹¹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1971

¹² PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972

¹³ LORENCOVÁ 2021, 209.

¹⁴ TOGNER 2000.

¹⁵ ZLATOHLÁVEK 2001, 582.

¹⁶ ZLATOHLÁVEK 1995, 2001, 2009

K tématu vyšlo také několik novějších knih a článků současných italských badatelů, které budou uvedeny v jednotlivých kapitolách.¹⁷ Další použitá literatura, která posloužila k pochopení tématu v souvislostech či prohloubení již zpracovaného, bude také uváděna v příslušných kapitolách.

Velká škoda však je, že život a dílo Agostina Ciampelliho nebyly doposud monograficky zpracovány, což by nejen velmi usnadnilo psaní této bakalářské práce, ale především by to bylo pro dějiny umění přínosem.

¹⁷ ANDREONI 2021; PETRONE 2020; TIBERIA 2000

2. Nástin života a díla Agostina Ciampelliho

2.1. Florentské období

Agostino Ciampelli [1] nebo také Agostino Ciampellio Fiorentino se narodil 29. srpna 1565 ve Florencii¹⁸, pravděpodobně v rodině ševce Andrey di Lorenzo.¹⁹ Kromě data narození o raném mládí malíře nevíme mnoho, s jistotou víme, že musel projít základním malířským učením v dílně nějakého renomovaného mistra, aby mohl být později přijat na florentskou Akademii. A tak tomu i bylo, jeho učitelem byl Santi di Tito (1536–1603), žák Agnola Bronzina (1503–1563), Alessandra Alloriho (1535–1607) a Giorgia Vasariho (1511–1574), který byl i Titovým spolupracovníkem. Agostinovo umělecké vzdělávání vycházelo z florentské tradice cinquecenta reprezentované především Andreou del Sarto (1486–1530) či Fra Bartolomeem (1472–1517), pro které byla kresba „disegno“ naprostým základem pro malbu.²⁰ Také Santi di Tito velmi propagoval kresbu, byl nejen malířem, ale i architektem a jedním ze zakladatelů florentské Accademia del Disegno (1563). Je považován za výraznou osobnost rozvoje kreslířského umění Seicenta ve Florencii. Byl také současníkem a přítelem Federica Zuccariho, mimo jiné autora úvah o smyslu kresby, jehož čtyřleté působení ve Florencii (1574–1578) mělo vliv na následující generaci malířů, a určitě i na Ciampelliho.²¹ Tito, jakožto žák Angola Bronzina, byl také výtečným portrétistou významných osobností té doby. V jeho dílně byl Agostino Ciampelli ovlivněn antimanýristickým prostředím svého mistra, který již od počátku sedmdesátých let, po návratu z jeho římského pobytu v letech 1558–1564, reformoval florentské malířství ve smyslu zjednodušování komplikovaného a ideemi přetíženého pozdního manýrismu k umírněnému akademismu zdůrazňujícímu studium přírody²² a jednoduchý narativní styl, k většímu dodržování reality s návratem k tradici raného 16. století, především k Rafaeolovi. Příkladu svého učitele a základním principům jeho reformy, zůstane Ciampelli věrný téměř po celý život a výrazný vliv Santi di Tita bude v jeho vlastní tvorbě stále nalézán.²³

¹⁸ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 92.

¹⁹ TOGNER 2000, 12.

²⁰ [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

²¹ ZLATOHLÁVEK 20

²² Martin Zlatohlávek in: KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009, 136.

²³ TOGNER 2000, 13.

V roce 1585 se jako dvacetiletý zapsal na Accademia del Disegno ve Florencii, jeho imatrikulace na Akademii je zaznamenána. Zde se mu dostalo takové úcty, že zastával čestný úřad „Consul del Corpo“ a od května roku 1594 se stal dokonce v necelých třiceti letech „Camerlengem“, tedy tajemníkem Accademia del Disegno, a to po svém kolegovi Gregoriovovi Paganim (1558–1606). Tuto čestnou funkci zastával do svého odchodu do Říma, na který se již touto dobou připravoval, a neváhal kvůli tomu tento prestižní post 9. listopadu téhož roku předat dalšímu florentskému malíři Cosimovi Gamberuccimu (1562–1621).²⁴

Již v začátcích jeho členství v Akademii byl Agostino přizván jako spoluvůrce výzdoby florentské „Tribuny“ v Uffizích, v tuto dobu začal totiž pracovat ve službách medicéjského dvora. Jednalo se o výzdobu vlysu, probíhajícího pod stropem s motivy ptáků, ryb, kamenů apod. zničené v průběhu 18. století.²⁵ Vedením zakázky této výzdoby byl pověřen původem veronský mistr Jacopo Ligozzi (1547–1627), pod kterým Agostino prováděl své první florentské zakázky a jehož spíše severoitalská orientace také zanechala stopy v tvorbě našeho mladého malíře. Umělecky se dále formoval i díky kontaktu se spolupracovníky téměř o generaci staršími, Andreou Boscolim (1550–1606), Gregoriem Paganim (1558–1606) a Lodovicem Cigolim (1557–1613).²⁶ Tito žáci Santi di Tita byli ovlivněni jeho snahou o realističtější tvorbu, zájmem o světlo a barvu a jejich vlivy lze vypořádat i na tvorbě Ciampelliho.²⁷

Při příležitosti svatby Ferdinanda I. de' Medici s Christinou Lotrinskou v roce 1589 bylo slavnostně vyzdobeno město, na jeho výzdobě se podílely celé týmy architektů, malířů a sochařů a dalších. Sešli se tak společně téměř všichni výše zmiňovaní malíři, aby se ujali náročné a rozsáhlé výzdoby se slavností trvající tři týdny související. Především Santi di Tito se svými žáky včetně Ciampelliho zde byli velice angažováni. Mistr Tito vypracoval pro slavobránu na Canto dei Carneschi, kterou přicházela do města francouzská nevěsta, architektonický návrh a spolu se svými žáky ji doplnili obrazy, na kterých byly zachyceny slavné dějinné události lotrinského rodu. Ciampellimu byla svěřena realizace dvou

²⁴ TOGNER 2000, 14.

²⁵ [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

²⁶ Martin Zlatohlávek in: KAZLEPKA/ ZLATOHLÁVEK 2009, 136.

²⁷ CHAPPELL 1979, 109.

obrazů, jedním z nich byl obraz *Bitva u Calais*. Realizované malby této výzdoby byly po slavnosti uskladněny v Palazzo Pitti a podle životopisce Filippa Baldinucciho (1624–1697) kolem poloviny 17. století při požáru shořely. Z raného období jsou dochované práce Ciampelliho spíše výjimkou.²⁸ První velkou zakázku získal z podnětu florentského arcibiskupa Alessandra Ottaviana de' Medici (1535–1605), od roku 1596 vyslanec u francouzského dvora, a budoucího papeže Lva XI. Touto zakázkou byla výzdoba paláce Tornabuoni Corsi ve Florencii, tehdejší kardinálovy florentské rezidence. Když se Ciampelli kresebně připravoval na tuto výzdobu, inspiroval se tvorbou dalšího Florent'ana, a tím byl Bernardino Poccetti (1548–1612). Mezi lety 1590–1595 zde tedy realizoval v Sala d'onore tři rozsáhlé nástěnné malby na motivy starozákonního příběhu krále Asvera a Ester *Hostina u krále Asvera* a *Ester před králem Asverem*, dále ještě v Anticamera della Sala d'onore provedl šest maleb s námětem příběhu *Kaina a Abela*.²⁹

Ve Florencii Ciampelli dostal zřejmě ještě jednu významnou zakázku, na které pracoval zároveň s výzdobou tohoto paláce. Tou bylo namalovat rozměrný obraz s námětem *Narození Panny Marie* (1593) [2] pro kostel S.Michele Visdomini, obraz je datovaný a signovaný a nachází se na původním místě. K tomuto obrazu se dochovala také Ciampelliho kresba *Studie dívky* [3]³⁰, která se nachází v Uffizích a je studií pro postavu děvčete přihlížejícího této radostné události přes rameno ženy držící v náručí P. Marii. Další jeho dílo je datováno do roku 1594, což je obraz pro rozměrný oltář zvaný *Sandri* v kostele Santi Stefano e Nicolao v Pescii.

2.2. Odchod Ciampelliho do Říma

S největší pravděpodobností na základě dobrých výsledků a spokojenosti se zvládnutím výzdoby svého paláce byl kardinálem Alessandrem Ottavianem de' Medici pozván r. 1594 do Říma, kam se Ciampelli definitivně přesunul v podzimních měsících téhož roku. Podle Baglioneho byl v Římě ubytován v jeho paláci v blízkosti kostela Trinità de' Monti, dnešní Villa Medici.³¹ V římském uměleckém prostředí počátku 17. století byl již sám

²⁸ TOGNER 2000, 14.

²⁹ Martin Zlatohlávek in: KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009, 136.

³⁰ Agostino Ciampelli, *Studie dívky*, černá a bílá křída, namodralý papír, 213x180 mm; Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, inv. č. 7471 F; publikováno in: TOGNER 2000, s. 87, kat. č. B 12.

³¹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1981; THIEM 1971, 361.

florentský původ Agostina Ciampelliho známkou výborné kvality provázející toskánské umělce přicházející do Říma. Tato pověst dobrého školení Toskánců byla ovocem třísetleté tradice vývoje výtvarného umění a uměleckého prvenství především ve Florencii. Toho uměl náš umělec patřičně využít, ale svou tvorbou také dokázat, přišel do Říma dobře připraven. Vzal si sebou i pomocníka a krajana Filippa Tarchianiho (1576–1645). Příchodem do věčného města tak Ciampellimu začíná velká a plodná sezóna jeho umělecké kariéry.

Santa Prassede

Jako ukázkou svého malířského umění sebou přivezl dva obrazy, jeden signovaný a datovaný též do roku 1594 s námětem *Epizody ze života sv. Jana Gualberta* [4] (zakladatele řádu vallombrosánských benediktinů) pro čelní stěnu sakristie římského kostela San Prassede.³² Na této své rané práci již Ciampelli dokazuje své dovednosti. Postava muže v pokleku vpravo je analogií k téměř stejně pojaté figuře na obraze *Narození Panny Marie* (1593). Spolu s ním kardinálovi přivezl jako dar další rozměrný obraz, a to *Svatbu v Káně*, který byl umístěn do jídelny kardinálova paláce, jak se dozvídáme z dobové literatury od G. Baglioneho.³³ Obraz je dnes již ztracený, dochovaly se však k němu kresby, jednou z nich, která s ním má bezpochyby souvislost je kresba *Postava mladíka nalévajícího ze džbánu do číše*³⁴ [5], která má klíčový význam pro jeho kreslířské dílo.³⁵ Do roku 1594 klade Simone Andreoni doposud nepublikovaný obraz s názvem *Svatá rodina při práci*, o kterém se však neví, kde se dnes nachází.³⁶

Další zakázkou pro kardinála Alessandra Ottaviana de' Medici byla realizace fresek s námětem *Kristových pašijí* v kostele Santa Prassede, který v této době kostel získal jako svůj titulární (1594–1600). Zakázkou zde a také přesunem z Florencie do Říma byl kardinálem pověřen i další Florent'an Giovanni Balducci, zv. Cosci (1560–1631?). Podle Milana Tognera je Ciampelliho dílem v S. Prassede výjev *Ecce Homo* [6], dále postavy

³²[https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

³³ Martin Zlatohlávek in: KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009, 140.

³⁴ Agostino Ciampelli, *Postava mladíka nalévajícího ze džbánu do číše*, černá a bílá křída, namodralý papír, 289x187 mm; Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, inv. č. 7180 F; publikováno in: TOGNER 2000, s. 88, kat. č. B 18.

³⁵ Agostino Ciampelli, *Svatba v Káně*, pero v tmavohnědém tónu, hnědě lavírováno, černá a bílá křída, světle žlutý papír, 281x428 mm, inv. č. 057. Paris – Musée du Louvre–Cabinet des Dessins.

Publikováno in: TOGNER 2000, 96, kat. č. B 56

³⁶ ANDREONI 2020, 2

dvou andělů při jižním vstupu do baziliky a drobné postavy dalších andělů – putti. Porovnává výjev s dalšími z cyklu zobrazujícího příběhy *Kristových pašijí* namalované technikou fresky po obou stěnách hlavní lodi baziliky a usuzuje, že lze rukopis Ciampelliho identifikovat podle důrazu na výraznou kresbu a obrysovou kompaktnost figur.³⁷ Ciampellimu jsou připisovány ještě další 2 výjevy z tohoto cyklu, a to *Kristus předveden před Piláta* [7] a *Bičování* [8].³⁸ Ke kostelu přiléhá konvent vallombrosánských benediktinů a nad vstupem do jeho refektáře, zřejmě v roce 1595, namaloval ještě rozměrnou fresku s námětem *Večeře v Betánii*, ke které se dochovala kresba [14].³⁹ Baglione také informuje o řadě dalších Ciampelliho realizacích pro S. Prassede, ty však asi zanikly při nejrůznějších úpravách kostela.⁴⁰ Simone Andreoni upozorňuje na konkrétního anděla z ruky Ciampelliho v technice fresky, nacházejícího se nad kropenkou se svěcenou vodou při vstupu do kostela. Dvě andělské postavy stejné typologie, ze stejné doby, stojící na různých erbech, doplňují vlevo a vpravo každý pašijový výjev v kostele, odkazují však k rozlišným objednavatelům prací v kostele.⁴¹

San Giovanni in Laterano

Jeho následné prestižní zakázky byly pro významný biskupský kostel „basillicu maior“ baziliku sv. Jana v Lateráně (San Giovanni in Laterano), a i tady mu zakázku nepochybně zprostředkoval kardinál, jelikož měl přestavbu lateránské baziliky na starosti, a tedy pro realizaci malířských zakázek opět papeži prověřeného krajana doporučil. Jednou z jeho prvních prací zde bylo zobrazení *Čtyř evangelistů* ve cviklech křížení lodi a transeptu, a to Matouše [9], Marka [10], Lukáše [11] a Jana [12], bohužel tyto obrazy byly v 19. století restaurátory silně přemalovány.⁴² Dalšími postavami připisovanými Ciampellimu jsou *Sv. Jan Křtitel* a *Sv. Zachariáš* ve cviklech vítězného oblouku hlavní lodi.⁴³ V komplexu baziliky tedy Ciampelli v následujících letech realizoval mnoho dalších prací, konkrétně v roce 1596 se spolupodílel na výzdobě lateránského baptisteria drobnými freskovými scénami,⁴⁴ dále víme, že zpracoval i návrhy na textilní závěs ciboria a zřejmě před rokem

³⁷ TOGNER 2000, 16–17

³⁸ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, 513–515

³⁹ Agostino Ciampelli, *Postava mladíka nesoucího mísu*, černá a bílá křída, modrý papír, 292x173 mm, inv. č. 7182 F, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florencie.

⁴⁰ TOGNER 2000, 16–17.

⁴¹ ANDREONI 2020, 2–3.

⁴² PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 93.

⁴³ TOGNER 2002, 17.

⁴⁴ [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

1600 se ukázal jako excelentní malíř, když mu bylo zadáno vymalovat východní a západní stěny obdélné místnosti kanovnické sakristie v severozápadní části komplexu lateránské baziliky.⁴⁵

V bazilice Ciampelli ještě pracovat zůstal, a to přímo na žádost tehdejšího papeže Klimenta VIII., dalšího krajana původem též Toskánce, který ho, jak píše Baglione, pověřil vytvořením maleb s námětem dvou epizod ze života sv. papeže Klimenta I. (asi 90–101) k významnému jubileu vztahujícímu se k roku 1600.⁴⁶ Konkrétně na západní stěně kanovnické sakristie Ciampelli namaloval *Martyrium sv. Klimenta* [13] a především na východní stěně *Zázrak sv. Klimenta* [14], jenž lze považovat za jednu z jeho nejúspěšnějších maleb.⁴⁷ V tuto dobu se náš malíř těšil papežské přízni a jeho profesní úspěchy nezůstaly bez odezvy, měl dostatek zakázek a objednávka díla přišla dokonce i z regionu dosti vzdáleného od Říma, což je důkazem jeho proslavenosti. Jednalo se o oltářní obraz *Zvěstování P. Marie* pro Chiesa degli Ottimani v Ardore v Kalábrii.⁴⁸

Il Gesù

Kolem roku 1600 je Ciampelli přizván do nedávno dokončeného kostela jezuitů Il Gesù, kde provedl svou nejvýznamnější a do té doby zároveň nejrozsáhlejší zakázku, jednalo se o celkovou malířskou výzdobu kaple sv. Ondřej (Cappelle S.Andrea). Ikonografický program výzdoby byl zadán jezuitu tak, jak to pro ně bylo obvyklé: tedy dokonale promyšlený včetně ikonografické provázanosti jednotlivých kaplí této významné jezuitské svatyně. Kaple byla sice zasvěcena sv. Ondřejovi, výzdoba je však věnována řadě dalších mučedníků a scénám z jejich životů. Celá výzdoba byla hotova v průběhu roku 1601. Jako jedna z mála kaplí v tomto významném římském kostele se kaple sv. Ondřeje dochovala až do dnešních dnů a nachází se v jihozápadní části kostela, kde je první kaplí při vstupu do něj hned vpravo. Na původním místě se nachází i rozměrný oltářní obraz *Martyrium sv. Ondřeje* [15], vlastně jako jediný v kapli věnovaný sv. Ondřejovi, jednomu z prvních křesťanských mučedníků. Z dobových zpráv se dozvídáme, jak velký měl obraz úspěch. Ciampelliho charakteristický styl je na něm, ale i na dalších doplňujících mučednických scénách, velmi patrný. Výrazný teplý kolorit,

⁴⁵ TOGNER 2000, 18.

⁴⁶[https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

⁴⁷ TOGNER 2000, 18.

⁴⁸ TOGNER 2000, 15.

pochopitelně dokonalá kresba, ale také množství žánrových detailů společně se smyslem pro anekdotu bude inspirací dalším umělcům. A tak později on ovlivnil svou tvorbou jiné malíře, a to například Carla Dolciho (1616–1686) anebo naturalizovaného Římana Andrea Sacchiho (1599–1661). Ciampelli díky této zdařilé realizaci nezůstal bez povšimnutí a zřejmě právě v tuto dobu probíhá prvotní vzájemné seznámení s podstatně mladším Gianem Lorenzem Berninim (1598–1680), který se údajně do kostela docházel každodenně modlit, a zaujat vysokou uměleckou úrovní Ciampelliho prací, si k němu vytvořil celoživotně přetrvávající respekt, korunovaný dobrým přátelstvím.⁴⁹ Z jiných zdrojů však vyplývá, že s mladičkým Berninim se Ciampelli blíže seznámil při práci v kostele Santa Bibiana.⁵⁰ V Il Gesù realizoval také fresku *Adorace svátostí oltářní*, umístěné na stropě vstupní haly sakristie v dnešní Cappella del Sacro Cuore, která zde, s největší pravděpodobností, mohla být vůbec první Ciampelliho realizací.⁵¹ Práce v kapli sv. Ondřeje skončily asi v roce 1601, ale Ciampelli zde byl angažován i v dalších letech, tyto následující realizace se však nedochovaly, víme o nich pouze z archivních pramenů.⁵²

San Vitale

Přibližně ve stejnou dobu mezi léty 1601-1603 dostává od jezuitského řádu další významnou objednávku malířských prací a tou je výzdoba presbyteria kostela sv. Vitalise (San Vitale). Jezuitům musel styl malby a kresby Ciampelliho vyhovovat, když se na něj neváhali znovu obrátit i pro výzdobu této jedné z nejstarších římských bazilik, kterou spravovali a která právě v těchto letech procházela rozsáhlou stavební úpravou. Tady se Ciampelli opět potkává při výzdobě interiéru s Florentínem Andreou Comodim, se kterým se spolupodílel na pracích v lateránské bazilice. V této bazilice byl Agostino pověřen realizací dvou rozměrných nástěnných maleb na bočních stěnách presbytáře. Na levé straně *Martyrium sv. Vitalise* a na pravé *Ukamenování sv. Vitalise*.⁵³ Milan Togner zde vidí vliv Federica Zuccariho a zaznamenává spíše návrat k manýristickým principům stavby kompozice.⁵⁴ Prospero Valenti také píše o blízkosti stylu Zuccariho a ještě

⁴⁹ TOGNER 2000, 19.

⁵⁰ TIBERIA 2000, 77–80.

⁵¹ ZLATOHLAVEK 2001, 584.

⁵² TOGNER 2000, 18–19.

⁵³ TOGNER 2000, 21.

⁵⁴ TOGNER 2000, 22.

Pomarancia (asi 1520–1597).⁵⁵ O autorství těchto nástěnných maleb se v současnosti vede diskuse.⁵⁶

San Agnese fuori le mura

Opět na objednávku kardinála de' Medici Ciampelli maluje okolo roku 1600 oltářní obraz s názvem *Svaté mučednice v oblacích* [16] pro kostel S. Agnese fuori le Mura, nacházející se na okraji centra Říma. Obraz je dodnes umístěn v sakristii. Přípravné kresby k tomuto obrazu jsou dochovány ve Vědecké knihovně v Olomouci, jednou z nich je studie postavy sv. Cecílie na obraze po levé straně *Dvě studie sv. Cecílie* [17].⁵⁷

Santa Maria in Trastevere

Další stěžejní objednávkou byla fresková výzdoba apsidy v bazilice Santa Maria in Trastevere, pravděpodobně opět od kardinála de' Medici, který baziliku v roce 1600 získal na 6 měsíců jako svůj titulární kostel.⁵⁸ Této freskové výzdobě s námětem *Andělů nesoucích mysteria Panny Marie* bude v práci věnována samostatná kapitola. Dalším dílem, které je připisované Ciampellimu v této bazilice italskými badateli, je antependium s vyobrazením *Zvěstování* [18], které se v současnosti nachází v kapitulní síni kostela. Objednavatelem byl kardinál Alessandro de' Medici, o tom informuje záznam o platbě za toto antependium z 23. srpna 1601 v *Libro delle entrate e delle uscite della Sacrestia* v Santa Maria in Trastevere. Na antependiu je rovněž vyobrazen kardinálov erb.⁵⁹

Kardinál Alessandro Ottaviano de' Medici je zvolen 2. dubna 1605 papežem Lvem XI. Ciampelli, který touto dobou již zaujímal mezi umělci prominentní postavení, věřil, že jeho pozice v Římě teď ještě posílí, když bude pod ochranou pontifikátu, avšak jeho mecenáš 25. dubna 1605, tedy za 25 dní od svého zvolení, umírá. Nástupcem se stává Pavel V. (Camillo Borghese, 1605–1621). V této době již Ciampelli získal nové zakázky, jednu pro kostelík San Martinello alla Pietà na oltářní obraz s námětem *Zjevení Krista sv. Martinovi* (od 1746 v kostele S. Maria del Pianto) a dva obrazy pro kostelík Trinità delle

⁵⁵ PROSPERI VALENTI 1972, 81.

⁵⁶ FLEMING 2021, 375–398.

⁵⁷ Agostini Ciampelli, *Dvě studie sv. Cecílie*, černá a bílá křída, šedozelený papír, 400x260 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 101 r; publikováno in: TOGNER 2000, s. 67–68, kat.č. A 44.

⁵⁸ TOGNER 2000, 20.

⁵⁹ ANDREONI 2020, 4; PETRONE 2020, 50.

Monache v Neapoli; *Kristus v předpekli* a *Vjezd do Jeruzaléma* (jeden se dnes nachází v S. Pietro ad Aram a druhý v SS. Severino e Sossio). Bohužel se nedochovaly fresky v bývalém paláci Santacroce alla Pietà.⁶⁰

Po smrti papeže Lva XI., člověka velmi dobrosrdečné povahy, velkého přítele Florent'ana Filippa Neriho, který ho svou radostnou povahou jistě ovlivňoval, přichází Ciampelli o svého ochránce a zprostředkovatele významných římských zakázek. Jeho postavení v profesním životě se mění. Naděje na privilegované zakázky oslabí také příchod Lodovica Cigoliho (1559–1613) a Domenica Passignana (1559–1638), vyškolených ve Florencii, tyto dva „càpiscuola“ nový papež Pavel V. upřednostňuje a zadává jim velkorysé zakázky. Passignano přišel do Říma v roce 1605 a Cigoli o 2 roky později, oba již působili ve službách Klimenta VIII. Za pontifikátu Pavla V. jsou angažováni pro práce v bazilice *S. Maria Maggiore* a ve Svatopetrském chrámu. Umění těchto malířů se nijak výrazně neodlišovalo od dovedností Ciampelliho. Podobně jako on byli vyškoleni ve stejné dílně a stejně jako jeho práce se i ty jejich vyznačovaly narativním stylem s důrazem na jednoduchost malířského vyjádření a se smyslem pro respektování skutečnosti odpozorované ze života.⁶¹

V letech 1605 až 1610 není angažován tolik jako tomu bylo doposud, alespoň jeho stopu nenalzáme ve významných římských realizacích, ale spíše v drobnějších zakázkách směřovaných téměř do celé Itálie. Nejznámější z nich je *Křest Krista* z Galleria Corsini ve Florencii. V roce 1606 se podílel spolu se svou dílnou na výzdobě letní vily Acquaviva kardinála Pompea Arrigioniho (dnešní Villa Grazioli), nacházející se v krajině mezi Frascati a Grottaferratou u Říma.⁶²

San Giovanni dei Fiorentini

V roce 1608 začíná pracovat v prostředí svých krajanů, a to pro baziliku Florent'anů žijících v Římě kostel S. Giovanni dei Fiorentini, z čehož vyplývá, že i pracovně se zde potkávali zejména florentští umělci. Své dílo tu zanechal i Ciampelliho učitel Santi di Tito, který však je už touto dobou po smrti. V kapli sv. Jeronýma se dochoval obraz datovaný 1599 *Kající se sv. Jeroným*. Obraz se dodnes nachází na stejném místě mezi

⁶⁰[https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

⁶¹ TOGNER 2000, 23.

⁶² ZLATOHLÁVEK 2001, 584.

díly jeho žáků ze stejného roku; zprava *Sv. Jeroným píšící* od Cigolih a zleva *Výstavba kostela S. Giovanni dei Fiorentini* od Passignana. Další atribucí Titovi, tentokrát v kapli sv. Františka z Assisi, je *Modlí se František*. Ciampelliho práce jsou v kostele doloženy v druhém desetiletí Seicenta, kdy zde byl značně pracovně exponován, konkrétně je to obraz datovaný do roku 1612 *Smrt sv. Antonína* [19], který je signovaný. Od následujícího roku realizoval Ciampelli celkovou výzdobu kaple P. Marie milosrdné (Cappella Madonna della Misericordia). Fresková výzdoba klenby kaple je připisována také Ciampelimu, centrální scéna *Korunování P. Marie* [20] je již značně poničená, v lunetách se nacházejí scény vpravo *Navštívení* a na protější stěně *Zvěstování*, vše je potom ikonograficky propojeno množstvím symbolických postav proroků, Sibyl a epizod ze života P. Marie, na bočních stěnách kaple pak nalezneme především dvě nástěnné malby *Narození P. Marie*, který je v současnosti značně poničený, a *Smrt P. Marie* na bočních stěnách kaple.⁶³ V kostele je ovšem druhý obraz připisován jinému florentskému malíři (*Il transito della Madona*) tak, jak zřejmě původně píše Baglione, ovšem Togner uvádí atribuci Ciampellimu, Prospero Valenti připsala Ciampellimu pouze *Narození Panny Marie*, o kterém také uvedl Baglione, že je dílem Anastasia Fontebuonih (1572-1642).⁶⁴

Od roku 1610 se Agostino Ciampelli vracel do svého rodného města. S jistotou víme, že v roce 1610 se obnovuje jeho členství v Accademia del disegno ve Florencii, zůstává však žít v Římě, se kterým je spjatý nejen pracovně, ale i společensky, a je současně řádným členem i na Accademia di San Luca. Při kostele S. Giovanni dei Fiorentini je již od roku 1600 doloženo jeho členství v církevním sdružení Arciconfraternita di San Giovanni Decollato, jehož členem bude až do své smrti a za které dokonce jednal při různých sporech. V prostředí této komunity zřejmě nalézá i štěstí v rodinném životě. Seznámil se totiž s dcerou jednoho z představitelů sdružení Gregoria Latiniho Camillou a v roce 1614 se s ní, téměř jako padesátiletý, oženil. V následujících letech spolu měli osm dětí, které ve svém domovském kostele postupně pokřtili. Realizací pro kostel, a i pro Arciconfraternitu bylo bezpochyby více, jak zmiňuje Baglione. Z této doby zřejmě pochází i dvě monochromní malby v medailónech s náměty epizod ze života sv. Jana Křtitele v prostorách Arciconfraternity.⁶⁵

⁶³ TOGNER 2000, 23.

⁶⁴ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 84.

⁶⁵ TOGNER 2000, 24.

Florence

V roce 1615 je Ciampelli osloven prasynovcem slavného Michelangela, který se směl pyšnit stejným jménem Michelangelo Buonarotti ml., a to s největší pravděpodobností díky proslavenosti, která se do jeho rodné Florencie o něm donesla. Mladý Buonarotti, jeden z předních florentských intelektuálů, budoval již od roku 1612 z větší části domu svého prastrýce, k počtě tohoto velkého génia, jakési muzeum dnes nesoucí název Casa Buonarotti na Via Ghibellina a jeho záměrem bylo dům nechat vyzdobit výhradně významnými malíři toskánského původu, ke kterým náš malíř jednoznačně patřil. Zachovaná korespondence mezi Ciampellim a Buonarottim je důležitým pramenem pro představu objednavatele a lze z ní vyčíst scénář jím navrhovaný. Týkal se výzdoby tzv. „La galleria“, kde se sešli reprezentanti kontinuity vysoké úrovně florentského malířství. Vyzváni objednavatelem k jednotlivým konkrétním úkolům byli například Jacopo da Empoli (1551–1640), Giovanni da San Giovanni (1592–1636), Domenico Passignano (1559–1638), Matteo Rosselli (1578–1650), Jacopo Vignali (1592–1664) a s nimi především i Agostino Ciampelli. Jeho úlohou bylo vytvoření obrazu *Pohřební obřad* s kompozicí Michelangelova pohřbu v kostele S. Lorenzo ve Florencii 14. července 1564 (*Le esequie di Michelangelo a S.Lorenzo il 14 luglio 1564*).⁶⁶

Patnáct let po smrti svého učitele Santi di Tita Ciampelli vytvořil dílo, které dokládá, jak hrdý byl na školení u něj. Obraz s názvem *Svatý Bartoloměj ničí pohanské modly* datovaný do roku 1618 a určený pro kostel sv. Bartoloměje v Sansepolcro signuje: „Agostinus Ciampellius Civic.Flo.s Sancti Titi pictoris excellentissimi Alumnus“.

Santa Bibiana

Od roku 1624 až do roku 1627 při probíhajících úpravách v kostele sv. Bibiany (Santa Bibiana) nalezneme Ciampelliho při realizaci freskové výzdoby velkého významu v jeho umělecké kariéře. Objednavatelem byl papež Urban VIII. z rodu Barberini. Ciampelli zde zrealizoval fresky s námětem ze života a mučednické smrti sv. Bibiany, její sestry Demetrie a jejich matky Dafrosy, k výjevu *Nalezení mrtvého těla sv. Bibiany na Foru Tauri* [21] se v olomouckém souboru nachází kresba *Studie ležící mrtvé ženy světice– sv.*

⁶⁶ TOGNER 2000, 23.

*Bibiany*⁶⁷ a je Milanem Tognerem Ciampellimu připisována [22].⁶⁸ Nedochovala se výzdoba stropu, o které se uvádí, že byla také zrealizovaná Ciampellim, byla zde vyobrazena *Oslava s. Bibiany v oblacích obklopené jejími mučednickými atributy*. V tomto malém kostele se sejdou tři velcí umělci, ten náš, dále Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) a Pietro da Cortona (1596–1669). Dodnes můžeme toto umělecké dílo obdivovat, navíc po zdařilém zrestaurování. V kostele pro rodinu Barberini měl Ciampelli zrealizovat i další zakázky, jako například obraz nacházející se dnes v kapli po levé straně od oltáře s názvem *Svatá Demetria sestra sv. Bibiany*. Dále pak v roce 1628 namaloval portrét Urbana VIII.⁶⁹ Tento cyklus fresek je považován za nejúspěšnější Ciampelliho realizaci v jeho umělecké kariéře.⁷⁰

2.3. Závěr života

Kontakt s mladým Berninim byl pro Ciampelliho osudovým, vynesl ho zpátky na výsluní do samotného středu náboženského dění v Římě, do svatopetrského chrámu, do kterého je v roce 1627 pověřen zhotovením malby oltářního křídla s námětem příběhu ze *Zlaté legendy* o sv. Šimonu Kananejském a sv. Judovi Tadeášovi.⁷¹ Obraz je dnes uložen v depozitáři v *Museo Petriano* ve Vatikánu.⁷² Tento obraz Ciampelli dokončil v roce 1629 a je jeho posledním uměleckým dílem.⁷³ Přestože podle Milana Tognera obraz nepatří k nejlepším, kariéra našeho malíře v tomto období vrcholí, tentokrát však v jiné roli, a to vedoucího stavby chrámu sv. Petra (*soprapante della fabrica*).⁷⁴ Hlavním architektem byl papežův oblíbenec Bernini, a tak poslední období svého života strávil Ciampelli po jeho boku. Úkoly stavbyvedoucího byl vytížen naplno, měl na starosti dohlížet na veškeré práce spojené s výzdobou Svatopetrské baziliky, vyplácel také mzdy malířům, kteří pracovali na oltářních obrazech, dohlížel na ukončování zakázek,

⁶⁷ Agostino Ciampelli, *Studie ležící mrtvé ženy svěťice– sv. Bibiany*, rudka, bílý papír, 195x274 mm, inv. č. JII51712(album 41), list č. 28, Vědecká knihovna, Olomouc; publikováno in: TOGNER 2000, S. 77–79, kat. č. A 55; TOGNER 2005, s. 110–111, kat. č. 61.

⁶⁸ TOGNER 2005, 110–111.

⁶⁹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, 56.

⁷⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 90.

⁷¹ TOGNER 2000, 27.

⁷² [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

⁷³ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 90.

⁷⁴ TOGNER 2000, 27.

spolupodílel se také na návrhu slavného Berniniho baldachýnu. Společně s ním byl také pověřen přenesením fragmentu Giottovy mozaiky *Navicella* z Apoštolského paláce do portiku při hlavním vchodu do baziliky.⁷⁵

Z výše uvedených skutečností můžeme usuzovat, že byl na sklonku života považován za zkušeného umělce s dobrým jménem a dostalo se mu nejen uznání, ale i velké důvěry. Dlouholeté přátelství s Berninim je potvrzeno i Ciampelliho závětí, kterou chtěl malíř zabezpečit svojí početnou rodinu a neváhal se obrátit právě na svého přítele, aby mu testament podepsal.⁷⁶ Agostino Ciampelli dne 22. dubna 1650 ve věku 64 let v Římě umírá,⁷⁷ pochován je v kostele San Silvestro a Monte Cavallo, jak o tom informuje Baglione.⁷⁸ Dnes se kostel jmenuje San Silvestro al Quirinale, avšak jeho náhrobek se patrně nedochoval.

⁷⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 91.

⁷⁶ TOGNER 2000, 30.

⁷⁷ TOGNER 2000, 30.

⁷⁸ BAGLIONE 1743, 206.

3. Olomoucká sbírka Ciampelliho kreseb a její původ

3.1. Stručně o obsahu olomoucké sbírky

Sbírka staré kresby Státní vědecké knihovny v Olomouci, byť je svým rozsahem malá, je však svým způsobem unikátní. A to především proto, že vznikala zřejmě výlučně přičiněním samotných umělců malířů, jednalo se tedy o sbírku studijní, kterou malíři využívali k vlastnímu rozvoji kresebného umění a jako inspiraci pro svou tvorbu.⁷⁹ Použití cizí předlohy k vytvoření vlastního záměru nebylo ani v barokním období ničím neobvyklým. Sbírka starých kreseb v Olomouci je svázána do čtyř alb, vedle toho existují dva svazky s volnými listy. V současnosti jen o málo přesahuje čtyři stovky kreseb. Obsahuje kresby z rozmezí více než sto let, od konce 16. až do konce 17. st., především kresby italské a středoevropské provenience. Ve sbírce jsou kresby moravského malíře Martina Antonína Lublinského, lombardsko – benátského malíře Paola Paganiho (1655–1716), který na Moravě působil, dále sbírka obsahuje drobný soubor kreseb Giuseppe Diamantiniho (1621–1705), dvě kresby Pietra Testy (1611–1650), kolekci neurčených kreseb z florentsko – římského prostředí Seicenta, kopie slavných kompozic italských mistrů Rafaela, Correggia, Annibala Carracciho, Pietra da Cortona a také kresebné kopie antických soch.⁸⁰

Významnou součástí olomouckého souboru jsou kresby Agostina Ciampelliho, anebo jeho dílny, což je téměř polovina souboru kreseb florentských a římských malířů ve zmíněném fondu staré kresby v Olomouci. Ciampelliho kresby z olomoucké sbírky se vztahují především k jeho tvorbě z římského období, což jí činí ještě vzácnější vzhledem k faktu, že ostatní světové sbírky disponují jeho kresbami spíše z raného, florentského období.⁸¹ Při výstavě kreseb Paola Paganiho v roce 1998 v Muzeu umění Olomouc bylo dne 23. září 1998 odcizeno z expozice muzea album č. 40.⁸² Zcizené vázané album ve formě knihy s lepenkovými deskami a s charakteristickou barokní adjustací sestávalo z jednotlivých 101 listů a obsahovalo 137 samostatných kreseb středoevropských a italských malířů. Později se velká část alba našla, avšak některé kresby byly násilně vytrženy a odcizeny. Dvě kresby Agostina Ciampelliho se také nacházely ve zcizeném

⁷⁹ TOGNER 2000, 9.

⁸⁰ ZLATOHLÁVEK 2001, 582.

⁸¹ TOGNER 2000, 8.

⁸² OTTOVÁ/MUDRA 2003, 59.

albu Nrus. 40. Konkrétně to byla kresba *Dvě ženské postavy s bohatou draperií*⁸³ a *Hlava dívky – hlava Venuše Medicejské*⁸⁴, jak je zdokumentováno.⁸⁵ Tyto Ciampelliho kresby se však již do Olomouce zřejmě nenavrátily, při studování olomouckého souboru Ciampelliho kreseb ve Vědecké knihovně v Olomouci jsem je nenašla.

Celý olomoucký kresebný soubor uvedl do povědomí Milan Togner, pro kterého se stal hlavním předmětem badatelské činnosti a jemuž věnoval s velkým zájmem většinu svého profesního života. V několika svých odborných pracích shrnul své poznatky o olomouckých kresebných albech a u řady kreseb se zasadil o určení či zpřesnění atribucí.⁸⁶ Jméno Agostina Ciampelliho však Togner ještě v roce 1995 ani jednou v popisu sbírky neuvádí.⁸⁷ Až o pět let později uspořádal výstavu souboru kreseb v Muzeu umění v Olomouci (22. června – 13. srpna 2000), které již byly kresby Tognerem přiřazeny k Ciampelliho jménu v katalogu, který byl k této výstavě vydaný.

3.2. Původ olomoucké sbírky Ciampelliho kreseb

O původu kreseb z olomoucké kresebné sbírky a jejich cestě do Olomouce můžeme po více než čtyřech staletích pouze spekulovat. Jediným dokladem částečně ilustrujícím původ alb, jsou nápisy na jejich titulních listech „Ex Bibliotheca Canonice Regule S. Aug. Olomucij ad O.O.S.S.”⁸⁸ které udávají jako původní místo uložení augustiniánský klášter Všechn svatých v Olomouci. Podle dosavadních teorií se alba z místní klášterní knihovny po zrušení kláštera z nařízení patentu Josefa II. v roce 1784 měla dostat do tamní lyceální knihovny, předchůdce dnešní Vědecké knihovny v Olomouci.⁸⁹

Členem augustiniánského kláštera byl od roku 1664 a od roku 1685 i děkanem Martin Antonín Lublinský (1636–1690), vzdělaný teolog, a především také malíř. Byl žákem Karla Škréty (1610–1674) a je považován za zakladatelskou osobnost barokního malířství

⁸³ Agostino Ciampelli, *Dvě ženské postavy s bohatou draperií*, rudka, papír, 195x270 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. 40/7(album 40); publikováno in: TOGNER 2000, s. 78, kat. č. A 58.

⁸⁴ Agostino Ciampelli, *Hlava dívky – hlava Venuše Medicejské*, rudka, papír, 190x110 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č.40/7(album 40); publikováno in: TOGNER 2000, s. 81, kat. č. A 65.

⁸⁵ OTTOVÁ/MUDRA 2003, 65–66.

⁸⁶ LORENCOVÁ 2021, 209.

⁸⁷ ZLATOHLÁVEK 2001, 582.

⁸⁸ TOGNER 2000, 9.

⁸⁹ KOHROŇ/VINTROVÁ 2016; LORENCOVÁ 2021, 210.

na Moravě.⁹⁰ Z čehož Togner usuzuje, že olomoucká sbírka mohla vzniknout právě jeho přičiněním. Pokud by tomu tak opravdu bylo, týkalo by se to pouze kreseb, které se mohly dostat na Moravu před rokem 1690, tedy předtím, než Lublinský zemřel. Tato teorie by se tedy nemohla týkat například kreseb Paola Paganiho v olomouckém souboru se v současnosti nacházejících, protože ten přišel na Moravu až v roce 1695.

Togner zvažuje i jiné možnosti., Jednou z nich je působení florentského malíře Mattea Namise (1607–1670) v Olomouci, údajně pracujícího pro biskupa Karla z Liechtensteinu–Castelcornu, pro kterého dodával příležitostně obrazy. Ačkoli tento malíř nebyl na Moravě spojen s žádným provedeným obrazem a z jeho uměleckého odkazu můžeme doložit pouze návrhy dvou dochovaných univerzitních tezí, je jeho jméno již od počátku s olomouckým kresebným souborem spojováno.⁹¹ Je pokládán za možného učitele Antonína Martina Lublinského, zhruba od poloviny 17. století působil na Moravě. Předtím byl pravděpodobně činný v prostředí florentských umělců z okruhu Agostina Ciampelliho v Římě. K jeho kresbám tedy mohl mít přístup. Možná znal Ciampelliho osobně. To podporuje teorii, že jeho kresby mohl na Moravu přivést. Lze doložit, že Matteo Namis používal kresby Ciampelliho, které zůstaly v Olomouci, čímž potvrzuje teorii, že tyto kresby fungovaly jako depozitář námětů a vzorů pro další umělecké generace. Matteo Namis konkrétně využil postavu starce, převzatou z Ciampelliho kresby k návrhu grafického listu – univerzitní bakalářské teze znázorňující *Chrám moudrosti*. Univerzitní teze vznikla v roce 1658 podle Namisovi kresebné předlohy a ve stejném roce byla vytištěna v Augsburgu pro absolventa olomoucké univerzity.⁹² Milan Togner určil tuto předlohovou kresbu v olomouckých albech. Jedná se o *Postavu stojícího světce – mučedníka*.⁹³

Olomoucká sbírka staré kresby není svým rozsahem porovnatelná s ostatními významnými světovými sbírkami, avšak skladbou svého fondu a sběratelskou kontinuitou výrazně překračuje pouhý regionální rámeček.⁹⁴ Mimořádnost sbírky Ciampelliho kreseb v olomouckém souboru spočívá především v souvislosti jednotlivých

⁹⁰ TOGNER 2000, 10; ZLATOHLÁVEK 2001, 5.

⁹¹ TOGNER 2000, 10.

⁹² TOGNER 2000, 82.

⁹³ Matteo Namis, *Postava stojícího světce – mučedníka*, rudka, papír, 245x130 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JII51712(album 41), s. 40, publikováno in: TOGNER 2005, s. 208–209, kat. č. 143.

⁹⁴ TOGNER 2000; TOGNER 2005.

kreseb s jeho převážně římskými realizacemi, jedinečné je také množství a vysoká kvalita kreseb, které v jiných světových sbírkách nemá srovnání. Původ Ciampelliho kreseb v olomoucké sbírce však nadále zůstává otevřenou otázkou, ke které již s největší pravděpodobností nelze najít jednoznačnou odpověď.

3.3. Vybrané kresby olomoucké sbírky připisované Agostinovi Ciampellimu, které bezprostředně ovlivnily jeho práce v kostele S. Maria in Trastevere

V olomouckém souboru se nachází nadcházející kresby publikované Milanem Tognerem jako kresby Agostina Ciampelliho, jejich výčet je řazen chronologicky.⁹⁵ V této kapitole se nebudeme zabývat datacemi u některých kreseb, jednak nejsou u všech kreseb uvedeny, a také u většiny z nich jsou ještě otázkou zpřesnění. Do raného florentského období do roku 1594 Togner klade kresby *Studie sedícího chlapce* na versu a *Dvě figurální studie mužského aktu* na rectu volného listu.⁹⁶ Následujícím listem ze souboru je na versu kresba *Dvě figurální studie mužského aktu* a na rectu *Sedící a stojící mužský akt*.⁹⁷ Tuto kresbu Togner považuje za typickou pro malířovo rané florentské období. Přirazením ke konkrétní realizaci si není v tomto případě jistý.⁹⁸ Na rectu listu *Polopostava světice (sv. Barbory?)*⁹⁹ jde nejspíše o studii jakési světice, nejspíš sv. Barbory, na versu je *Studie šesti mužských figur a levé paže* jsou zřejmě řešeny figurální typy pro dnes neznámou kompozici. Ani jedna z těchto kreseb však také doposud nebyla přiřazena ke konkrétní realizaci.¹⁰⁰ U dalšího listu je autorství Ciampelliho Tognerem poněkud zpochybňováno: na jeho rectu je *Postava staršího muže v brnění*¹⁰¹ a na versu *Sedící starý muž*. Na obou kresbách je patrný vliv Ciampelliho učitele Santi di Tito (1536–

⁹⁵ TOGNER 2000, 32–35.

⁹⁶ Agostino Ciampelli, *Studie sedícího chlapce*, rudka, papír, 258x190 mm; verso: *Dvě figurální studie mužského aktu*, rudka, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. J II 51712 (album č.41), 18 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 32, kat. č. A 1; TOGNER 2005, s.37, kat. č. 10.

⁹⁷ Agostino Ciampelli, *Sedící a stojící mužský akt*, rudka, papír, 258x190 mm; verso: *Dvě figurální studie mužského aktu*, rudka, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. J II 51712 (album č.41), 18 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 32, kat. č. A 2; TOGNER 2005, s. 37–38, kat. č. 11.

⁹⁸ TOGNER 2005, 37.

⁹⁹ Agostino Ciampelli, *Polopostava světice (sv. Barbory?)* rudka, papír, 200x273 mm; verso: *Studie šesti mužských figur a levé paže*, rudka, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. J II 51712 (album č.41), 80 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 33, kat. č. A 3; TOGNER 2005, s. 38–39, kat. č. 12.

¹⁰⁰ TOGNER 2000, s. 33.

¹⁰¹ Agostino Ciampelli, *Postava staršího muže v brnění*, černá a bílá křída, nazelenalý papír 410x257 mm; verso: *Sedící starý muž*, černá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 120 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 33, kat. č. A 4.

1603), ale zároveň také vliv Bernardina Poccettiho (1548–1612). Togner nazývá oba figurální typy „poccetiovskými“ a upozorňuje na velmi příbuzné figury na některých kresbách nacházejících se ve florentských Uffizích.¹⁰²

List nesoucí na rectu *Postava běžícího mladíka*¹⁰³ a na versu *Postava stojícího muže zezadu*, zřejmě souvisí florentským prostředím první poloviny devadesátých let, podle Tognera přibližuje již výrazněji vyhraněnou polohu Ciampelliho kreslářské tvorby.¹⁰⁴

Patrně prvním příkladem umělecké aktivity Ciampelliho v novém římském prostředí je v olomouckém souboru přípravná kresba se *Sv. Janem Křtitelem*,¹⁰⁵ jejíž základní schéma se do detailů shoduje s realizovanou malbou, která se nachází v bazilice San Giovanni in Laterano v levém cviklu vítězného oblouku. V tomto jednom z hlavních římských chrámů kolem roku 1600 probíhala rozsáhlá rekonstrukce a Ciampelli byl povolán k malířské výzdobě některých jeho částí. List je potřísněný barvou, byl tedy pravděpodobně použit jako základní předloha při vlastní realizaci, obojí je datováno do roku 1596. O Ciampelliho autorství maleb *Sv. Jana Křtitele* a jeho otce, kněze jeruzalémského chrámu *Zachariáše*, se zmiňuje již Giovanni Baglione.¹⁰⁶

V kanovnické sakristii latéránské baziliky Ciampelli také pracoval a další kresba *Postava klečícího kameníka při práci* [23]¹⁰⁷ byla určena pro její východní stěnu. Ciampelli měl za úkol v sakristii vyzdobit obě její protilehlé stěny *Výjevy ze života sv. Klementa*. Postava z této kresby je s mimořádnou přesností přenesena na výsledné malbě znázorňující *Zázrak sv. Klimenta* [24].

¹⁰² TOGNER 2000, 33.

¹⁰³ Agostino Ciampelli, *Postava běžícího mladíka*, černá a bílá křída, světle modrý papír, 405x270 mm; verso: *Postava stojícího muže zezadu*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)120 r+v; TOGNER 2000, 33–35, kat. č. A 5, TOGNER 2005, s. 39–41, kat. č. 13.

¹⁰⁴ TOGNER 2005, 39.

¹⁰⁵ Agostino Ciampelli, *Sv. Jan Křtitel*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 412x274 mm, Vědecká knihovna Olomouc, inv. č. 133; publikováno in: TOGNER 2000, 35, kat. č. A 6; TOGNER 2005, 14, kat. č. 14.

¹⁰⁶ TOGNER 2000, 35–36, BAGLIONE 1642, 319.

¹⁰⁷ Agostino Ciampelli, *Postava klečícího kameníka při práci*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 390x261 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)113; publikováno in: TOGNER 2000, s.38, kat. č. A 7; TOGNER 2005, s. 44–45, kat. č. 15.

Další mistrovsky pojatá kresba na rectu listu *Postava klečícího muže zezadu*¹⁰⁸ se na výsledné malbě nachází v bezprostřední blízkosti vedle předešlé postavy kameníka a opět se na ní projevuje důsledné přenesení kresby, pouze s minimálními obměnami na realizovanou malbu. Z hlediska kresebného zpracování je možné sledovat výrazné analogie například na kresbě z florentských sbírek, a to na *Klečící mužská figura zezadu*¹⁰⁹. Kresby na rectu *Postava starého muže ukazujícího pravou rukou*¹¹⁰ a versu *Téměř neznatelný náčrt postavy* se také vztahují k realizacím v S. Giovanni in Laterano. Jedná se opět o přípravné studie pro výzdobu v kanovnické sakristii (Sagrestia dei Canonici), i tyto přípravné kresby byly důsledně přeneseny, jen s minimálními obměnami, na realizovanou malbu na východní stěně s námětem *Zázraku sv. Klimenta* a jsou datovány mezi léty 1597–1599.¹¹¹ Do stejného období je řazena kresba *Postava stojícího muže zezadu*,¹¹² nebyla však doposud přiřazena k žádné konkrétní realizaci.¹¹³ Při porovnání s kresbou ve florentských Uffiziích *Studie stojícího chlapce zezadu*¹¹⁴ se jedná téměř o stejnou figuru mladého muže, zcela odvráceného od diváka a ve stejném technickém provedení. Obě kresby jsou pro Ciampelliho charakteristické. Ani kresbu z florentské sbírky se prozatím nepodařilo k žádné realizaci přiřadit, a tak je zde tedy prostor k dalšímu bádání. K realizacím v kanovnické sakristii Tognier ještě přiřazuje list nesoucí dvě kresby, na rectu s výjevem *Madony s dítětem a studií draperie*¹¹⁵ a na versu se *Dvěma mužskými figurami a matkou s dítětem*, u kterých zároveň shledává analogie i s figurálním obsazením na Ciampelliho oltářním obraze *Kristův vjezd do Jeruzaléma*

¹⁰⁸ Agostino Ciampelli, *Postava klečícího muže zezadu*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 389x247 mm; verso: *Velmi slabě zřetelná kresba dětské postavy s rozepjatýma rukama*, černá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)121 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 38, kat. č. A 8; TOGNER 2005, s. 46–47, kat. č. 16.

¹⁰⁹ Agostino Ciampelli, *Klečící mužská figura zezadu*, černá a bílá křída, šedomodrý papír, 277x206 mm, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, inv. č. 7899 F; publikováno in: TOGNER 2000, s. 90, kat. č. B 27.

¹¹⁰ Agostino Ciampelli, *Postava starého muže ukazujícího pravou rukou*, černá a bílá křída, nazelenalý papír 386x272 mm; verso: *Téměř neznatelný náčrt postavy*, černá křída Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)123 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 38–40, kat. č. A 9; TOGNER 2005, s. 48, kat. č. 17.

¹¹¹ TOGNER 2000, 38.

¹¹² Agostino Ciampelli, *Postava stojícího muže zezadu*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 405x232 mm Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)111; publikováno in: TOGNER 2000, s. 40, kat.č. A10; TOGNER 2005, s. 50, kat.č. 18.

¹¹³ TOGNER 2000, 40

¹¹⁴ Agostino Ciampelli: *Studie stojícího chlapce zezadu*, černá a bílá křída, modrý papír 299x185 mm, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, inv. č. 7179 F; publikováno in: TOGNER 2000, s. 88, kat. č. B 17.

¹¹⁵ Agostino Ciampelli, *Madona s dítětem a studie draperie*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 402x267 mm; verso: *Dvě mužské figury a matka s dítětem*, černá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)124 v+r; publikováno in: TOGNER 2000, s. 40–41, kat.č. A11; TOGNER 2005, s. 50–51, kat.č. 19.

z neapolského kostela SS. Severino e Sossio (asi 1605). Na kresebném zpracování nepozoruje výrazné změny od časnějšího římského období a vznik listu předpokládá v poněkud širším časovém rozpětí okolo roku 1600.¹¹⁶

Nejrozsáhlejší část Ciampelliho kreseb v olomouckém souboru se skládá z přípravných kreseb a studií souvisejících s realizací maleb v kapli sv. Ondřeje (Cappella S. Andrea) a s další výzdobou římského kostela, hlavní jezuitské svatyně, Il Gesù. V souboru se nacházejí kresby související s realizací hlavního oltářního plátna zmíněné kaple s názvem *Martyrium sv. Ondřeje*. Na kresbě nazvané *Dvě mužské postavy na žebříku*¹¹⁷ Ciampelli řešil pozici muže připravujícího břevno kříže pro umučení sv. Ondřeje. Výsledná figura se na zrealizovaném obraze objevuje v levém horním rohu. Kresba je datována do roku 1600, stejně jako kresba následující.¹¹⁸ *Studie muže na žebříku*¹¹⁹ je výsledná varianta figurálního typu, studovaného na předchozí kresbě. Takto byl bez větších obměn přenesen na oltářní obraz popisované kaple. Kresba *Sv. Dorotea*¹²⁰ provedená na rectu listu, na jehož versu je kresba *Chlapec nesoucí otep dříví a postava katana s tyčí*, bezprostředně souvisí s realizací výzdoby kaple sv. Ondřeje v Il Gesù.¹²¹ Sv. Dorothea je v kapli umístěna na pravé straně v prvním plánu rozměrné malby pokrývající kupoli kaple s námětem *P. Marie královna mučedníků*. Zatímco verso listu s kresbou *Postava katana s tyčí* opět souvisí s výzdobou v kapli sv. Ondřeje, a to konkrétně s výjevem *Mučení sv. Vavřince*, pro kresbu na rectu *Sedící světice a studie levé ruky spolu s dalšími ženskými figurami*,¹²² kde je vyobrazena sedící světice s palmetou v ruce a skupina dalších figur, nenalezneme patrně konkrétní realizaci v malířské výzdobě kaple. S největší pravděpodobností to jsou studie různých figurálních typů světic pro kompozici *P. Marie*

¹¹⁶ TOGNER 2000, 40–41.

¹¹⁷ Agostino Ciampelli, *Dvě mužské postavy na žebříku*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 408x256 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv.č. JV51777 (album volných listů I), 143; publikováno in: TOGNER 2000, s. 41–43, kat.č. A12; TOGNER 2005, s. 51–52, kat.č. 20.

¹¹⁸ TOGNER 2000, 41–43.

¹¹⁹ Agostino Ciampelli, *Studie muže na žebříku*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 410x266 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv.č. JV51777 (album volných listů I), 126, publikováno in: TOGNER 2000, s. 43, kat. č. A 13; TOGNER 2005, s. 52–53, kat.č. 21.

¹²⁰ Agostino Ciampelli, *Sv. Dorotea*, nazelenalý papír, 420x270 mm; verso: *Chlapec nesoucí otep dříví a postava katana s tyčí*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv.č. JV51777 (album volných listů I), 116 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 43–44, kat.č. A 14; TOGNER 2005, s. 54–56, kat.č. 22. 2000, 43–44, kat.č. A 14; TOGNER 2005, 54, kat.č. 22.

¹²¹ TOGNER 2000, 43–44.

¹²² Agostino Ciampelli, *Sedící světice a studie levé ruky spolu s dalšími ženskými*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 414x264 mm; verso: *Postava katana s tyčí*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 132 r+v, publikováno in: TOGNER 2000, s. 44–45, kat.č. A 15; TOGNER 2005, s. 56–57, kat. č. 23.

Královny mučedníků umístěné v kupoli kaple sv. Ondřeje.¹²³ Další list v olomouckém souboru je opět oboustranný, na rectu se nachází *Tři mužské polopostavy*. I tyto tři polopostavy starců mají souvislost s mučedníky na realizaci v kapli sv. Ondřeje. Významnější kresbu nalezneme však spíše na versu, tou je *P. Maria na oblaku a studie rukou* [25],¹²⁴ na které je zachycena P. Marie polosedící na oblaku obklopená anděly, která téměř odpovídá centrální postavě z výjevu *P. Marie Královna mučedníků* [26] na klenbě stejné kaple. Autor kresby si na ní zkouší několikrát podobně pojaté ruce P. Marie, zabýval se také několika andělky, které na zrealizované malbě rovněž nalézáme.¹²⁵ Kresba *Sv. Barbora*¹²⁶ je důslednou kresebnou studií pro postavu světice sv. Barbory ze série přípravných kreseb pro malbu kupole kaple sv. Ondřeje. Na kresbě se opírá o svůj atribut – věž, je zde již patrné, že její pohled bude směřovat k nějaké další postavě, tou je potom na zrealizované malbě *P. Marie Královny mučedníků* sv. Dorota.¹²⁷ Další oboustranný list s kresbami ze série přípravných kreseb pro kupoli stejné kaple zachycuje na rectu *Dvě ženské polopostavy a* na versu listu *Tři studie sedících žen*,¹²⁸ které lze přesně přiřadit k odpovídajícím figurám tří světic sedících na oblacích v horní řadě pravé strany stejné kompozice.¹²⁹ Následující kresebné studie opět z jednoho listu jsou přiřazeny k výjevům *Mučení sv. Anežky* v lunetách stejné kaple, na rectu jsou to *Dvě mužské figurální studie*¹³⁰ a na versu *Studie padajícího (pololežícího)*. V luněte jsou v obou případech tyto figury použity na výjevu zcela vpravo. Další kresba byla Tognerem pojmenovaná *Ležící mužská postava a studie nohy*¹³¹ a bude asi definitivní výslednou variantou nesoucí autorovo “primo pensiero” použitá na malbě pro postavu, která se nachází v levé části lunety téhož

¹²³ TOGNER 2000, 44–45.

¹²⁴ Agostino Ciampelli, *Tři mužské polopostavy*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 415x287 mm; verso: *P. Maria na oblaku a studie rukou*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv.č. JV51777 (album volných listů I) 97/98, publikováno in: TOGNER 2000, s.45–47, kat.č.A 16; TOGNER 2005, s. 57–59, kat. č. 24.

¹²⁵ TOGNER 2000, 45–47; TOGNER 2005, 57–59.

¹²⁶ Agostino Ciampelli, *Sv. Barbora*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 409x246 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)122; publikováno in: TOGNER 2000, s. 47, kat. č. A 17; TOGNER 2005, s. 58–60, kat. č. 25.

¹²⁷ TOGNER 2000, 47; TOGNER 2005, 58–60.

¹²⁸ Agostino Ciampelli, *Dvě ženské polopostavy*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 285x422 mm; verso: *Tři studie sedících žen*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 100 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s.47–48, kat. č. A 18; TOGNER 2005, s. 60–62, kat. č. 26

¹²⁹ TOGNER 2005, 60–62.

¹³⁰ Agostino Ciampelli, *Dvě mužské figurální studie*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 280x414 mm; verso:

Studie padajícího (pololežícího)muže, černá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)130 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 48–49; TOGNER 2005, 62.

¹³¹ Agostino Ciampelli, *Ležící mužská postava a studie nohy*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 415x258 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)104; publikováno in: TOGNER 2000, s. 49, kat. č. A 20; TOGNER 2005, s. 63, kat. č. 28.

námětu. Zajímavou kresbou souboru je *Postava muže se špičatou čepicí zezadu a studie pravé ruky*¹³². Figura na kresbě je zachycena v dramatickém úleku a téměř se neliší od výsledné realizace, tou je přihlížející katan z levé části výjevu *Mučení sv. Anežky*. Podle Tognera jde o postavu orientálce, jehož lze typově srovnávat s postavou orientálce, kterého Ciampelli namaloval ve scéně *Bdění u Asverova lože* z Palazzo Tornabuoni Corsi ve Florencii. Také na následující kresbě *Postava rozkročeného muže s rozepjatýma rukama*¹³³ se na první pohled jedná o zachycení postavy v dynamickém pohybu, do kterého byla uvedena na základě nějakých dramatických událostí. Je načrtnuta v lehkém záklonu a s podlomenými koleny. Kresba byla studií pro horní část těla stejně pojaté postavy katana s provazem v pravé části výjevu *Umučení sv. Kateřiny* v malbě jedné z lunet kaple sv. Ondřeje v kostele Il Gesù.¹³⁴ Pro výsledné realizace maleb pro kapli sv. Ondřeje byl určený i další kresebný list, jehož recto *Čtyři studie pololežících mužů*¹³⁵ je vztahováno k *Mučení sv. Kateřiny* a verso *Figura ležícího muže* spíše souvisí s kompozicí *P. Marie královny mučedníků*.¹³⁶

Všechny tyto kresby, na nichž je znatelný postupný kreslířský vývoj Ciampelliho od jeho počátků ve Florencii, k vrcholným realizacím v Římě, jsou soustředěny na jednotlivé figury, které jsou pečlivě propracovány, čímž se ve většině případů stávají modely pro sestavení konečné kompozice. Podobným způsobem jsou provedeny i figurální studie pro fresky v kostele S. Maria in Trastevere, i když zde můžeme zaznamenat některé kresby jednotlivých postav, na nichž Ciampelli ještě hledal konečnou podobu. Pro všechny tyto popsané kresby společně s figurálními studiemi pro apsidu v S. Maria in Trastevere je shodná také technika – použití černé křída k vytvoření obrysů, tvarů a stínů, a k tomu bílá křída, kterou naopak označoval odrazy světla. Ciampelli používal rovněž podobný papír – šedomodře nebo šedozeleně tónovaný, který mu umožňoval za použití výše zmíněných kříd prostorově tvarovat kreslené figury. Ve vytváření hmoty figur a na kompozicích, kde

¹³² Agostino Ciampelli, *Postava muže se špičatou čepicí zezadu a studie pravé ruky*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 418x265 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)139; publikováno in: TOGNER 2000, s.49, kat. č. A 21; TOGNER 2005, s. 65, kat. č. 29.

¹³³ Agostino Ciampelli, *Postava rozkročeného muže s rozepjatýma rukama*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 412x285 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)95; publikováno in: TOGNER 2000, s. 50–51, kat. č. A 22; TOGNER 2005, s. 65–66, kat. č. 30.

¹³⁴ TOGNER 2005, s. 65–66.

¹³⁵ Agostino Ciampelli: *Čtyři studie pololežících mužů*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 416x275 mm; verso: *Figura ležícího muže*, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)127 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 51, kat. č. A 23; TOGNER 2005, s. 67, kat. č. 31.

¹³⁶

jich je shromážděno i více, jejich prostorové odstupňování, byl Ciampelli mistr. Tento způsob práce pomůže odlišit jeho autorské kresby od dílenských prací jeho spolupracovníků. To je však úkolem dalšího bádání.

4. Ciampelli v Římě, konkrétně jeho zakázka pro baziliku S. Maria in Trastevere

Bazilika Santa Maria in Trastevere je jedním z prvních míst uctívání křesťanského kultu v Římě a je jedním z nejstarších římských kostelů. Založena byla jako domus ecclesiae papežem Kalixtem I. (217–222). Je hlavním chrámem římské čtvrti Trastevere (za Tiberou, v Zátibeři), nachází se tedy na druhé straně řeky Tibery na náměstí Santa Maria in Trastevere. Bazilika doposud nepřetržitě slouží jako křesťanský poutní chrám se statutem basilica minor. Ciampelli byl pozván k výzdobě její nejvýznamnější části, a to apsidy. V kněžišti této starobylé baziliky měl vytvořit v technice fresky oslavné dílo s mariánskou tematikou. Jeho malby tak bezprostředně sousedí s mozaikami Pietra Cavalliniho (asi 1240–1330?) [27] a ve spodní části apsidy toto zcela mimořádné dílo doplňují.¹³⁷ V dochovaných inventárních soupisech výzdoby římských kostelů je možné najít takových případů, kdy spolu bezprostředně sousedí umělecká díla z jiných období, více. Například opat Filippo Titti (1639–1702) ve svém inventáři uměleckých děl v římských kostelích považuje za zcela normální uvádět mozaiku Cavalliniho společně s Lanfrancem v San Pietru ve Vatikánu, nebo například znovu Cavalliniho spolu s Ciampellim v Santa Maria in Trastevere. Ve svém inventáři také uvádí mozaiky z 5. století v Santa Maria Maggiore dohromady se jmény všech malířů, kteří o více než tisíc let později zdobili nadložní stěny raně křesťanské lodi a vytvořili výzdobu, která vypadala v podstatě "jednotná" v souladu s výzdobou již existující.¹³⁸

Objednavatelem mozaiky od Pietra Cavalliniho do baziliky Santa Maria in Trastevere byl někdy na konci 13. století Bertoldo Stefaneschi. Konkrétně objednal 7 obrazů s vyobrazením příběhů ze života Panny Marie nacházejících se v apsidě. Datace této mozaikové výzdoby je tradičně kladena do roku 1291. Centrální votivní mariánský obraz vytvořený z mozaiky [28] a znázorňující *Madonnu s dítětem mezi apoštoly Petrem a Pavlem a klečícím donátorem po pravé straně*, je doplněný erbem a latinským nápisem k Stefaneschimu a jeho rodině odkazujícím.¹³⁹ Spolu s freskou Ciampelliho *Andělé nesoucí mysteria Panny Marie*, která ho obklopuje, vytváří jeden celek symbolického

¹³⁷ TOGNER 2000, 20.

¹³⁸ OCCHIPINTI 2021, 219.

¹³⁹ <https://www.aboutartonline.com/lo-stemma-stefaneschi-nei-mosaici-cavalliniani-in-santa-maria-in-trastevere-il-giubileo-del-300-e-un-riferimento-dantesco/>, vyhledáno 1.6.2022.

významu. Ciampelli se k zakázce dostal s největší pravděpodobností opět přes svého mecenáše kardinála Alessandra Ottaviana de' Medici, který se v roce 1600 stal na půl roku, jak již bylo zmíněno, jeho titulárním kostelem. Ostatně i jeho kardinálský znak Ciampelli umístil po obou stranách fresky do iluzivní architektury. Realizace výmalby apsidy v Santa Maria in Trastevere je z tohoto důvodu Milanem Tognereem kladena zhruba do r. 1600, stejně tak, jako výzdoba kaple sv. Ondřeje v Il Gesù.¹⁴⁰

Ciampelli v apsidě baziliky namaloval deset andělských bytostí přicházejících k Panně Marii, která je vyobrazena na centrálním obrazu z mozaiky, a zprava i zleva k ní nesou její atributy. Pětice andělů zprava od centrálního obrazu sestaveného z mozaiky přináší Panně Marii postupně kytici růží, uzavřenou zahradu, archu úmluvy, uzavřenou bránu, věž Davidovu [29], pětice andělů pak zleva nese pramen, zrcadlo, město Boží, studnu a další věž [30], tentokrát v honosnější architektuře. Jak se domnívá Milan Togner, mohla být Ciampellimu inspirací k tématu mozaiková výzdoba ze 13. století, nacházející se na štítu průčelí kostela, což Togner považuje za obdobný motiv. Vyobrazení popisuje jako „ženské andělské postavy, nesoucí jednotlivé atributy čistoty P. Marie“.¹⁴¹ Tomu však skutečné vyobrazení neodpovídá. Na štítu se sice nachází deset postav, ty však nemají andělská křídla a zřetelně jsou to ženy, držící v ruce rozličné nádoby. Rozličné nádoby v rukách žen by mohly být třeba lampy, což může přivádět k myšlence, že jde o vyobrazení pěti moudrých a pěti pošetilých panen (Mat 25, 1–13). Osmi z deseti v nádobách hoří plamen, nehořící nádoby jsou tedy pouze dvě. Další otázkou je, proč některé z nich mají na hlavě korunu? Panna Marie je nazývána královnou panen (regina virginum nebo virgo inter virginis), zde je možné také hledat souvislost, avšak ona je tou královnou. V malém průvodci bazilikou jsou tyto postavy označeny jako světice, možná tedy půjde o konkrétní ženy. Koho na štítu baziliky tedy vlastně vidíme zůstává otázkou, ke které se mi nepodařilo ani v literatuře najít odpověď, a vodítkem zřejmě nejsou ani vyobrazení měst Betléma (ecclesia ex circumcissione) a Jeruzaléma (ecclesia ex gentibus) umístěná na protilehlých stranách štítu. Vyobrazení žen však doplňují palmy. Palma a její ratolesti jsou symbolem vítězství a mučednictví.¹⁴² Domnívám se tedy, že ženami na štítu budou mučednice.

¹⁴⁰ TOGNER 2000, 20.

¹⁴¹ TOGNER 2000, 20.

¹⁴² NEVÍMOVÁ 2003, 217.

Ciampelliho zpracování motivu je zcela soudobé tak, jak je pro něho typické. Jednotlivé atributy jsou podány názorně a nepřehlédnutelně, některé v podobě objemných architektonických objektů. Togner spatřuje v této realizaci zcela novou polohu v dosavadním Ciampelliho díle a označuje ho: „*koloristou nevšední úrovně*“.¹⁴³ Tento andělský zástup je opravdu velkolepou podívanou a barevnost výjevu přitahuje divákovu pozornost již při vstupu do kostela, který je od apsidy poměrně vzdálený. Přiblíží-li se návštěvník kostela k apsidě, posléze spatří přehlídku nádherných andělských postav oděných do slavnostních rouch v jasných veselých barevných tónech. Ciampelli anděly umístil do iluzivní architektury. Prostor je rozdělen do tří symetrických polí po obou stranách apsidy a je vyzdoben květinovými girlandami zavěšenými v horní části každého pole předěleného iluzivní římsou. Drobné iluzivní architektonické články jsou dekorativně ozdobeny hlavami andílků, akantovými listy a dalšími květinovými motivy. Celá scéna působí nesmírně živě, jako by se andělé pohybovali a jejich šat při chůzi vlál.

Domnívám se, že Ciampelliho dílem v této apsidě jsou ještě dvě další postavy, které jsou usazeny na edikule jednoho z náhrobků kostela a jsou provedeny v technice grisaille. Na první pohled vypadají jako sochy, což by i symetricky odpovídalo protějším náhrobku, kde na jeho edikule opravdové sochy jsou. Těmito dvěma postavami, znázorňujícími Prudenzia a Moderatio, malíř patrně nahradil sochy nedochované. Stejně jako při pohledu na iluzivní schody, na kterých stojí andělé v apsidě, divák při pohledu na tyto dvě postavy nabývá dojmu, že dotváří sochařskou výzdobu kostela. Ciampelli zde potvrzuje své dovednosti a dokazuje, jako i na ostatní iluzivní architektuře celé fresky, absolutní znalost perspektivy. Vržené stíny na zmiňovaných schodech jsou patrné jen z velmi blízké vzdálenosti. Při mém bádání mi poskytla ujištění o namalování schodů až část s nanesenou omítkou bez malby. Omítka na iluzivních schodech dokládá hladkost stěny. Ikonografií jednotlivých atributů andělských postav se bude zabývat poslední kapitola mé práce. Ciampelliho autorství je však ještě k dalšímu bádání.

¹⁴³ TOGNER 2000, 20.

5. Ciampelliho kresby pro jeho fresky v kostele S. Maria in Trastevere z olomoucké sbírky ve Vědecké knihovně v Olomouci

5.1. Kresba anděla s kyticí v pravé ruce

Z olomouckého souboru kreseb Agostina Ciampelliho, vztahujících se k fresce v apsidě kostela S. Maria in Trastevere, je potřeba zmínit především kresbu *Postava ženy – anděla s kyticí* [31],¹⁴⁴ která je na zrealizované fresce první postavou vpravo vedle mariánského obrazu [32], vytvořeného v mozaice, přivádějící zástup andělů nesoucích jednotlivé mariánské atributy. Od té doby, co ji Milan Tognér určil jako práci Agostina Ciampelliho, nikdo tuto atribuci nezpochybnil.¹⁴⁵ V porovnání s realizovanou malbou na kresbě ještě nejsou některé detaily zcela dokončeny, jsou jen naznačeny, jako například kytice nebo pravé andělské křídlo. Také schody, po kterých anděl stoupá, jsou pouze předpokládány, proto obě jeho nohy levitují, zatímco na malbě již na schodech stojí. Jeho postoj s pokrčenou levou nohou rýsující se pod draperií, naklonění hlavy vlevo směrem k budoucímu oltáři, a i rozložení rukou již odpovídají finální podobě malby na stěně apsidy. Na přípravné kresbě se Ciampelli věnoval především záhybům roucha, anděl si jej něžně přidržuje pravou rukou, splývá mu z vysoko postaveného pasu dolů a je na některých místech uvázáno, pod pasem dekorativně do mašle. V kreslířském díle Ciampelliho právě tato kresba vyniká elegancí a delikátností. Malíř postupně a jemně nanášel jednotlivé vrstvy černé křídly a tímto postupem celou figuru prostorově zhmotnil.¹⁴⁶ Zrealizovaná postava anděla je ze všech andělských postav namalovaných Ciampellim na fresce také tou nejkrásnější. Stejně tak, jako na kresbě, je andělské roucho provedeno s nesmírnou pečlivostí, na malbě je dozdobeno ještě šperkem.

5.2. Kresby pro postavu anděla nesoucího věž Davidovu

V olomouckém souboru se zachovaly ještě další figurální studie vztahující se evidentně k postavám z apsidy kostela, konkrétně tři varianty postavy, které jsou přípravnými studiemi pro postavu anděla opírajícího se o věž Davidovu, na fresce na konci úplně

¹⁴⁴ Agostino Ciampelli: *Postava ženy – anděla s kyticí*, černá a bílá křída, zelený papír, 410x262 mm, inv. č. JV/51777. Vědecká knihovna, Olomouc. Publikováno in: TOGNER 2000, s. 58–60, kat. č. A 31; TOGNER 2005, s. 79–81, kat. č. 39.

¹⁴⁵ Martin Zlatohlávek in: ZLATOHLÁVEK/KAZLEPKA 2009, 174–175.

¹⁴⁶ ZLATOHLÁVEK, 2009, 174.

vpravo [X]. I tyto figurální studie Milan Togner nepochybně přiřadil k Ciampelliho dílu.¹⁴⁷ První z nich je *Postava stojící ženy – anděla I [33]*, která se nachází na versu stejného listu, na jehož rectu je kresba *Postava muže svlékajícího si košili*, s námětem vztahujícím se k realizaci v kostele Il Gesù.¹⁴⁸ Polohy rukou anděla na kresbě neodpovídají zcela přesně realizované figuře ve fresce v kostele S. Maria in Trastevere, ale motiv jeho lehkého opření o symbol Davidovy věže, jak je na kresbě rozpoznatelný, a také již naznačená andělská křídla dosvědčují, že jde o kresbu vztahující se k postavě zmiňovaného anděla[34].¹⁴⁹ Téměř stejně pojatá figura na rectu dalšího listu (na versu je kresba vztahující se opět k realizacím v Il Gesù *Postava sedícího mladíka s napřaženou levicí* je kresba *Postava stojící ženy – anděla II [35]*.¹⁵⁰ Žena na kresbě má pouze jinak pravou ruku než na fresce, jakoby ukazovala před sebe. Na kresbě chybí také draperie, kterou měla postava na výše zmíněné kresbě přehozenou přes ruku, jež jí lehce spočívala na břiše. Na posledně zmiňované kresbě má andělská postava také dokončenější a propracovanější roucho.¹⁵¹ Poslední variantou postavy, na které autor podrobně studoval anděla, opírajícího se o Davidovu věž, a která se výsledné postavě anděla na fresce v kostele S. Maria in Trastevere přibližuje nejvíce, je kresba *Postava stojící ženy – anděla III*, ta je rectem listu, na jehož versu Ciampelli studoval *Dvě polopostavy mužů – katanů vrhajících kámen k Ukamenování sv. Štěpána* opět v Il Gesù.¹⁵² Když porovnáme zrealizovanou malbu a tuto postavu anděla, zjistíme, že se již příliš neodlišuje. Studie polohy rukou se na obou předchozích kresbách liší, zatímco na této kresbě, co se týče ruky levé, se Ciampelli již rozhodl a umístil ji ležerně na již naznačenou část architektury Davidovy věže. Na fresce pak Ciampelli dokáže tyto jednotlivosti vyobrazit ve stejné jemnosti a detailu, možná ještě zdařileji, jako by vyjadřovaly andělovy emoce nebo diváka nějakým způsobem oslovovaly. Zajímavé je sledovat postup, jak si na těchto třech

¹⁴⁷ TOGNER,2005,71–77; ZLATOHLÁVEK 2009,174.

¹⁴⁸ Agostino Ciampelli, *Postava muže svlékajícího si košili*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 390x255 mm; verso: *Postava stojící ženy – anděla I*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV21777 (album volných listů I), 103 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 53–55, kat. č. A 26; TOGNER 2005, s. 71–73, kat. č. 34.

¹⁴⁹ TOGNER 2000, 53.

¹⁵⁰ Agostino Ciampelli, *Postava stojící ženy – anděla II*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 394x250 mm; verso: *Postava sedícího mladíka s napřaženou levicí*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I)129 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 55, kat. č. A 27; TOGNER 2005, s. 74, kat. č. 35.

¹⁵¹ TOGNER 2000, 55.

¹⁵² Agostino Ciampelli, *Postava stojící ženy – anděla III*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 245x386 mm; verso: *Dvě polopostavy mužů – katanů vrhajících kámen*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 145 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 55–57, kat. č. A 28; TOGNER 2005, s. 75–77, kat. č. 36.

výše popisovaných kresbách náš malíř výslednou figuru připravoval od předběžných návrhů až k samostatné realizaci na stěně apsidy v bazilice. Každá z těchto kreseb je již sama o sobě uměleckým dílem, Ciampelli byl opravdový mistr kresby, o tom nemůže být pochyb. Ladnost těla a něžnost ve tváři anděla je zřetelná, jak na kresbě, tak i na malbě.¹⁵³

5.3. Kresby pro postavu anděla nesoucího fontánu

V olomouckém souboru je uložena další přípravná kresba vztahující se k postavě jednoho z andělů, a tou je *Postava ženy nesoucí model fontány* [36]. V apsidě baziliky jde o první postavu anděla vlevo nesoucího fontánu, který vystupuje na iluzivně namalované schody a je důslednou malířskou transkripcí této kresby. Na druhé straně je kresba *Postava sv. Kristýny*,¹⁵⁴ ta s výzdobou v apsidě Santa Maria in Trastevere nesouvisí, je přiřazována k realizacím malířské výzdoby kaple sv. Ondřeje v Il Gesù.¹⁵⁵

5. 4. Kresby pro postavu anděla nesoucího podnos pro schránku

Poslední Ciampelliho kresbou k římské realizaci v bazilice Santa Maria in Trastevere se vztahující je *Postava ženy (?) nesoucí deskový podnos* [37],¹⁵⁶ ta je předběžnou přípravnou studií pro třetí figuru anděla vpravo nesoucího archu úmluvy [38]. Kresba zřejmě představuje jednu z prvních variant řešení postavy v základním postoji a důraz je kladen na natočení hlavy a na polohu rukou. Poloha nohou je naznačena pouze několika plynulými čarami, avšak odpovídající celkovému postoji těla, především jeho horní polovině. Autor je znázornil i přesto, že budou na výsledné figuře zcela schovány pod draperií, čímž si postavu uvedl do přirozeného postoje. Na kresbě chybí tentokrát úplně křídla, přesto při pohledu na výslednou realizaci v Římě je zřejmé, že patří k sobě. Anděl namalovaný na fresce nese již dokončenou archu úmluvy v přirozeném ladném postoji, jeho křídla jako by se právě zastavila, něžná andělská tvář je upřena do neznámého bodu. Dalšího anděla se dotýká pouze jednou stranou roucha a možná částí křídla. Postoj figury

¹⁵³ TOGNER, 2005, 75.

¹⁵⁴ Agostino Ciampelli, *Postava sv. Kristýny*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 410x180 mm; verso: *Postava ženy nesoucí model fontány*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 106 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 57–58, kat. č. A 29; TOGNER 2005, s. 77–79, kat. č. 37.

¹⁵⁵ TOGNER 2005, 77.

¹⁵⁶ Agostino Ciampelli, *Postava ženy (?) nesoucí deskový podnos*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 259x206 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 110; publikováno in: TOGNER 2000, s. 58, kat.č. A 30; TOGNER 2005, s. 79, kat. č. 38.

je shodný s tím na přípravné kresbě, andělovu pravou ruku zakrývá atribut uzavřené zahrady, který nese druhý anděl.¹⁵⁷

5. 5. Polemika nad kresbami

Podle dalšího znaleckého názoru kresby na stejném listu, a to na rectu *Postava sv. Kristíny* a na versu *Postava ženy nesoucí model fontány*,¹⁵⁸ stejně tak jako *Postava ženy (?) nesoucí deskový podnos*¹⁵⁹, neodpovídají kreslířsky propracovanému projevu Agostina Ciampelliho a je tedy lépe připsat je nějakému malíři z Ciampelliho okruhu či dílny.¹⁶⁰ Kdybychom znovu otevřely otázku datace realizace maleb v apsidě Santa Maria in Trastevere, pak bychom dospěli k závěru, že se odborníci zcela neshodují. Přesná data nejsou dosud známa. Milan Togner se domníval, jak již bylo v této práci uvedeno, že zde náš malíř pracoval kolem roku 1600, tedy v době, kdy je doložen na pracích v kapli sv. Ondřeje v jezuitské svatyni Il Gesù. Tuto spojitost nachází především v souvislostech s přípravnými kresbami k výsledným realizacím provedeným v obou kostelech, které se v několika případech nacházejí na lícové nebo rubové straně jednoho listu. Dále byl k tomuto datování veden doloženou okolností působení Ciampelliho mecenáše Alessandra de' Medici v bazilice po dobu zhruba půl roku, kdy kostel získal jako svůj titulární, jak již v práci také zaznělo.¹⁶¹ Martin Zlatohlávek se však domnívá, že jde o nepodložený argument, protože z dílenské praxe je známo, že takto vypracované jednotlivé figury byly obvykle uchovávány pro další práci, a proto nevyklučuje možnost, že druhá volná strana mohla být pokreslena později či dřív, a to dokonce o několik desetiletí. Martina Zlatohlávka vede k odlišnému názoru i stylový rozbor kreseb. Ty určené pro Santa Maria in Trastevere vykazují podle jeho názoru jiný charakter oproti kresbám určeným pro realizace v Il Gesù a na dobře dokumentovaném kreslířském díle Ciampelliho tak v tomto případě nelze přesně rozpoznat stylové posuny podle jeho jednotlivých tvůrčích etap.¹⁶² Simonetta Prosperi Valenti Rodinò datuje Ciampelliho

¹⁵⁷ TOGNER 2000, 58.

¹⁵⁸ Agostino Ciampelli, *Postava sv. Kristíny*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 410x180 mm, verso: *Postava ženy nesoucí model fontány*, černá a bílá křída, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 106 r+v; publikováno in: TOGNER 2000, s. 57–58, kat. č. A 29; TOGNER 2005, s. 77–79, kat. č. 37.

¹⁵⁹ Agostino Ciampelli, *Postava ženy (?) nesoucí deskový podnos*, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 259x206 mm, Vědecká knihovna, Olomouc, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 110; publikováno in: TOGNER 2000, s. 58, kat.č. A 30; TOGNER 2005, s. 79, kat. č. 38.

¹⁶⁰ Martin Zlatohlávek in: KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009, 174.

¹⁶¹ TOGNER 2000, 20.

¹⁶² ZLATOHLÁVEK 2001, 584.

freskovou výzdobu v bazilice Santa Maria in Trastevere též do roku 1600¹⁶³ jako Tognier. Domnívám se, že argument o působení Ciampelliho mecenáše v kostele právě v tomto období vlastně Tognier převzal právě od ní. Ta posiluje své tvrzení ještě argumentem, že po obou stranách fresky Ciampelli vyobrazil erb Alessandra de' Medici.

¹⁶³ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972, 93.

6. Ikonografie mariánských symbolů v římském kostele

S. Maria in Trastevere

Klíčem pro pochopení Ciampelliho fresky v apsidě baziliky a symbolického významu jednotlivých atributů je interpretace textu Loretánské litanie, která navazuje na pasáže ze starozákonní knihy Píseň písní a dalších starozákonních textů. Starozákonní kniha Píseň písní (*Canticum canticorum*) byla ve starém Izraeli chápána jako mudroslovná literatura, a proto byla připisována moudrému králi Šalomounovi, jeho autorství uvádí i verš z První knihy královské (1 Kr 5,12), kde je nazýván skladatelem tisíce a pěti písní. Verše Písně mu také byly připisovány již v nadpisech hebrejských rukopisů, což bylo přeneseno do řečtiny a latiny a objevuje se i v názvu knihy v českém překladu Jednoty bratrské, v bibli Kralické.¹⁶⁴

Dnešní biblická věda se však přiklání k názoru, že Píseň písní je souborem svatebních písní zkomponovaným pro zamilovaný pár, ve kterém muž k ženě přistupuje jako k nevěstě.¹⁶⁵ Píseň písní mohla být židy čtena až po dosažení věku 33 let, a to již byli zpravidla v manželství a rodiči. V této hebrejské milostné poezii je popisován čistý vztah lásky muže a ženy. Mnohými překladateli a exegety je interpretována z různých hledisek, které však mají stejný základ, vlastní jak židům, tak křesťanům, tím je pochopení podstaty náboženské zvěsti, že milující Bůh se ve své nekonečné lásce sklání k člověku, aby ho vysvobodil z hříchu. Milenci z Písně jsou ve středověku či pozdně židovském helénismu, chápáni alegoricky. V křesťanských výkladech byla postava ženicha vztahována k osobě Ježíše Krista a nevěsta k církvi nebo duši člověka.¹⁶⁶ Ve 12. století došlo v obecné církvi k novému chápání a interpretaci Písně písní. Sama tato mimořádná kniha byla podnětem k rozdílným výkladům, komentářům, kázáním nebo jiným náboženským textům. Mariánský kult byl v křesťanské církvi právě v rozkvětu. Ženichem byl i nadále jednoznačně rozpoznáván Ježíš Kristus, nevěsta z této sbírky veršů byla však středověkou křesťanskou exegezí ztotožněna s Pannou Marií, do jejíž osoby byla integrována teology trojí role. Panna Marie se v kontextu Písně písní stala zástupkyní církve, představuje duši

¹⁶⁴ ZLATOHLÁVEK 1995, 38–39.

¹⁶⁵ ROYT 2006, 233.

¹⁶⁶ NEVÍMOVÁ 2003, 207.

věřícího a je sama sebou, matkou i nevěstou Kristovou.¹⁶⁷ V důsledku mariánské úcty začala být následně uctívána a oslavována modlitbou–litanií.¹⁶⁸ Mariologický výklad byl zakotven již v exegetické práci církevních otců Ambrože a Jeronýma.¹⁶⁹ Sv. Ambrož byl ostatně první, kdo použil příměru Panny Marie a jejího panenství k nevěstě z Písně písni.¹⁷⁰ Z dvanáctého století se též dochovala kázání na text Písně písni od Bernarda z Clairvaux. Údajně měl vidění, aby na téma *Canticum canticorum* kázal a psal. Vidění uposlechl a mezi léty 1135 až do jeho skonu roku 1153 pronesl k tomuto tématu osmdesát šest kázání.¹⁷¹ Sv. Ambrož se dále zmiňuje o meči utrpení Panny Marie a předkládá Pannu Marii jako vzor panenství. Sv. Augustin zdůrazňuje její bezhříšnost. Z téhož století pocházejí i nejstarší římské kostely zasvěcené Panně Marii, bazilika Santa Maria Maggiore a snad právě i bazilika Santa Maria Trastevere.¹⁷²

Píseň písni měla také již od středověku velký vliv na výtvarné evropské umění. Dala vzniknout nové tradici ikonografických motivů, téma vycházející z těchto veršů nalezneme přenesené do obrazů v dílech zručných řemeslníků, v kreslířských, malířských či sochařských vyobrazeních, od dochovaných rukopisů až po monumentální sochařské umění. V křesťanském umění je tak, i v tomto období, rozvíjen typický vztah slova a obrazu.¹⁷³

Zobrazování ženicha a nevěsty nacházíme nejprve v iluminovaných biblích, kde byly nápaditě výtvarně zpracovávány iniciály označující začátek latinského textu knihy Písně písni nebo i v komentářích, kde se uvádí též čtení Písma. Později se symbolické zobrazování vztahu Marie a Krista, vyjadřující vztah ženicha a nevěsty, objevovalo také na deskové malbě, freskách a sochách.¹⁷⁴

¹⁶⁷ ZLATOHLÁVEK 1995, 45.

¹⁶⁸ Etymologie slova *litanie* je z řeckého *lité*, tj. modlitba, prosba., z tohoto slova je v řečtině odvozen výraz *litaneuo*, který znamená úpěnlivě prosit a dále *litomai* vyjadřující naléhavě prosit o smilování nebo vzývat. V těchto významech převzala termín *latina*, a sice ve tvaru *litanía* – úpěnlivě prosit, vzývat. Používá se i latinské množné číslo *litaniae*, čímž nabývá obecného významu modlitby, která vyjadřuje prosbu a přímělu. In: Andrea Hrodková, 17.

¹⁶⁹ ZLATOHLÁVEK 1995, 45.

¹⁷⁰ NEVÍMOVÁ 2003, 207.

¹⁷¹ ZLATOHLÁVEK 1995, 46.

¹⁷² HRODKOVÁ 2017, 20–21.

¹⁷³ ZLATOHLÁVEK 1995, 34.

¹⁷⁴ ZLATOHLÁVEK 1995, 47.

Mariánské symboly nesené anděly na Ciampelliho fresce v apsidě baziliky Santa Maria in Trastevere, jež odkazují ke ctnostem Panny Marie, vycházejí z textu Loretánské litanie blahoslavené Panny Marie (Litaniae Lauretanae Beatis Mariae Virginis), která byla také z obrazů Písně písní sestavena.¹⁷⁵ Jednotlivé mariánské obrazy jsou buď inspirovány Písmem, tradicí církve, liturgickými texty, nebo byly převzaty z litaní ke všem svatým.¹⁷⁶ Oslovení užívaná pro nevěstu z Písně písní, jako například kvítek šáronský, růže v dolínách, polní laň, věž Davidova, věž z kosti slonové, byla následně vztažena k Panně Marii. V Loretánské litanii byly tyto a mnohé další obrazy postupem času zakotveny v obecném povědomí v důsledku zařazení do středověkých mariánských litaní a responsoriálních modliteb.¹⁷⁷ Loretánské litanie se recitují nebo zpívají. Za každým oslovením je Panna Marie prosebně vyzývána věřícími, jako prostřednice Boží milosti, k přímlově u Boha slovy „Oroduj za nás“. Závěr litanie se potom odlišuje podle období liturgického roku.

Od 12. století byly mariánské litanie stále oblíbenějšími. Existovaly v rozličných variantách, a ještě jim chyběla ustálená forma. Neužívaly se všeobecně v celé církvi, nýbrž sloužily k vyjádření osobní zbožnosti zejména na mariánských poutních místech.¹⁷⁸ Jedny z nejstarších dochovaných mariánských litaní se nachází v pařížském rukopisu z dvanáctého století (Nat. lat 5267, fol. 80^r), dnes uloženém v Bibliothèque nationale de France. V tomto středověkém codexu je uvedeno sedmdesát tři invokací k Nejsvětější Panně Marii. Některé z nich se dostaly do litanie, kterou poutníci recitovali a zpívali v první mariánské poutní svatyni ve Svaté chýši v italském Loretu, odtud přídavné jméno loretánské (lauretanae). Mariánské litanie jsou známé také z rukopisu z konce dvanáctého století, který obsahuje čtyřicet dva litaní k Sancta Maria pocházející z církevní komunity křesťanů v italském městě Aquileia, nazývané Litaniae de Domina nebo také benátské litanie (litanie veneziane), protože sídlo aquilejského patriarchy bylo přeneseno do Benátek, kde proto zůstaly v používání v benátských rubrikách. Byly recitovány zejména

¹⁷⁵ M. Lechner heslo Litanei in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 102–103.

¹⁷⁶ HRODKOVÁ 2017, 29.

¹⁷⁷ NEVÍMOVÁ 2003, 207.

¹⁷⁸ HRODKOVÁ 2017, 25.

při příležitosti vážných pohrom a již byly velice podobné litaním z Loreta.¹⁷⁹ Jejich užívání bylo ukončeno v době pádu Benátské republiky v roce 1820.¹⁸⁰ Předchůdci mariánských litaní jsou litanie svatých (5. století), které již během pontifikátu sv. Řehoře Velikého (†604) byly recitovány v Římě v průvodu 25. dubna.¹⁸¹

Loretánské litanie mají možná jen jednoho autora, předpokládá se, že by jím mohl být tzv. Magistr P z Paříže, který je vytvořil ve druhé polovině 12. století. První tištěný exemplář byl nalezen v modlitební knize štrasburského semináře, je datován do roku 1558 a byl vytištěn v Dillingenu. Obsahově se téměř neliší od dnešní podoby litaní. Není vyloučeno, že se o toto vydání litaní zasloužil německý jezuita Petr Canisius (1521–1597), který při své cestě do Říma v roce 1548 navštívil i italské Loreto. Canisius přinesl tuto starší verzi litanie také do Prahy a do Vídně. Prvním papežem, který v roce 1587 schválil litanie recitované ve Svatém domě v Loretu, byl Sixtus V. V italském Loretu byla v sedmdesátých letech 16. století vytvořena ještě nová verze textu litaní, jejíž invokace byly téměř všechny převzaty ze Starého zákona. Důvodem byl apoštolský list „*motu proprio*“ papeže Pia V. z roku 1571, v němž papež zakázal neschválené formy modliteb.¹⁸² Roku 1578 arcijáhen Giulio Candiotti z italského Loreta předložil tuto verzi papeži Řehořovi XIII., ten jí však neschválil. Po odmítnutí Candiottiho pokusu se prosadila starší verze mariánských litaní také v italském Loretu.¹⁸³ V roce 1597 byla zavedena modlitba loretánských litaní v římské bazilice Santa Maria Maggiore, která byla, z nařízení Pavla V. z roku 1613, zpívána každou sobotu a o mariánských svátcích. Odtud se modlitba litaní rozšířila i do dalších římských kostelů.¹⁸⁴ V období obnovy katolické církve, které zahájil Tridentýský koncil, byla dekretem *Quoniam multi*, vydaným 6. září 1601 papežem Klementem VIII., ustanovena a schválena oficiální verze textu loretánských litaní používaných dodnes.¹⁸⁵ V současné době sestávají Loretánské litanie z padesáti mariánských invokací.¹⁸⁶

¹⁷⁹ HRODKOVÁ 2017, 25; <https://www.stellamatutina.eu/litanie-lauretane-nobili-invocazioni-mariane/>, vyhledáno 3.6.2022.

¹⁸⁰ HRODKOVÁ 2017, 25.

¹⁸¹ <https://www.stellamatutina.eu/litanie-lauretane-nobili-invocazioni-mariane/>, vyhledáno 3.6.2022.

¹⁸² HRODKOVÁ 2017, 26–27.

¹⁸³ <https://www.stellamatutina.eu/litanie-lauretane-nobili-invocazioni-mariane/>, vyhledáno 3.6.2022.

¹⁸⁴ HRODKOVÁ 2017, 27.

¹⁸⁵ L. Lüdicke-Kaute, heslo *Laurentanische Litanei*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg am Breisgau 1971, díl 3, sl. 27–31. a další příslušná hesla.

¹⁸⁶ HRODKOVÁ 2017, 17.

Z výše uvedeného textu vyplývá, že pro výběr symbolů pro Ciampelliho fresku byla výchozí pravděpodobně verze pocházející z pera Magistra P. z poloviny 12. století. Panna Marie byla vzývána také jako královna panen (*regina virginum* nebo *virgo inter virginis*) nebo královna andělů (*regina angelorum*). I v tomto smyslu lze chápat P. Marii, uctívanou v římském kostele S. Maria in Trastevere. Pak andělé, vytvořeni Agostinem Ciampellim, nesoucí mariánské atributy, k ní přistupují jako ke své královně.

Symbyly – mysteria Panny Marie

Pětice andělů zprava od oltářního obrazu z mozaiky přichází k Panně Marii a postupně nese její symboly odečtené z mariánské litanie, kterými jsou: růže (*rosa mystica*), město Boží (*civitas Dei*), archa úmluvy (*foederis arca*), uzavřená brána (*porta clausa*), věž Davidova (*turris Davidica*). Zleva přichází rovněž pět andělů, kteří nesou tyto symboly: pramen rajske zahrady (*fons signatus*), zrcadlo spravedlnosti (*speculum sine macula*), uzavřená zahrada (*hortus conclusus*), studna vody živé (*puteus aquarum viventium*) a věž slonovinová (*turris Eburnea*).

Ikonografie

Růže tajemná (*rosa mystica*): V Písni písni je nevěsta přirovnávána k růži v dolinách. Král Šalomoun přirovnává růži k věčné moudrosti. Růže je tradičním symbolem lásky a utrpení. Byla rovněž symbolem raně křesťanských mučedníků. Odkazuje i ke Kristu, protože její červená barva připomíná barvu jeho prolité krve. Jako květina P. Marie se růže objevuje poprvé v básni Seduliově v 5. století. Hugo ze Štrasburgu Marii velebí jako kvetoucí růži mučedníků. Sv. Ambrož přirovnal ke Kristu jenom květ růže, zatímco k Panně Marii její stvol. Květem Mariiným je Kristus, který vypučel z panenského lůna, aby po celém světě rozšířil její vůni víry.¹⁸⁷ Růže je také symbolem královské důstojnosti.¹⁸⁸

¹⁸⁷ NEVÍMOVÁ 2003, 216–217.

¹⁸⁸ R. Schumacher-Wolfgarten heslo Rose in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. (znamená sloupec) 563–567.

Uzavřená zahrada (hortus conclusus):

V Písni písní o nevěstě ženich říká: „hortus conclusus soror mea sponsa fons signatus/ zahrada zamčená jsi, sestro má choti, vrchoviště zamčené, studnice zapečetěná“ (Pís 4, 12). Již církevní otec Ambrož, který napsal knihu nazvanou *De virginibus*, věnovanou své vlastní sestře Marcellině, jež své panenství zasvětila životu v klášteře, exegetoval tento text Písně v tom smyslu, že uzavřená zahrada (hortus conclusus) je Boží zahradou panenství. Výklad biblické zahrady, a to především zahrady prvotního ráje, jako prostředí uzavřeného kláštera nebo života v něm je vlastně zpřesnění významového přirovnání zahrady k církvi. Ve 12. století došlo k významovému propojení mezi zahradou z Písně písní, tedy uzavřenou zahradou, a zahradou rajskou (Gn 1–2). Bernard z Clairvaux ve své homiletické práci uvažuje o klášteře jako o zahradě, a když kázal svým spolubratrům, přirovnával vstoupení do kláštera k návratu do ráje, kde uzavřenou zahradou je pro něj klášter.¹⁸⁹ Sv. Jeroným ve svém mariánském výkladu vztahuje hortus conclusus na Mariino panenství.¹⁹⁰ Zobrazování uzavřené zahrady (hortus conclusus) se na obrazech s mariánskou tematikou rozšířilo až v 15. století.¹⁹¹

Archa úmluvy (foederis arca): (Žid 9, 4)

Nedotknutelným předmětem nejsvětější úcty byl izraelskému lidu svatostánek a v něm archa úmluvy. V ní byla uložena smlouva mezi Hospodinem a jeho vyvoleným lidem. Oslovení P. Marie souslovím „archa úmluvy“ se dostalo i do loretánské litanie. Toto přirovnání vychází z teologického názoru, že podobně jako v arše úmluvy se v ní ukrýval vedle jmenované smlouvy ještě nebeský chléb, který odkazuje k Ježíši Kristu. V arše úmluvy byla ukryta také Áronova hůl, která se v alegorické exegezi biblického textu stala rovněž symbolem Panny Marie. Zde sehrála svou roli podobnost latinských slov virga (prut, hůl) a virgo (panna).¹⁹²

¹⁸⁹ ZLATOHLÁVEK 1995, 53–54.

¹⁹⁰ NEVÍMOVÁ 2003, 207.

¹⁹¹ E. Börsch-Supan heslo Garten in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 71–77.

¹⁹² NEVÍMOVÁ 2003, 213.; P. Bloch heslo Bundeslade in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 341–343.

Brána uzavřená (porta clausa):

Prorok Ezechiel spatřil ve svém vidění záhadnou bránu svatyně a uslyšel hlas Hospodinův: „Poté mě znovu přivedl k vnější bráně svatyně, obrácené k východu. Byla zavřená. „Tato brána zůstane zavřená,“ řekl mi Hospodin. „Nebude se otevírat a nikdo jí nebude procházet. Zůstane zavřená, protože jí prošel Hospodin, Bůh Izraele““ (Ez 44, 1–2). Bránu uzavřenou přirovnává např. sv. Ambrož a sv. Jeroným k panenství Panny Marie. Skrze bránu – Marii přišel Spasitel na tento svět. Brána však zůstává uzavřená, protože i Marie zůstává pannou před porodem i po porodu.¹⁹³

Věž Davidova (turrus Davidica):

V Písni písní je nevěstina šíje přirovnávána k věži Davidově (Pís 4, 5). V invokacích Loretánské litanie se obraz věže objevuje dvakrát. Poprvé jako věž Davidova, podruhé jako věž z kosti slonové, o té pak níže. Věž Davidova neodkazuje jenom ke kráse nevěsty – P. Marie, ale i k jejím ctnostem. Nevěstina šíje je také jako zbrojnice, na níž je zavěšeno tisíce štítů (Pís 4, 4). Tyto štíty pak v alegorickém výkladu znamenají ctnosti P. Marie.¹⁹⁴

Fontána – pramen spásy – fons signatus: (Pís 4,12)

Pramen spásy (fons signatus) je chápán jako zapečetěný pramen v zahradě uzavřené. Pramen je zdrojem vody nejen pro občerstvení těla, ale i duše, a proto je symbolicky zdrojem duchovního života a spásy. Zapečetěný pramen je symbolem Mariina panenství a neposkvrněnosti, podobně jako je vykládána také zahrada uzavřená (hortus conclusus), a to například sv. Jeronýmem.¹⁹⁵

Zrcadlo bez poskvrny – speculum sine macula:

Je odleskem věčného světla, nezkaleným zrcadlem Božího působení a obrazem jeho dobrotivosti. Panna Marie je čistým zrcadlem, protože je neposkvrněná, ozářená jasným

¹⁹³ NEVÍMOVÁ 2003, 213.

¹⁹⁴ RED. heslo Turm, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 393–394.

¹⁹⁵ NEVÍMOVÁ 2003, 207, 217; A. Thomas heslo Brunnen in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 330–336.

světlem Boží milosti, je milostiplná. V P. Marii se jasně a nezkrásleně odráží obraz Boží, jeho dokonalost a svatost.

Město Boží – civitas Dei: (Ž 87, 3)

Sousloví Město Boží (civitas Dei) bylo výrazem pro nebeský Jeruzalém. Když Šalomoun nechal postavit chrám v Jeruzalémě, postupem doby se pro něj a pro okolní oblast začal používat název Sion (Žalm 2, 6). Nakonec Sion označoval celé město Jeruzalém, pak i Judskou zemi, ba dokonce Izraelský lid jako celek (Iz 40, 9; Jer 31, 12; Zach 9, 13). Nejdůležitější užití slova „Sion“ je v jeho duchovním významu. Pojem Sion se ve Staré smlouvě používá jako obrazné označení Izraele jako Božího vyvoleného lidu (Izaiáš 60,14). Duchovní význam Sionu byl používán i v Novém zákoně, kde se tímto výrazem označují křesťané jako obyvatelé Božího duchovního království, nebeského Jeruzaléma (Židům 12,22; Zjevení 14,1). Petr mluví o Ježíši jako o úhelném kameni Sionu: „Hle, pokládám na Sionu úhelný kámen vyvolený a vzácný, a kdokoli věří v něj, se jistě nezklame“ (1. Petr 2,6). Obraz nebeského Jeruzaléma je obrazem nového města – eschatologického domova, tak jak jej popisuje Zjevení Janovo. Město Boží, nebeský Jeruzalém či Sion jsou tedy výrazy pro církev v eschatologickém rozměru. Marie jako nevěsta Kristova zastupuje (symbolizuje) takovou církev.¹⁹⁶

Studna vody živé (puteus aquarum viventium):

Studna s vodou je obecně symbolem tělesného i duševního osvěžení. Studna vody živé upomene na studnu z Betléma (S 23, 15–17). V Písni písní je nevěsta oslovoována: „Jsi pramen zahradní, studnice živých vod“ (Píseň písní 4, 15) a dále pak „Studnice zamčená, pramen zapečetěný“ (Pís 4,12). Panna Marie je přirovnávána ke studni života, prostřednictvím které k nám do světa vstoupil Kristus, voda života.¹⁹⁷

Věž z kostí slonové/věž slonovinová (turris eburnea):

¹⁹⁶ I. Ehrensperger-Katz heslo Stadt, Städte in Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 198–205.

¹⁹⁷ NEVÍMOVÁ 2003, 218. A. Thomas heslo Brunnen in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 330–336.

V Písni písni je nevěsta přirovnávána k věži z kosti slonové: „Tvá šíje, věž z kosti slonové. Tvé oči – rybníky chešbonské při bráně Bat-rabim. Tvůj nos jak libanonská věž k Damašku hledící“ (Pís 7, 5). Slonovina je vzácnost. Slonovina vždy byla a je považována za vzácný materiál, kterým lze vytvořit krásné věci. Proto je k ní přirovnávána P. Marie jako krásná nevěsta. Slonovina potom odkazuje i k svatosti a dokonalosti, navíc má význam i ve smyslu cudnosti, což jsou další atributy P. Marie.¹⁹⁸ Symboly podobné těm výše popsaným namaloval Giovanni Battista Fiammeri (1530–1606) v kostele San Vitale¹⁹⁹ na obraze *Maria Immaculata*²⁰⁰ po r. 1598. Na první pohled se může zdát, že se jím Ciampelli inspiroval. Časové zařazení tohoto obrazu odpovídá pracím Ciampelliho ve stejném kostele, oba umělci se tu pravděpodobně potkali. Mohli se navzájem inspirovat. Vyobrazení jednotlivých mariánských symbolů je velmi podobné. Avšak je nutné si uvědomit, že typologie obrazu Fiammeriho byla v té době ustáleným typem vyobrazení podobného námětu. Podobné obrazy z tohoto období se objevují i na severu Itálie. S touto kompozicí však Ciampelli nepracuje. Pokud se tímto obrazem přece jen inspiroval, pak pouze jednotlivými atributy a způsobem jejich vyobrazení. Přímá inspirace tímto obrazem to však není. Viděno z pozice umělecko – historické Ciampelli zvolil inovativní přístup a tento tradiční obraz Immaculaty obklopené jednotlivými mariánskými symboly přepracoval naprosto novým způsobem. Jeho inovativní pojetí celé scény má být především interpretací pro věřící, kteří se v kostele shromažďují, což odpovídalo tendencím Tridentského koncilu, které Ciampelli správně pochopil. Jednotlivé Mariiny atributy vložil do rukou překrásných andělů přímo do posvátného prostoru kněžiště tohoto poutního chrámu. Samotné anděly, jakožto nadpřirozené bytosti, obdařil něžnou nevinnou tváří, krásnými vlasy a mohutnými křídly. Nejsou z tohoto světa, proto jsou zacykleni v dialogu pouze sami mezi sebou, soustředěni na radostnou událost, která se zde koná. Celý výjev je zasazen do slavnostního zlatého pozadí, zde už nemá být pochyb, že se jedná o vyobrazení něčeho velmi vzácného. Divák se tak pomyslně ocitá na nebeské oslavě, v blízkosti toho nadpozemského, přesahujícího jeho chápání, má být uveden k rozjímání, ke ztišení se, k modlitbě a k oslavě. Andělé

¹⁹⁸ RED. heslo Turm, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, sl. 393–394.

¹⁹⁹ <https://santivitale.com/2014/12/17/san-vitale-ovvero-la-basilica-della-riforma-v-cattolica/?fbclid=IwAR3N4ZfmpojskRShNWC1-jMxR889N8I0scbzP-rK69oVpefsB9ZjZYqh08s>, vyhledáno 15.3.2022.

²⁰⁰ Gabriele Wimböck, Kat. Nr. 150: Maria Immaculata, in: Reinhold BAUMSTARK (ed.): Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 30. April bis 20. Juli 1997, München 1997, s. 479–481 v roce 1598 na obraz Maria Immaculata, který se nachází v kostele San Vitale.

oslavují Pannu Marii a vyvyšují její ctnosti. A o to tu právě šlo: Ciampelliho úkolem nebylo pouze ohromit svými malířskými dovednostmi, měl se pomocí tahů štětce dotknout divákova srdce, promlouvat k němu, být prostředníkem čitelného sdělení směrem k věřícím. Andělé v jeho podání zde ozřejmují jednotlivé atributy symbolizující ctnosti Matky Boží, prezentují je. Narativní kompozice na ně měla viditelným způsobem upomínat, měla vzbuzovat mariánskou úctu a podněcovat ke zbožnosti. Zobrazené symboly také pomáhali věřícím upomenout se na jednotlivé invokace z mariánské modliteb.

Závěr

Tato práce nepředkládá úplný souhrn díla, avšak její snahou je „připomenutí“ jednoho výjimečného, i když poněkud zapomenutého florentského malíře Agostina Ciampelliho s akcentováním na jeho kreslířskou tvorbu. Soustředila jsem se na jeho významnou životní kapitolu v Římě, především pak na jeho zrealizovanou fresku/nástěnnou malbu s námětem *Andělů nesoucích mysteria Panny Marie* v apsidě baziliky Santa Maria in Trastevere. Tuto freskovou výzdobu osobně považuji za nejzdařilejší dílo z celé jeho objemné produkce v řadě římských kostelů, a to vzhledem k námětu i celkovému provedení. Její realizaci byla již ze strany badatelů věnovaná pozornost, v našem prostředí především Milanem Tognerem, je tomu však již dávno a celé téma zasluhuje jakési aktualizace. Především pak otázka symbolických významů jednotlivých atributů v rukou andělského zástupu nebyla doposud nikým zpracována. Jedinečností je, že přípravné kresby Agostina Ciampelliho k tomuto velkolepému dílu, jež se nachází v jednom z nejstarších římských kostelů, jsou uloženy pouze ve Vědecké knihovně v Olomouci. Olomoucký soubor skutečně poskytuje výjimečnou možnost studovat přípravné kresby k této daleké římské realizaci. Toho jsem využila, zároveň jsem plně využila možnosti tříměsíčního pobytu v Římě, kde jsem se také věnovala psaní této práce. Ciampelliho realizace jsem tak měla možnost vidět na vlastní oči a osobní kontakt, především s jeho malířským dílem, ale i s kreslířským, které se nachází v Římě a ve Florencii²⁰¹, mi poskytl názornou představu o jeho velkém talentu a pílí, ale zároveň přinesl ovoce v podobě některých nových poznatků. Práci jsem psala se zaujetím, protože mě tvorba Agostina opravdu oslovila, a prohlížení, jak jeho kreseb, tak maleb, mi působilo velké potěšení. Za skutečný umělecký zážitek ovšem považuji ten mému domovu nejméně vzdálený, a tím bylo studium Ciampelliho kreseb ve Vědecké knihovně v Olomouci. Účelem této bakalářské práce nebylo pouhé jejich představení. Badatelská činnost v podobě nalézání jednotlivostí na jeho římských realizacích a vzájemné porovnávání s těmito přípravnými kresbami bylo doslova fascinující, a to nejen proto, že tento malíř byl obdarován podobným talentem jako například dnes vyvyšovaní géniové Caravaggio a Bernini, žijící ve stejnou dobu na stejném místě, ale také s ohledem na doposud neobjasněný původ jeho nejkvalitnějších kreseb v Olomouci.

²⁰¹ Uffizi: Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze; Istituto centrale per la grafica: Gabinetto delle Stampe, Roma.

K tomu bychom si na závěr mohli položit otázku, proč Ciampelliho andělé nesou právě tyto symboly? Pro tuto realizaci mohly být také vybrány i jiné, související s Pannou Marií. Má výběr konkrétních atributů v apsidě souvislost s nějakou tradicí tohoto starého kostela, případně s objednavatelem? Toto téma otevírá možnost k dalšímu bádání.

Doložitelné údaje o životě a díle Agostina Ciampelliho

1565 narozen 29. srpna (Firenze, Archivio di S. Maria del Fiore, Libro dei Battesimi, 1560–70, c. 13), dokument našla Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.²⁰²

1585 imatrikulován 1. května jako člen florentské Accademia del Disegno (Colnaghi 1928, 70).²⁰³

1586 ve službách medicéjského dvora pověřen spolu s G. Paganim a A. Boscolim výzdobou florentské „Tribuny“ v Uffizích, vedoucím této zakázky je G. Ligozzi (Heikamp 1963, 245).²⁰⁴

1588 v dubnu pokutován pro včasné nezaplacení poplatku v Accademia del Disegno (Colnaghi 1928, 70),²⁰⁵ (Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo, vol.11, cc.184, 203, 207v, 217, 220, 224) ve službách medicéjského dvora předkládá pět kresebných návrhů na stolové desky, určené pro realizaci v technice pietra dura (Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo, vol.181, c.25).²⁰⁶

1589 podílí se dvěma obrazy na výzdobě triumfálního oblouku na Canto dei Carneschi při příležitosti svatby Ferdinanda I. Medici s Christinou Lotrinskou (Gialterotti 1589, II. 97).²⁰⁷

1590–1591 na objednávku maluje sedm portrétů ve velikosti 1 1/8 braccia pro florentského krejčího Stefano di Jacopo Perini, mezi nimi i jeho portrét (díla jsou neznámá – Colnaghi 1928, 70).²⁰⁸

1591 zastává úřad „Console“ v Accademia del Disegno ve Florencii.²⁰⁹

²⁰² [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

²⁰³ TOGNER 2000, 28.

²⁰⁴ TOGNER 2000, 28.

²⁰⁵ TOGNER 2000, 28.

²⁰⁶ [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

²⁰⁷ TOGNER 2000, 28.

²⁰⁸ TOGNER 2000, 28.

²⁰⁹ TOGNER 2000, 28.

1592 v říjnu se účastní soutěže na výzdobu Accademia del Disegno nástěnnou malbou (Thiem 1970, 102; Colnaghi 1928, 70).²¹⁰

1593 signovaný a datovaný obraz Narození P. Marie pro kostel S. Michele Visdomini ve Florencii.²¹¹ Signatura a datace se nacházejí na vaničce v prvním plánu vlevo: AGOSTINUS CIAMPELLIUS MDLXXXI.²¹²

1594 od května zastává úřad „Camerlengo“ v Accademia del Disegno po Gregorio Paganim do 9. listopadu, kdy přebírá funkci Cosimo Gamberucci (Colnaghi 1928, 70).²¹³ Simonetta Prosperi Valenti Rodinò uvádí datum 9. října.²¹⁴ Zřejmě má v tuto dobu ve Florencii svoji dílnu, protože je mistrem Filippa di Castello (Colnaghi 1928, 70); signovaný a datovaný obraz *Zázrak sv. Jana Gualberta* v sakristii kostela S. Prassede v Římě; odchod do Říma; datovaný oltářní obraz (oltář Sandri – *Navštívení P. Marie* a po stranách Archanděl Michael a sv. Šebestián) v kostele SS. Stefano e Nicolao v Pescii.²¹⁵ Do Říma je povolán společně s ním Giovanni Balducci (Haskell, 1966, 30)²¹⁶; kostel S. Prassede se stává v tomto roce titulárním kostelem kardinála Alessandra Ottaviana de' Medici (Cristofori, 1888, 63).²¹⁷

1596–1597 od 2. listopadu 1596 do 6. září 1597 jsou uváděny platby za nespecifikované práce, které Ciampelli prováděl pro baziliku S. Giovanni in Laterano (Prosperi Valenti 1972, 81–82).²¹⁸

1597 v srpnu dostává představenstvo kostela (chiesa degli Ottimani) v Ardore (Reggio Calabria) z Říma obraz „pittato dal professore celebre di pittura chiamato Agostino Ciampelli“ (oltářní obraz *Zvěstování P. Marii* je zachován na původním místě–Geraci

²¹⁰ TOGNER 2000, 28.

²¹¹ TOGNER 2000, 28.

²¹² THIEM 1971, 360.

²¹³ TOGNER 2000, 28.

²¹⁴ [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

²¹⁵ TOGNER 2000, 29.

²¹⁶ [https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

²¹⁷ Ibidem

²¹⁸ TOGNER 2000, 29.

1932/33); v říjnu a v prosinci obdržel platby za pět maleb (medailonů) v kapli sv. Jana Evangelisty v baptistériu baziliky S.Giovanni in Laterano (Corbo 1969, 123–124).²¹⁹

1598 v říjnu kresebný návrh na textilní závěs mříže ciboria s postavami sv. Petra a Pavla pro baziliku S. Giovanni in Laterano v Římě (Corbo 1969, 124).²²⁰

1600 29. listopadu se stává členem církevního sdružení „Arciconfraternita di San Giovanni Deccolato“ a příslušníkem sdružení zůstává po třicet let až do své smrti (Mocci 1992, 103); na objednávku kardinála Alessandra Ottaviana de' Medici realizuje malby v apsidě S. Maria in Trastevere (zřejmě mezi únorem a srpnem, kdy se S. Maria in Trastevere stává titulárním kardinálovým kostelem – Ambromson 1978).²²¹

1601 v listopadu platba za malířskou výzdobu kaple S. Andrea kostela Il Gesù (Hibbard 1972, 42).²²² Platba za antependium v bazilice Santa Maria in Trastevere.²²³

1603 v březnu platba za práce v kapli SS. Abundio e Abundantia v kostele Il Gesù (kaple dnes neexistuje – Ambromson 1978).²²⁴

1609 ukládá větší finanční částku (Prosperi Valenti 1972, 94/12); v Římě vychází tiskem skladba Francesca Suriana pro slavnostní mši ve sv. Petru, doplněná rytinami Filippo Thomassina podle předloh A. Ciampelliho (Prosperi Valenti Rodinò 1973, 12); společně s dalšími Florentěany, pracujícími v Římě, se podílí na malbách dekorací pro pohřební obřady (esequie) Ferdinanda Medicejského (Chappell 1992, 173).²²⁵

1610 opět členem Accademia del Disegno ve Florencii (žije v Římě – Pevsner 1933, 129); spolu s umělci medicejského dvora se podílel na malbách dekorací pro pohřební obřady za francouzského krále Jindřicha IV. v San Lorenzo ve Florencii (Borsook 1970, 207).²²⁶

²¹⁹ TOGNER 2000, 29.

²²⁰ TOGNER 2000, 29.

²²¹ TOGNER 2000, 29.

²²² TOGNER 2000, 29.

²²³ PETRONE 2020, 50.

²²⁴ TOGNER 2000, 29.

²²⁵ TOGNER 2000, 29.

²²⁶ TOGNER 2000, 29.

1612 signovaný a datovaný obraz *Smrt sv. Antonína* v kapli S. Antonio e S. Lorenzo kostela S. Giovanni dei Fiorentini v Římě (obraz je na původním místě).²²⁷

1614 žení se s Camillou Latini, dcerou Gregoria Latini, jednoho z představitelů církevního sdružení Arciconfraternita di San Giovanni Decollato a v následujících letech křtí v kostele S. Giovanni dei Fiorentini osm svých dětí (Prosperi Valenti Rodino 1972, 94/12).²²⁸

1615 v září patrně první kontakt s Michelangelem Buonarrotem ml. při přípravě malby pro Casa Buonarroti (Vliegenthart 1976, 147–154).²²⁹

1615–1617 zachována korespondence mezi Ciampellim a Buonarrotem, dokumentující postup prací na obraze Michelangelův pohřeb pro Casa Buonarroti (Vliegenthart 1976, 147–154).²³⁰

1617 19. srpna převzal Benedetto Veli kvitanci od Michelangela Buonarrotiho ml. pro A. Ciampelliho, pobývajícího v Římě, za obraz pro Casa Buonarroti (Vliegenthart 1976, 147–154).²³¹

1618 signovaný a datovaný obraz *Ničení pohanských idolů* pro klášter S. Bartolomeo v Sansepolcro (obraz je dnes v Pinacoteca civica di Sansepolcro).²³²

1619 datovaný obraz *Sen sv. Josefa* v kostele S. Anna v Janově, od tohoto roku patří mezi „membri direttivi“ – řídicí členy Arciconfraternity (Prosperi Valenti 1972, 87).²³³

1620 od objednavatele obrazu pro klášter S. Bartolomeo v Sansepolcro dostává doplatek vyrovnání účtu (Prosperi Valenti 1972, 96/25); přestává platit členské poplatky florentské

²²⁷ TOGNER 2000, 29.

²²⁸ TOGNER 2000, 29.

²²⁹ TOGNER 2000, 29.

²³⁰ TOGNER 2000, 29.

²³¹ TOGNER 2000, 29.

²³² TOGNER 2000, 29.

²³³ TOGNER 2000, 29.

Accademia del Disegno (Pevsner 1933, 129); 1. září se na shromáždění Arciconfraternity patrně poprvé setkává s Marcellem Sacchettim (Prosperi Valenti 1972, 87).²³⁴

1622 zastupuje Arciconfraternitu jako jednatel v sousedském sporu (Prosperi Valenti 1972, 97/34).²³⁵

1623–1624 zvolen „Principe“ Accademia di San Luca v Římě; svou funkci plnil do 29. února 1623 do 2. února 1624 (Pirotta 1970, I,16).²³⁶

1624–1627 od 10. srpna 1624 do 3. srpna 1627 jsou zaznamenány platby Ciampelliho práce v kostele S. Bibiana, z toho 20. července 1627 zřejmě dostává honorář za oltářní obraz *S. Demetria* (Pollak 1928, 28).²³⁷

1624 29. května honorář za obraz na mědi *Narození Páně*, umístěný ve sbírkách vatikánského paláce (Pollak 1928,391 - obraz je nezvěstný); 17. prosince podepisuje (společně s G. L. Berninim) dobrozdání za vykonané práce na malbách lodních praporů papežských lodí–galér. (Pollak 1928, 419–420).²³⁸

1625 29. ledna dostává honorář za pět obrazů v kapli Našeho Pána (Cappella secreta) ve Vatikánském paláci (Pollak 1928, 376 – obrazy jsou nezvěstné); 15. září je poprvé zmiňován v souvislosti se zadáním oltářního obrazu s názvem *Svatí Šimon a Juda* pro chrám sv. Petra a 10. prosince podává Bernini zprávu o papežově vůli zadat obraz právě Ciampellimu (Pollak 1931, 53–534).²³⁹

1627 14. května dostává oficiální pověření od *Kongregace* k vytvoření oltářního obrazu *Sv.Šimon a Juda*; obraz byl dokončen v roce 1629 a dnes je v Museo Petriano (Pollak 1931, 84).²⁴⁰

²³⁴ TOGNER 2000, 30.

²³⁵ TOGNER 2000, 30.

²³⁶ TOGNER 2000, 30.

²³⁷ TOGNER 2000, 30.

²³⁸ TOGNER 2000, 30.

²³⁹ TOGNER 2000, 30.

²⁴⁰ TOGNER 2000, 30.

1628 27. března dostává zakázku na malby supraporty v kapli S. Michele Svatopetrského dómu a 8. června je mu vyplacena záloha (Pollak 1931, 573).²⁴¹

1629 je pověřen Arciconfraternitou řešením slavnostní výzdoby průčelí kostela S. Giovanni dei Fiorentini k příležitosti kanonizace Ondřeje Corsiniho – 5. června (florentský biskup S.Andrea Corsini (1302–1374) – Prospero Valenti 1972, 90); 12. července je společně s Berninim pověřen transferem Giottovy mozaiky *Navicella* do předsíně svatopetrského chrámu, na jednotlivých účtech je uváděn vždy „Agostino Ciampelli soprastante“ společně s „Gio. Lorenzo Bernini Archto“ (Pollak 1931,163–167); vytvořil kresebné návrhy pro štukovou výzdobu kaple Santissimo Crocifisso chrámu sv. Petra (Prospero Valenti 1972, 98/59); 12. listopadu jmenován vedoucím stavby sv. Petra – „soprasante“, vedle hlavního architekta G.L.Berniniho (Pollak 1931,4); 20. listopadu pověřen rozkreslením kartonů pro mozaiku kupole Cappella della Madonna (Pollak 1931,4).²⁴²

1630 31. ledna je pověřen realizací maleb v podzemních prostorách sv. Petra (Grotte Vaticane) a 13. března je mu vyplacena patrně poslední záloha (Pollak 1931,521); 4.března kontroluje a oceňuje realizované malířské práce v Cappella della Sagrestia Nuova svatopetrského chrámu (Pollak 1931, 269–270); 18. dubna je v Římě sepsán „Testamento del pittore Agostino Andrea Ciampelli“ a podepsán svědky–G.L.Bernini, Francesco D.Borromini, Andrea Paolo Bolgi, Niccolo G.Sule, Benedetto P.Mei, Bartolommeo G.Lagnossi a Pietro Paolo di Benedetto Mei; v testamentu jsou mimo manželky zmiňovány i žijící děti – synové Andrea, Angelo, Giuseppe a dcery Ippolita, Lucrezia, Anna a Agnese.(Del Piazzo 1968).²⁴³

1630 22. dubna umírá v Římě (Prospero Valenti 1972, 91).²⁴⁴

²⁴¹ TOGNER 2000, 30.

²⁴² TOGNER 2000, 30.

²⁴³ TOGNER 2000, 30.

²⁴⁴ TOGNER 2000, 30.

Seznam literatury

Literatura 20. století

- ANDREONI 2020—Simone ANDREONI: Opere inedite di Agostino Ciampelli e una collaborazione fiamminga. Firenze 2020
- CHAPPEL/KIRWIN/NISSMAN/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979—Miles L. CHAPPEL/W. Chandler KIRWIN/Joal L. NISSMANN/Simonetta Prosperi Valenti RODINÒ: Disegni dei Toscani a Roma (1580–1620). Firenze 1979
- FLEMING 2021—Alison C. FLEMING: Shifting role models within the Society of Jesus. In: *Picturing death 1200–1600*, 375–398. Boston 2021
- HRODKOVÁ 2017—Andrea HRODKOVÁ: Loretánská litanie a duchovní formace. (diplomová práce na Univerzitě Palackého v Olomouci). Olomouc 2017
- KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009—Zdeněk KAZLEPKA/Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek. Katalog výstavy Moravské galerie v Brně, 13.3.2009–7.6.2009, Brno 2009
- KOHRON/VINTROVÁ 2016—Miloš KOHRON/Tereza VINTROVÁ: Chrám věd a múz. Dějiny vědecké knihovny v Olomouci. Olomouc 2016
- LORENCOVÁ 2021—Veronika LORENCOVÁ: VARIARUM DELINEATIONUM ET PLERARUM PAULI PAGANI ET ALIORUM. Kresby Paola Paganiho a umělců z jeho okruhu v albech Vědecké knihovny v Olomouci. (disertační práce na Katolické teologické fakultě Karlovi univerzity v Praze). Praha 2021
- NEVÍMOVÁ 2003—Petra NEVÍMOVÁ: VIRGA NOTAT VIRGINEM ET FLOS DEUM HOMINEM. In: *Barokní umění v severozápadních Čechách*. Ústí nad Labem 2003
- OCCHIPINTI 2021—Carmelo OCCHIPINTI: Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento. Roma 2021
- OTTOVÁ/MUDRA 2003—Michaela OTTOVÁ/Aleš MUDRA: Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl VI. Praha 2003
- PETRONE 2020—Gianluca PETRONE: Agostino Ciampelli per il cardinale Alessandro de' Medici, un paliotto per S. Maria in Trastevere e un drappo per il ciboriolateranense. In: *Storia dell'arte*, 1/2020, 49–63
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1972—Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Un pittore Fiorentino a Roma e i suoi committenti. In: *Paragone* 23, No. 265, 1972, 80–91
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1973—Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Ancora su Agostino Ciampelli disegnatore. In: *Antichità viva* 12, No. 5, 1973, 6–17

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1977—Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Disegni fiorentini 1560–1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Catalogo della mostra Roma – Villa della Farnesina alla Lungara (20. 10. 1977– 20.12. 1977). Roma 1977
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985—Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Baronio e il protoclassicismo del pittori fiorentini a Roma. In: Baronio e l'arte. Sorani 1985, 511–526
- ROYT 2013—Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2013
- THIEM 1971—Christel THIEM: Agostino Ciampelli as a Draughtsman. In: Master Drawing 9/4, 1971, 359–364
- TIBERIA 2000—Vitaliano TIBERIA: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma. I restauri. Ediard 2000
- TOGNER 2000—Milan TOGNER: Agostino Ciampelli 1565–1630; Kresby. Olomouc 2000
- TOGNER 2004—Milan TOGNER: Antonín Martin Lublinský 1636-1690. Olomouc 2004
- TOGNER 2005—Milan TOGNER: Italská kresba 17.století. Sbírka Antonína Martina Lublinského ve Vědecké knihovně v Olomouci. Olomouc 2005
- ZLATOHLÁVEK 1995—Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): Nevěsta v uzavřené zahradě, Praha 1995
- ZLATOHLÁVEK 2001—Martin ZLATOHLÁVEK (rec.): Milan TOGNER: A. Ciampelli, Olomouc 2000. In: Umění XLIX, 2001, 582–587

Starší literatura

- BAGLIONE 1642—Giovanni BAGLIONE: LE VITE DE' PITTORI, SCULTORI, ED ARCHITTETI. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642. Roma 1642
- BAGLIONE 1733—Giovanni BAGLIONE: LE VITE DE'PITTORI, SCULTORI, ARCHITTETI, ED INTAGLIATORI. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642. Napoli 1733

Internetové zdroje

PROSPERI VALENTI RODINÒ—Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: Dizionario biografico degli italiani. Volume 25. In: treccani,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-ciampelli_(Dizionario-Biografico)), vyhledáno 1.3.2022.

Obrazová příloha



1. **Anonym:** Portrét Agostina Ciampelliho, zcela vlevo, 17. st., olej na plátně, 49x64 cm. Accademia Nazionale di San Luca v Římě



2. **Agostino Ciampelli:** Narození Panny Marie, 1593, olej na desce. Kostel San Michele Visdomini ve Florencii



3. **Agostino Ciampelli:** Studie dívky, kresba, černá a bílá křída, namodralý papír, 213x180 mm, inv. č. 7471 F, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Florencie



4. **Agostino Ciampelli:** Epizody ze života sv. Jan Gualberta, 1594, olej na plátně/desce. Kostel Santa Prassede v Římě



5. **Agostino Ciampelli:** Postava mladíka nalévajícího ze džbánu do číše, kresba, černá a bílá křída, namodralý papír, 289x187 mm; Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi



6. **Agostino Ciampelli:** Ecce Homo, freska. Kostel Santa Prassede v Římě



7. **Agostino Ciampelli**: Kristus předveden před Piláta, freska. Kostel Santa Prassede v Římě



8. **Agostino Ciampelli**: Bičování, freska. Kostel Santa Prassede v Římě



9. **Agostino Ciampelli:** Sv. Matouš evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě



10. **Agostino Ciampelli:** Sv. Marek evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě



11. **Agostino Ciampelli:** Sv. Lukáš evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě



12. **Agostino Ciampelli:** Sv. Jan evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě



13. **Agostino Ciampelli:** Martyrium sv. Klimenta, freska. Kanovnícká sakristie baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě



14. **Agostino Ciampelli**: Zázrak sv. Klimenta, freska. Kanovnícká sakristie baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě



15. **Agostino Ciampelli:** Martyrium sv. Ondřeje, 1601, olej na desce. Kaple sv. Ondřeje, kostel Il Gesù v Římě



16. **Agostino Ciampelli**: Svaté mučednice v oblacích, kolem 1600, olej na plátně.
Sakristie kostela San Agnese fuori le Mura v Římě



17. **Agostino Ciampelli:** Dvě studie Cecílie, kresba, černá a bílá křída, šedo zelený papír, 400x260 mm, inv. č. JV51777 (album volných listů I)101r, Vědecká knihovna v Olomouci



18. **Agostino Ciampelli:** Zvěstování, 1601, antependium, brokát. Kapitulní síň baziliky Santa Maria in Trastevere v Římě



19. **Agostino Ciampelli**: Smrt sv. Antonína, 1612, olej na desce. Kostel San Giovanni dei Fiorentini v Římě



20. **Agostino Ciampelli:** Korunování P. Marie, freska. Kaple Panny Marie milosrdné v kostele San Giovanni dei Fiorentini v Římě



21. **Agostino Ciampelli:** Nalezení mrtvého těla sv. Bibiany na foru Tauri, freska, kostel Santa Bibiana v Římě



22. **Agostino Ciampelli**: Studie ležící mrtvé ženy světice– sv. Bibiany, kresba, rudka, bílý papír, 195x274 mm, inv. č. JII51712(album 41), list č. 28, Vědecká knihovna, Olomouc



23. **Agostino Ciampelli:** Postava klečícího kameníka při práci, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 390x261 mm, inv. č. JV51777 (album volných listů I)113, Vědecká knihovna, Olomouc



24. **Agostino Ciampelli:** Zázrak sv. Klimenta, detail postavy klečícího kameníka při práci, freska. Kanovníká sakristie baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě



25. **Agostino Ciampelli:** P. Maria na oblaku a studie rukou, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 415x287 mm; inv.č. JV51777 (album volných listů I) 98v, Vědecká knihovna, Olomouc



26. **Agostino Ciampelli:** P. Marie královna mučedníků, freska, kaple sv. Ondřeje v kostele Il Gesù v Římě



27. **Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marie, 1600, freska. Interiér baziliky Santa Maria in Trastevere v Římě



28. **Pietro Cavallini:** Madonnu s dítětem mezi apoštoly Petrem a Pavlem a klečícím donátorem po pravé straně, 1290, mozaika. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě



29. **Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marie, 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě



30. **Agostino Ciampelli**: Andělé nesoucí mysteria P. Marie, 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě



31. **Agostino Ciampelli:** Postava ženy – anděla s kyticí, asi 1600, kresba, černá a bílá křída, zelený papír, 410x262 mm, inv. č. JV/51777, Vědecká knihovna, Olomouc



32. **Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marii (postava anděla s kyticí), asi 1600, freska, Santa Maria in Trastevere v Římě



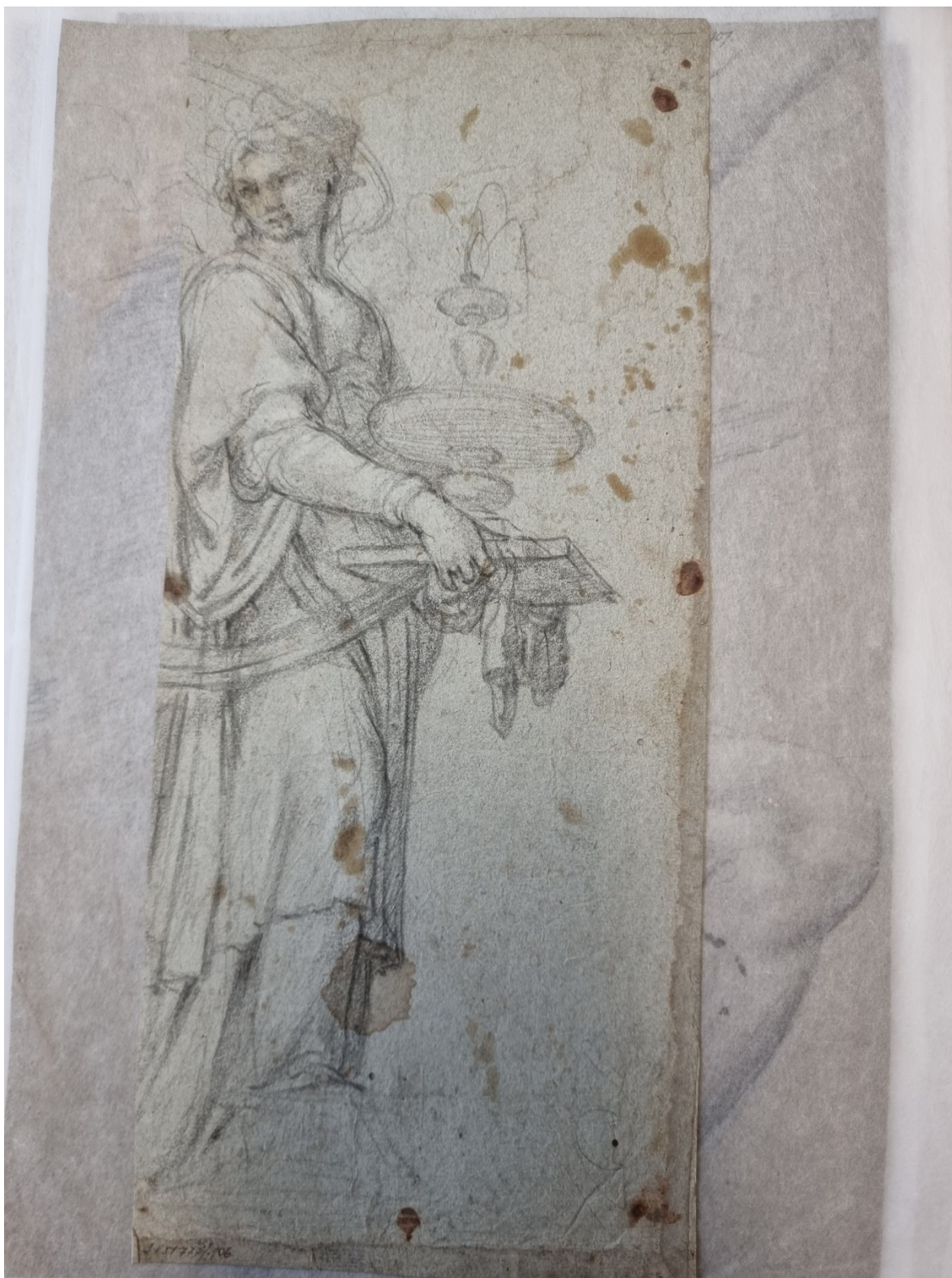
33. **Agostino Ciampelli**: Postava stojící ženy – anděla I, kresba, černá a bílá křída, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 390x255 mm, inv. č. JV21777 (album volných listů I), 103 v, Vědecká knihovna, Olomouc



34. **Agostino Ciampelli:** Postava stojící ženy opírající se o věž Davidovu, 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě



35. **Agostino Ciampelli:** Postava stojící ženy – anděla II, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 394x250 mm; inv. č. JV51777 (album volných listů I)129 r, Vědecká knihovna, Olomouc



36. **Agostino Ciampelli**: Postava ženy nesoucí model fontány, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 410x180 mm inv. č. JV51777 (album volných listů I), 106 r, Vědecká knihovna, Olomouc



37. **Agostino Ciampelli:** Postava ženy (?) nesoucí deskový podnos, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 259x206 mm, inv. č. JV51777 (album volných listů I) 110, Vědecká knihovna, Olomouc



38. Agostino Ciampelli: Andělé nesoucí mysteria P. Marii (postava stojící ženy nesoucí archu úmluvy), 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě. Foto archiv autorky

Seznam vyobrazení

1. **Anonym:** Portrét Agostina Ciampelliho, 17. st., olej na plátně, 49x64 cm. Accademia Nazionale di San Luca v Římě. Foto: archiv autorky
2. **Agostino Ciampelli:** Narození Panny Marie, 1593, olej na desce. Kostel San Michele Visdomini. Florencie. Foto: archiv autorky
3. **Agostino Ciampelli:** Studie dívky, kresba, černá a bílá křída, namodralý papír, 213x180 mm; inv. č. 7471 F. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Florencie. Foto: archiv autorky
4. **Agostino Ciampelli:** Epizody ze života sv. Jan Gualberta, 1594, olej na desce, Bazilika Santa Prassede v Římě. Foto: archiv autorky
5. **Agostino Ciampelli:** Postava mladíka nalévajícího ze džbánu do číše, kresba, černá a bílá křída, namodralý papír, 289x187 mm; Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi. Foto: archiv autorky
6. **Agostino Ciampelli:** Ecce Homo, freska. Kostel Santa Prassede v Římě. Foto: archiv autorky
7. **Agostino Ciampelli:** Kristus předveden před Piláta, freska. Kostel Santa Prassede. V Římě. Foto: archiv autorky
8. **Agostino Ciampelli:** Bičování, freska. Kostel Santa Prassede v Římě. Foto: archiv autorky
9. **Agostino Ciampelli:** Sv. Matouš evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky
10. **Agostino Ciampelli:** Sv. Marek evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky
11. **Agostino Ciampelli:** Sv. Lukáš evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky
12. **Agostino Ciampelli:** Sv. Jan evangelista, 1596–1597, freska. Bazilika San Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky
13. **Agostino Ciampelli:** Martyrium sv. Klimenta, freska. Kanovnícká sakristie baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky
14. **Agostino Ciampelli:** Zázrak sv. Klimenta, freska. Kanovnícká sakristie baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky

15. **Agostino Ciampelli:** Martyrium sv. Ondřeje, 1601, olej na desce. Kaple sv. Ondřeje, kostel Il Gesù v Římě. Foto: archiv autorky
16. **Agostino Ciampelli:** Svaté mučednice v oblacích, kolem 1600, olej na plátně. Sakristie kostela San Agnese fuori le Mura v Římě. Foto: archiv autorky
17. **Agostino Ciampelli:** Dvě studie Cecílie, kresba, černá a bílá křída, šedozelený papír, 400x260 mm, inv. č. JV51777 (album volných listů I)101r, Vědecká knihovna v Olomouci. Foto: archiv autorky
18. **Agostino Ciampelli:** Zvěstování, 1601, antependium, brokát. Kapitulní síň baziliky Santa Maria in Trastevere v Římě. Foto: archiv autorky
19. **Agostino Ciampelli:** Smrt sv. Antonína, 1612, olej na desce. Kostel San Giovanni dei Fiorentini v Římě. Foto: archiv autorky
20. **Agostino Ciampelli:** Korunování P. Marie, freska. Kaple Panny Marie milosrdné v kostele San Giovanni dei Fiorentini v Římě. Foto: archiv autorky
21. **Agostino Ciampelli:** Nalezení mrtvého těla sv. Bibiany na fóru Tauri, freska, kostel Santa Bibiana v Římě. Foto: archiv autorky
22. **Agostino Ciampelli:** Studie ležící mrtvé ženy světice– sv. Bibiany, kresba, rudka, bílý papír, 195x274 mm, inv. č. JII51712(album 41), list č. 28, Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky
23. **Agostino Ciampelli:** Postava klečícího kameníka při práci, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 390x261 mm, inv. č. JV51777 (album volných listů I)113, Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky
24. **Agostino Ciampelli:** Zázrak sv. Klimenta (detail postavy klečícího kameníka při práci), freska. Kanovnická sakristie baziliky S. Giovanni in Laterano v Římě. Foto: archiv autorky
25. **Agostino Ciampelli:** P. Maria na oblaku a studie rukou, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 415x287 mm; inv.č. JV51777 (album volných listů I) 98v, Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky
26. **Agostino Ciampelli:** P. Marie královna mučedníků, freska, kostel Il Gesù v Římě. Foto: archiv autorky

- 27. Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marie, 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě, pohled do apsidy. Foto: archiv autorky
- 28. Pietro Cavallini:** Madonnu s dítětem mezi apoštoly Petrem a Pavlem a klečícím donátorem po pravé straně, 1290, mozaika. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě. Foto: archiv autorky
- 29. Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marie, 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě, pohled do pravé strany apsidy. Foto: archiv autorky
- 30. Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marie, 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě, pohled do levé strany apsidy. Foto: archiv autorky
- 31. Agostino Ciampelli:** Postava ženy – anděla s kyticí, asi 1600, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 410x262 mm, inv. č. JV/51777. Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky
- 32. Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marii (postava anděla s kyticí), asi 1600, freska, Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě. Foto: archiv autorky
- 33. Agostino Ciampelli:** Postava stojící ženy – anděla I, kresba, černá a bílá křída, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 390x255 mm, inv. č. JV21777 (album volných listů I), 103 v, Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky
- 34. Agostino Ciampelli:** Andělé nesoucí mysteria P. Marii (postava stojící ženy opírající se o věž Davidovu), 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě. Foto: archiv autorky
- 35. Agostino Ciampelli,** Postava stojící ženy – anděla II, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 394x250 mm; inv. č. JV51777 (album volných listů I) 129 r, Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky
- 36. Agostino Ciampelli:** Postava ženy nesoucí model fontány, kresba, černá a bílá křída, inv. č. JV51777 (album volných listů I), 106 v, Vědecká knihovna Olomouc. Foto: archiv autorky
- 37. Agostino Ciampelli:** Postava ženy (?) nesoucí deskový podnos, kresba, černá a bílá křída, nazelenalý papír, 259x206 mm, inv. č. JV51777 (album volných listů I) 110, Vědecká knihovna, Olomouc. Foto: archiv autorky

38. Agostino Ciampelli: Andělé nesoucí mysteria P. Marii (postava stojící ženy nesoucí archu úmluvy), 1600, freska. Bazilika Santa Maria in Trastevere v Římě.
Foto archiv autorky