

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Eliška Zlatohlávková

Dva obrazy Jacopa Vignaliho v Národní galerii v Praze

Two paintings of Jacopo Vignali in the National gallery in Prague

Praha 2010

Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Ráda bych poděkovala za konzultace a odbornou pomoc prof. PhDr. Lubomíru Konečnému, za cenné rady a podněty prof. Eduardu A. Šafaříkovi a PhDr. Janě Zapletalové PhD. Chtěla bych také poděkovat svým rodičům za podporu a trpělivost při psaní této práce.

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Praze 25. dubna 2010

Tato práce se zabývá dvěma obrazy florentského malíře Jacopa Vignaliho, které jsou uloženy v Národní galerii v Praze. Vignali žil a tvořil v první polovině 17. století, kdy ve Florencii vrcholila malířská reforma iniciována malíři již v 80. letech 16. století, převážně Lodovicem Cigolim, na kterého Vignali v počátcích své tvorby navazoval, a rozvíjel se zde raný barok. Vignali patřil do první generace malířů raného baroka ve Florencii, poslední významné etapy florentského umění. Vyučil se v ateliéru Mattea Rosselliho, který nejen jemu, ale i ostatním svým žákům zprostředkoval poznatky, které přinesla reforma manýrismu. Nejzajímavější Vignaliho díla vznikla během prvních patnácti let jeho tvorby, hlavně však ve 20. letech 17. století. Během těchto let se vyvinul jeho osobitý malířský styl, kterým tvořil po zbytek svého života. Na počátku se, co se týče stylu, zcela orientoval na svého učitele, záhy se však nechal na krátkou dobu částečně ovlivnit naturalismem, či malířem německého původu Adamem Elsheimerem. Nejvíce ho však oslovila tvorba o něco málo staršího malíře Francesca Curradiho. Pod jeho vlivem se proměnila Vignaliho paleta barev, kde jasné a zářivé tóny nahradily jemné odstíny červené a fialové, a jeho postavy získaly melancholický a zasněný ráz. Na obou obrazech, kterým se tato práce věnuje a které vznikly v rozsahu tří let, lze dobře vidět Vignaliho stylový vývoj. První obraz z roku 1621 je ještě malován pod vlivem Rosselliho a částečně Elsheimera, ten druhý z roku 1624 se již zcela stylově orientuje na Curradiho. Pro oba obrazy však Vignali převzal kompoziční prvky od Lodovica Cigoliho.

This thesis is dealing with the two paintings of the Florentine painter Jacopo Vignali, deposited in the National gallery in Prague. Vignali lived and worked in the first half of the 17th century in Florence, where in this time culminated the „reform of the painting“ initiated in the 80th of the 16th century, mostly by Lodovico Cigoli, whom Vignali followed at the beginning of his carrier, and was developed the early Baroque style. Vignali belonged to the first generation of the painters of the early Baroque era in Florence, the last important decade of the florentine painting. He served out in the studio of Matteo Rosselli, who not only to him but to the other scholars mediated the innovations of the reform painting. The most interesting artworks Vignali made during the first 15 years of his activity, mostly in the 20th of the 17th century. During these years he created his own style, which he used for the rest of his life. As far as the style is concerned, at the very beginning he was influenced by his teacher Matteo Rosselli and partly the German painter Adam Elsheimer. The biggest authority for him was a little bit older painter Francesco Curradi. Under his influence Vignali changed the colours, the bright ones where substituted by the smooth tone of soft red and purple and his characters became more melancholic. On both paintings of Vignali which were painted in the period of three years, we can well recognize the progress of Vignali pictorial style. The first painting, made in 1621 was still painted under the influence of his master and partly under the influence of Elsheimer, the other one, dated 1624 already shows elements typical for Curradi. The figurative types used in both paintings are taken from the work of Lodovico Cigoli.

OBSAH:

Úvod.....	6
1. Literatura o Jacopu Vignalinim.....	9
2. Život a dílo Jacopa Vignaliho.....	13
3. Malířství ve Florencii na počátku 17. století.....	19
4. Vignaliho tvorba ve 20. letech 17. století.....	33
4.1. Vliv Lodovica Cigoliho na Vignaliho tvorbu ve 20. letech 17. století.....	41
5. Job a jeho přátelé.....	45
6. Noe a jeho synové.....	58
Závěr.....	64
Seznam použité literatury.....	66
Obrazová příloha.....	68

Úvod

V depozitáři Národní galerie v Praze jsou uloženy dva obrazy florentského malíře Jacopa Vignaliho. První z nich je datován rokem 1621 a nese název *Job a jeho přátelé*.^[6] Druhý obraz vznikl o tři roky později, tedy 1624, a stejně jako první i tento znázorňuje starozákonní téma, *Noe a jeho synové*.^[23] V české uměnovědné literatuře těmto dílům nebyla věnována příliš velká pozornost. Obširněji o nich napsal až v roce 2002 Ladislav Daniel v katalogu výstavy *Florent'ané, umění na dvoře medicejských vévodů*.¹ I zahraniční literatura se jimi dosud příliš nezabývala. Obraz *Job a jeho přátelé*^[6] zmínil ve svém článku Giovanni Pagliarulo a Marco Chiarini.² Domnívám se, že jsou to díla umělecky velmi hodnotná a že názorně ukazují stylový vývoj Vignaliho a vůbec vývoj malířství ve Florencii ve 20. letech 17. století, který těžil z odkazu tzv. „reformních“ malířů. Obrazy namalované v těchto letech patří k malířovým nejlepším. V našich sbírkách máme dva z tohoto období, proto jsem se ve své práci na ně zaměřila. Doba, která od sebe dělí vznik obou maleb, jsou tři roky, během nichž malířův styl prodělal velkou změnu. K porozumění toho, co Vignaliho vedlo k razantní změně malířského stylu, je potřeba zabývat se komplexněji jeho tvorbou ve 20. letech, převážně v jejich první polovině. V tomto období se utvářel jeho malířský projev pod několika rozdílnými vlivy, mezi nimiž hrálo jednu z hlavních rolí dílo Lodovica Cardiho, zvaného Cigoli (1559 - 1613), dále pak dílo Vignaliho učitele Mattea Rosselliho (1578 - 1650) a tvorba malířů z Rosselliho ateliéru. Důležitou kapitolou byla Vignaliho orientace na práce Francesca Curradiho (1570 - 1661), o něco málo staršího malíře, pod jehož vlivem se Vignaliho živé a barevně výrazné výjevy proměnily v melancholicky meditativně laděná dramata. Nezůstal také zcela imunní vůči v té době populárnímu naturalismu carravaggiovského stylu, který poznal z díla sienského malíře Rutilia Manettiho (1571 - 1639). Naturalistické prvky ovšem v jeho díle nenalezly příliš živnou půdu, objevují se pouze na několika obrazech.

V době, kdy žil a tvořil Jacopo Vignali, ve Florencii stále panoval rod Medicejů. Roku 1587 nastoupil na trůn Ferdinand I., který dosud trávil většinu svého života v Římě, kde se roku 1563 ve věku 15 let stal kardinálem. Byl jmenován členem Svatého kolegia a založil

¹ Ladislav DANIEL (ed.): *Florent'ané, umění na dvoře medicejských velkovévodů*, (kat. výst.), Praha 2002

² Giovanni PAGLIARULO: *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in: *Artista. Critica dell'Arte in Toscana*, 1994, 138–198.

Marco CHIARINI: *Adam Elsheimer e i pittori fiorentini del Primo Seicento*, in: *Prospettiva*, 1989–1990, 205–212.

misionářskou společnost Propaganda fide, jejíž hlavním posláním bylo šířit víru. Byl také velkým milovníkem umění. Nejvíce obdivoval antické sochy, které během svého působení v Římě sbíral. Většina z nich byly římské kopie řeckých originálů. Do jeho sbírky patřila i dnes slavná Medicejská Venuše. Když se po smrti svého bratra Francesca vrátil do Florencie, aby zde vládl, přemístil sem i svou sbírku soch. Šest z nich vystavil v Loggia dei Lanzi vedle Palazzo Vecchio. Za jeho vlády se obyvatelům města dařilo dobře. Projevil se i jako dobrý podporovatel umění. Za svého dvorního architekta si vévoda zvolil Bernarda Buontalentiho. Sochaři Giambolognovi věnoval Palazzo Bellini, aby si zde mohl otevřít slévačskou dílnu. Oženil se s vnučkou Kateřiny Medicejské Kristinou Lotrinskou. Jejich sňatek byl velkou příležitostí pro uplatnění malířů, sochařů a architektů. K této významné události bylo zbudováno několik slavnostních bran, které vyzdobili malíři. Vyvrcholením svatebních oslav pak bylo jedinečné baletní představení v Palazzo Pitti. V roce 1609 nastoupil po smrti Ferdinanda na trůn jeho syn Cosimo II., který, co se týče velkoleposti a nádhery hostin a slavností, se snažil navázat na svého otce. Sdílel také otcovu zálibu ve stavbě nových vil. Jednu si nechal postavit v nedalekém Poggio Imperiale. Na freskové výzdobě vily se podíleli tehdejší významní malíři z Florencie, mezi nimiž nechyběl Jacopo Vignali.³

Malířství na počátku 17. století usilovalo o jasnost a jednoznačné vyjádření. Uplatnění nacházela i různá odvětví malířství, která vycházela z přímého pozorování skutečnosti. Jedním z nich byl portrét, který se snažil o přesné zachycení podoby portrétovaného i o vystihnutí jeho duševního rozpoložení. Vznikala i nová samostatná odvětví malířství, tím bylo krajinářství, kterým se malíři snažili zachytit přesně takovou krajinu, jakou viděli. Velice oblíbená byla i žánrová malba představující scény z každodenního života v interiéru i exteriéru. Na počátku nového století byla ve Florencii rozvíjena i hudba. V prostředí Camerati de' Bardi se kladl větší důraz na text než na hudbu samotnou. Na rozdíl od složitých polyfonií camerata usilovala o zřetelnost a tzv. recitar cantando, tedy přednes za zpěvu, což bylo doprovázeno pouze jednohlasem. Tak byl položen základ pozdější opeře a oratoriím. I nové proudy v malířství měly leccos společného s takto chápanou hudbou. Oba druhy umění usilovaly o jednoznačné vyjádření tématu, čímž se ocitly v opozici k manýristickým ideálům.⁴ V tomto prostředí uzrávala tvůrčí osobnost Jacopa Vignaliho.

Nejen těmto dvěma obrazům, ale Jacopu Vignalimu obecně bylo dosud věnováno málo odborné pozornosti v porovnání s uměleckou hodnotou jeho tvorby. Někteří badatelé ho považují pouze za schopného eklektika, který po celý život těžil z odkazu Lodovica Cigoliho, avšak toto tvrzení Vignaliho příliš poškozuje. Naopak sám byl tvůrčím umělcem, na něhož

³ Christopher HIBBERT: Vzestup a pád rodu Medici, Praha 1997, 285–290.

⁴ DANIEL (pozn. 1) 37–41.

navazovali jiní, například jeho žák Giovanni Montini, který po celý svůj život maloval repliky mistrových děl, nebo Carlo Dolci, který ve slávě svého učitele předstihl. Autoři se mu věnují v časopisecké literatuře v souvislosti s jinými tématy a jen malý počet textů je zaměřen přímo na jeho osobu. Pro současnou dobu byl Vignali objeven v 60. letech 20. století, kdy u příležitosti 300. výročí jeho úmrtí byla ve florentské Galleria degli Uffizzi uspořádána malá výstava jeho obrazů. Vignali je stále zastiňován svým žákem Carlem Dolcim nebo svými vrstevníky, jejichž dílo mi nepřipadá o tolik lepší než Vignaliho. Doposud chybí monografická práce o tomto malíři, pokus o ni byl učiněn v 70. letech⁵, od té doby se jím nikdo nezabýval. Moje práce se rozhodně neklade ambice zaplnit mezery v odborné literatuře, ale snaží se být příspěvkem v bádání o tomto zajímavém malíři, jehož dva obrazy zdobí české sbírky.

⁵ Franca MASTROPIERRO: Jacopo Vignali, Pittore nella Firenze del Seicento, Milano 1973

1. Literatura o Jacopu Vignali

Odborná literatura se dílu a osobnosti malíře Jacopa Vignaliho nevěnovala příliš velkou pozornost, ačkoliv se jeho tvorba významně zapsala do dějin raně barokního florentského malířství. Vignali nikdy nestál přímo v zájmu historiků umění, býval a stále ještě je zastíněn svým slavnějším žákem Carlem Dolcim nebo svými vrstevníky. První spis věnovaný pouze jemu byl napsán roku 1753, tedy necelých sto let po jeho smrti. Nese název *Jacopo Vignali pittor fiorentino* a jeho autorem byl Sebastiano Benedetto Bartolozzi. Dílo bylo dedikováno princovi Niccolu Pallavicinimu. Je to vůbec první text, který popisuje život a dílo Jacopa Vignaliho. V úvodu Bartolozzi rozvádí život malíře a zmiňuje celkem podrobně jeho malířské začátky. Cituje dokonce dopis Jacopova strýce, který je adresován Matteu Rossellimu, kde chválí synovcovy malířské schopnosti a přimlouvá se za něj u Rosselliho, aby ho přijal k sobě do učení. Po životopisných datech následuje neúplný výčet malířových děl seřazený za sebou chronologicky. Bartolozzi se údajně řídil seznamem děl, který byl po Vignaliho smrti nalezen v jeho ateliéru. O některých obrazech se Bartolozzi rozepisuje velmi podrobně, popisuje jejich námět a uvádí jejich zadavatele. Jindy se zmiňuje pouze o skupině obrazů s náboženskými nebo mytologickými náměty vytvořené pro určitého zadavatele. Tedy se z jeho zprávy nedozvíme přesný počet obrazů, který zůstal v umělcově ateliéru, ani jaké byly jejich náměty. Z Bartolozziho spisu se také dovídáme o jednom ze dvou pražských Vignaliho obrazů, a to o malbě s námětem *Noe a jeho synové*[23], o které se píše, že byla součástí cyklu příběhů o Noem namalovaného na zakázku hraběte Carla de'Bardi di Vernio. O druhém pražském obraze *Job a jeho přátelé*[6] se Bartolozzi vůbec nezmiňuje. Obraz může být zahrnut do jedné ze skupiny obrazů s náboženskou tematikou, která není podrobněji popsána. Tento text bohužel nemůžeme považovat za úplný soupis Vignaliho děl, i když vznikl necelých sto let po malířově smrti.⁶

V Biblioteca Comunale di Bologna je z roku 1774 uchováván rukopis Marcella Orettiho, kde na několika stranách je zaznamenán seznam děl Vignaliho. Je velmi pravděpodobné, že byl sestaven podle neúplného soupisu děl, které uvádí Sebastiano Benedetto Bartolozzi.⁷ Roku 1795 vyšel spis Luigiho Lanziho *Storia pittorica d' Italia*, kde je Vignali krátce zmiňován. Lanzi shledává určitou podobnost Vignaliho malířského stylu se stylem Guercina. O Vignali píše: „*Je jedním z méně jmenovaných mezi žáky Rosselliho, ačkoliv počtem zhotovených děl převyšuje ostatní. Často je shledáván slabým zvláště v*

⁶ Sebastiano Benedetto BARTOLOZZI: *Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Florencie 1753

⁷ MASTROPIERRO (pozn. 5) 33.

nadání, schopnostech.“⁸ Spis Filippa Baldinucciho *Notizie dei professori del disegno* je svým uspořádáním podobný *Životům* Giorgia Vasariho. Umělci jsou zde představeni v jednotlivých medailonech. Jacopu Vignalinu Baldinucci nevěnuje žádný, zařadil ho ale do medailonu Mattea Rosselliho, kde je Vignali zmíněn mezi jeho žáky.⁹ Baldinucci píše: „...*ke kterému se přidává ještě skvělý způsob, jak vyučovat, spolu s láskou, a dobročinností, všechny věci, které vedou k dobrému životu, který vedl v mladém věku, daly mu tak velký kredit, který nejenže mu dal příležitost pracovat, jak už jsme řekli, ale ještě stále zůstala po krátký čas jeho škola plná prvních génů, která v našem městě v těchto časech stanovila přirozené toto umění. Mezi nimi byl Giovanni da San Giovanni, Furini, Vignali, Balassi Pugliani, Giovan Battista Vanni, Baldassare Volterra, Lorenzo Lippi, Stefano della Bella.*“¹⁰ Dále se Baldinucci zmiňuje o Vignalinu v medailonu, který popisuje dílo a život malíře Carla Dolciho, kde je Vignali uváděn jako učitel Dolciho: „*Dosáhl věku devíti let a vykazoval známky malířské geniality, která byla od něj očekávána, nejenom jeho dědeček, ale jeho starší bratr, v té době velmi mladého věku i matka ho doporučili do učení k Jacopu Vignalinu, který byl žákem Matteo Rosselli, člověku, který v tu dobu do sebe vkládal velké naděje, pro velmi dobrý styl, který chtěl ukázat ve svém umění, pro jistý svůj velmi příjemný...*“¹¹

V novodobé historii umění se Vignalinu podrobněji začal zabývat florentský historik umění Carlo del Bravo, který ve svém článku poprvé z uměleckohistorického hlediska zhodnotil Vignaliho tvorbu.¹² O tři roky později, 1964, byla ve florentské Galleria degli Uffizzi uspořádána výstava obrazů Jacopa Vignaliho k třístému výročí malířovy smrti. Vyšel k ní malý katalog, jehož autorem byl opět Carlo del Bravo. V jeho předmluvě autor rozebírá dosud známé Vignaliho obrazy. Uvádí krátký malířův životopis, dále se zabývá tím, kým byla v počátcích Vignaliho tvorba ovlivňována. Píše o ateliéru Rosselliho, kde se jeho žáci seznámili s dílem Ludovica Cigoliho a s jeho stylem, který na začátku 20. let značně formoval vyvíjející se styl Jacopa Vignaliho. Del Bravo si všímá i vlivu Francesca Curradiho na

⁸ Ibidem 33–34. „Egli è de men nominati fra gli scolari del Rosselli, quantunque nel numero delle tavole fatte per la Dominante e per lo Stato superi ogni altro. Spesso si trova debole, specialmente nelle attitudini...”

⁹ Filippo BALDINUCCI: *Notizie dei professori del disegno* da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione, Florencie 1846

¹⁰ Ibidem 160. „... Al che si ancora s'aggiungeva un ottimo modo nell'insegnare, accompagnato da amore, e carità, cose tutte, che congiunte alla buona vita ch'ei menava in quella sua giovanile età, gli diedero sì gran credito, che non solo incominciarono a piovergli l'occasioni d'operare come dicemmo, ma ancora restò in breve tempo piena la sua scuola de'primi ingegni, che nella nostra città in quei suoi tempi avesse la natura destinati a quell'arte. Fra questi fu Giovanni da San Giovanni, il Furini, il Vignali, il Balassi, il Pugliani, Giovan Battista Vanni, Baldassare Volterrano, Lorenzo Lippi, Stefano della Bella...”

¹¹ Ibidem 339. „Giunto all'età di nove anni, e dando segni di genio alla pittura, alla quale aveva atteso, non pure il suo nonno paterno, ma eziando il suo maggior fratello, poi in assai giovanile età, fu dalla madre raccomandato alla cura di Jacopo Vignali, stato discepolo di Matteo Rosselli, uomo, che per avere in quel tempo date grandi speranze di sè, per una assai buona maniera, ch'è mostrava volere avere nell'arte sua, per un certo suo molto aggradevole...”

¹² Carlo DEL BRAVO: *Per Jacopo Vignali*, in: *Paragone* 135, 1961, 28–42.

Vignaliho i jeho krátké orientace na styl sienského naturalisty Rutilia Manettiho, který Vignaliho seznámil s kontrastní šerosvitnou malbou typickou pro Caravaggia a jeho následovníky.¹³

Výstava uspořádaná k třístému výročí úmrtí Jacopa Vignaliho podnítila zájem o tohoto dosud téměř neznámého malíře. Na katalog výstavy a text Carla del Brava navázal Gerhard Ewald zlomovým článkem v *bádání o Vignalim*, v němž publikoval nové obrazy. Jako jejich autora Ewald určil Vignaliho. Většinou se nejednalo o neznámé obrazy, ale o díla, která byla připisována jiným malířům, mimo jiné i Juseppovi de Ribera.¹⁴

Franca Mastropiero v roce 1973 napsala krátkou monografii Jacopa Vignaliho, kde zhodnotila dosavadní bádání o malířově díle a životě. Vycházela převážně z poznatků Carla del Brava a Gerharda Ewala. V příloze vytvořila soupis dosud známých Vignaliho děl, obrazů a kreseb, které jsou Vignalimu připisovány. Do přehledu zahrнула i díla, která ve svém spisu zmiňuje Bartolozzi. Díla neřadí chronologicky, ale podle místa uložení.¹⁵ Mastropiero napsala pouze krátký kritický text o Vignaliho životě a díle, který následně doplnila katalogem děl Vignalimu připisovaných. Miles Chappell jí v recenzi této knihy vyčítá neúplnost co se týče životopisu Vignaliho. Doplnuje ho o další podrobnosti z malířova života a do katalogu jeho děl přidal ještě další obrazy.¹⁶

V 80. letech publikoval Giovanni Pagliarulo článek věnovaný objednávkám obrazů do dvou kaplí v kostele San Gaetano e Michele, kde píše o obrazech objednaných u Vignaliho.¹⁷ Další článek, který se výhradně zabýval Vignalim, byl napsán až v 90. letech. Jeho autorem je opět Giovanni Pagliarulo. Zabývá se v něm pouze obrazy Jacopa Vignaliho namalovanými ve 20. a 30. letech 17. století, ve kterých spatřuje souvislost s epidemiemi tyfu a moru, které v těchto dvou desetiletích řádily ve Florencii. Autor v článku píše i o obou pražských obrazech. Podrobněji se zmiňuje o obraze *Job a jeho přátelé*[6], jehož vznik v roce 1621 vidí v souvislosti s epidemií tyfu na základě jeho ikonografie. Je zřejmé, že Pagliarulo postavu Joba vykládá jako symbol trpělivosti a víry v Boha.¹⁸

Od této doby Vignalimu nebyla věnována žádná samostatná práce. Zmiňován je pouze v souvislosti s jinými malíři. V roce 2002 byla pražskou Národní galerií uspořádána výstava

¹³ Carlo DEL BRAVO: *Opere di Jacopo Vignali restaurante in occasione del terzo centenario della morte dell'artista*, (kat.výst.), Florencie 1964

¹⁴ Gerhard EWALD: *Opere sconosciute di Jacopo Vignali*, in: *Antichità viva*, 1964, 7–27.

¹⁵ MASTROPIERRO (pozn. 5)

¹⁶ Miles CHAPPELL (rec.): MASTROPIERRO Franca: *Jacopo Vignali, pittore nella Firenze del Seicento*, in: *The Art Bulletin*, 59, 1977, 435.

¹⁷ Giovanni PAGLIARULO: *La devozione della famiglia Bonsi e le commissioni per San Gaetano a Firenze*, in: *Paragone* 33, 1982, 13–32.

¹⁸ PAGLIARULO (pozn. 2) 138–198.

obrazů florentských malířů. Kurátorem výstavy a editorem katalogu byl Ladislav Daniel. Na výstavě byly vystaveny oba dva obrazy Jacopa Vignaliho *Job a jeho přátelé*[6] a *Noe a jeho synové*[23], které jsou hlavním tématem této práce. Každému z obrazů je v katalogu věnováno samostatné heslo.¹⁹ První jmenovaný obraz je, co se týče československého prostředí, ještě uveden v katalogu z roku 1984 z Liptovského Mikuláše, kde se pod vedením Lubomíra Slavička konala výstava děl starých mistrů ze sbírek Národní galerie v Praze. V tomto malém katalogu je obraz s tématem Joba pouze zmíněn v soupisu vystavovaných děl.²⁰

Zajímavý objev učinila v roce 2003 Chiara Oliveti, která publikovala článek o Vignaliho žákovi Giovanni Montinim, kde přináší nové objevy o autorství některých obrazů, které Gerhard Ewald připsal Vignalimu. Oliveti se domnívá, že je jako repliky mistrových obrazů namaloval jeho žák a blízký přítel Giovanni Montini.²¹

¹⁹ DANIEL (pozn. 1)

²⁰ Lubomír SLAVÍČEK: Obrazy starých mistrů z NG v Liptovském Mikuláši, Praha 1984

²¹ Chiara OLIVETI: Contributo alla riscoperta di Giovanni Montini, in: *Proporzioni* 2/3, 2003, 139–163.

2. Život a dílo Jacopa Vignaliho

„Vignali měl svůj vlastní způsob malování, velmi pěkných barev, snažil se vždy o vynalézavost a aby vše prováděl podle skutečnosti v krásném souladu a harmonii částí celku, svým způsobem, který dodržoval pravidla kresby a poučky velkých mistrů.“²²

(Sebastiano Benedetto Bartolozzi)

Jacopo Vignali[1] se narodil 5. září roku 1592 v Pratovecchiu nedaleko Arezza otci Cosimu di Jacopo Vignalimu a matce Giulii d'Antonio del Medico. Už v raném dětství byl u něho rozpoznán malířský talent a rodiče ho dali do učení k místnímu malíři. Chlapec zanedlouho jeho dílnu opustil a po přimluvě svého strýce byl přijat do učení k tehdy již slavnému malíři a učiteli na florentské akademii Matteu Rossellimu.²³ Když bylo Rossellimu devět let, odešel do učení k Gregoriu Paganimu. Na jeho doporučení se odebral do Říma, kde měl za úkol studovat díla Raffaella a Polidora da Caravaggio. Zanedlouho se však vrátil zpět do Florencie, protože jeho otec zemřel. Po smrti Paganiho roku 1605 Rosselli převzal jeho dílnu. Jako svobodný žil pouze se svojí sestrou Margheritou, kterou chtěl provdat za Jacopa Vignaliho, ten ale tuto nabídku odmítl. Rosselli se stal velmi oblíbeným učitelem a jeho ateliérem prošli významní umělci tvořící v první polovině 17. století.²⁴

V Rosselliho ateliéru strávil Vignali celkem patnáct let. Mladému Jacopovi se zde otevřel svět malířství. Mohl sledovat práce svých spolužáků, kteří se později vypracovali ve vůdčí osobnosti na tehdejší malířské scéně, mezi mnohými jmenujme aspoň Giovanniho da San Giovanni a Lorenza Lippiho. Rosselli své žáky naučil zásadám malířství, které prosazoval Lodovico Cigoli, jehož byl odchovancem. V letech svého učení byl Jacopo velmi vnímavým žákem. Lačně hltal vše nové kolem sebe, sledoval práci svých vrstevníků, svého učitele, ale i malířů o něco málo starších než byl on sám. Zalíbila se mu práce Sigismonda Coccapaniho a melancholického Francesca Curradiho. Všechny podněty dokázal tvůrčím způsobem zpracovat a zakomponovat do svého díla, aniž by byl pouhým kopistou a napodobitelem svých vzorů.²⁵ Vignali patřil mezi Rosseliho oblíbené žáky. Mistr ho pravidelně zval ke spolupráci na svých zakázkách. Poprvé se tak stalo roku 1616.²⁶ Poté, co

²² CHAPPELL (pozn. 16) 435. Ebbe Vignali nella Pittura una maniera tutta sua, d'un colorire assai pastoso, procurando sempre d'inventare, ed eseguire colla scorta del naturale, e del vero, con bella corrispondenza, e armonia della varietà delle parti scorgendosi in fatti nel suo modo di fare osservanza fedele delle regole del disegno e de' sicuri precetti de' gran Maestri.“

²³ BARTOLOZZI (pozn. 6) nepag.

²⁴ Gaetano CAMBIAGI/Giovanni Battista CECCHI/Luigi BASTIANELLI: Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura, Florencie 1724, Vol. IX, 31-32.

²⁵ MASTROPIERRO (pozn. 5) 21-22.

²⁶ O spolupráci mistra a žáka se podrobně rozepisují v kapitole Vignaliho tvorba ve dvacátých letech 17. století

skončil učení v ateliéru Mattea Rosselliho, otevřel si Vignali vlastní dílnu v bývalém ateliéru Andrey del Sarto ve Via della Crocetta a přijal do ní první žáky.²⁷ Od počátku, co začal pracovat jako samostatný malíř, získával zakázky od významných florentských a toskánských rodin. Ty si u něj nejčastěji objednávaly oltářní obrazy do rodinných kaplí. Mezi nejvýznamnější zakazníky patřil rod Medici. Pro ně namaloval Vignali řadu obrazů s mytologickou tematikou. Vypracoval pro ně i řadu návrhů pro tapisérie.²⁸ K neméně významným objednavatelům patřily i církevní řády, především valombrosiáni, dominikáni a spolek San Benedetto Bianco působící od roku 1357 při klášterním kostele Santa Maria Novella ve Florencii, jehož byl Vignali sám členem od roku 1614. Jméno „bianco“ získali příslušníci spolku podle bílého oblečení, které nosili. Jejich zbožnost pramenila ze středověké mystiky. Spolek byl znovu obnoven po tridentském koncilu. Povinností jeho členů bylo alespoň jednou za život vykonat pouť do Loreta a do Říma, dále bylo jejich úkolem organizování procesí v době kalamit. Mezi členy spolku patřili významní církevní hodnostáři, dokonce několik budoucích papežů, příslušníci významných šlechtických rodin, osoby z řad humanistů a malířů, jako například Matteo Rosselli, Cristofano Allori, Jacopo da Empoli, Ferdinando Tacca a Francesco Curradi.²⁹

První Vignaliho obrazy vznikaly, jak už bylo zmíněno, ve spolupráci s jeho učitelem Matteem Rossellim. Mistr ho přizval ke spolupráci roku 1616 v dominikánském klášteře San Marco na fresce *Blahoslavený Manetto ve Francii*, kde Vignalimu dovolil namalovat jednu z postav v pozadí. Roku 1615 Vignaliho oslovil Michelangelo il Giovane, prasnovec slavného Michelangela Buonarrotiho, a nabídl mu práci na výzdobě Michelangelova domu zvaného Casa Buonarroti. Na zakázce Vignali pracoval téměř deset let. Provedl zde několik fresek s náměty *Láska versus vlast*,**[2]** *Procesí svatých církve vítězné a bojující*,**[3]** *Bůh Otec odděluje noc ode dne*,**[4]** *Setkání Michelangela s Karlem V. a Michelangelo obdržel v Poggibonsi od poslu Julia II. zákaz vrátit se do Říma*. V přízemí Casa Buonarroti najdeme také první Vignaliho datované a signované dílo. Je to freska s biblickým námětem *Sen Jákobův*.**[5]** Vytvořil ji roku 1621.³⁰ Ve stejném roce namaloval obraz *Job a jeho přátelé*,**[6]** dnes je dílo uloženo v pražské Národní galerii. O rok později si u něj objednali dominikánští mniši z kláštera San Marco cyklus čtyř obrazů pro klášterní lékárnu. Malíř v průběhu několika let namaloval výjevy z Bible i jiné historické události, jejichž společným tématem je

²⁷ CHAPPELL (pozn. 16) 436.

²⁸ Ibidem 435.

²⁹ Angela SOLTYS: An unknown painting of the Ecce Homo by Carlo Dolci, in: The Burlington Magazine 145, 2003, 371.

³⁰ MASTROPIERRO (pozn. 5) 23.

schopnost uzdravovat.³¹

První díla se nesou zcela v duchu stylu jeho učitele. Krátce po roce 1621 objevil Vignali i jiné malíře, kteří ho svým malířským projevem oslovili a Vignali se jim začal ve své tvorbě přizpůsobovat. V cyklu obrazů pro klášterní lékárnu můžeme dobře pozorovat postupný odklon od stylu Rosselliho a odhalit v něm nové prvky z děl jiných malířů, především Francesca Curradiho, na jehož dílo se Vignali orientoval během 20. let 17. století. O rok později, tedy 1623, Vignali získal zakázku namalovat dva obrazy pro kostel San Simone ve Florencii. Pro obě díla je typický nový prvek, a to způsob, jakým je kompozice osvětlována. Tento styl malby je u Vignaliho pravděpodobně podmíněn znalostí díla Francesca Barbieriho, zvaného Guercino (1591 - 1666), především jeho obrazu *Madonna della Rondinella* ze sbírky kardinála Leopolda de' Medici.³² V této době byl již Vignali žádaným malířem a získával mnoho zakázek jak od soukromých zadavatelů, tak od církevních institucí. Mezi mnohými obrazy můžeme zmínit zakázku pro kostel Milosrdenství v San Cascianu Val di Pesa na dva obrazy. První s námětem *Obřezání Krista*[7] je považován za jedno z Vignaliho nejradostnějších děl. Pozadí a umístění postav v této kompozici malíř přejal z děl Ludovica Cigoliho, způsob osvětlení obličejů jednotlivých postav a zvláště pak obličej madony je ale převzat opět od Guercina. Obraz s námětem *Nalezení Mojžíše* z téhož místa se řadí k dílům, která vynikají kompoziční harmonií. Oltářní plátno *Obřezání Krista*[7] je mistrovská práce. Z rukopisu malby je již dobře znatelné, že Vignali opustil styl svého učitele, což se projevuje na velkoleposti kompozice a na pojednání figur. Avšak ještě po vzoru Rosselliho zahaluje své postavy do bohaté drapérie, podobně jako jeho spolužák Giovanni da San Giovanni. Ten, byť byl rovněž žákem Rosselliho, se již v této době od tvorby svého učitele dostatečně vzdálil, a tak mohl sám novými prvky inspirovat Vignaliho. Naopak i on se nechal ovlivnit novinkami v pracích Jacopa Vignaliho.³³ Jemná modelace ženských tváří na figurách obrazů pro kostel Milosrdenství pak vychází z díla Cristofana Alloriho.³⁴

Na konci 20. let podnikl Vignali cestu do Říma, kde se nakrátko zdržel. O jeho pobytu ve Věčném městě nemáme bližší informace. Nevíme, proč tam jel, zdali byl někým pozván, anebo sám podnikl studijní cestu. Ve svém dopise, který roku 1629 poslal z Říma do Florencie Michelangelovi il Giovanne, píše, že se ještě zdrží v Římě, protože ve Florencii vypukla v té době nová morová epidemie, a že „je bezpečnější posečkat chvíli a je příliš

³¹ PAGLIARULO (pozn. 2) 146. Roku 1630 si mniši z kláštera San Marco u Vignaliho objednali ještě jeden obraz z námětem *Dobrý Samaritán*. Obraz byl původně součástí oltáře pro Mediceje.

³² MASTROPIERRO (pozn. 5) 22–25.

³³ EWALD (pozn. 14) 8.

³⁴ MASTROPIERRO (pozn. 5) 25.

nebezpečné vracet se v tuto špatnou dobu zpět.“³⁵

Ke konci tohoto období postupně dochází ve Vignaliho tvorbě ke sjednocení stylu, typického pro jeho pozdější práce. Za vrcholné dílo tohoto období se považuje obraz *Kristus se zjevuje blahoslavené Kláře z Montefalca*,^[8] namalovaný roku 1630 na objednávku rodiny Bardi do jejich soukromé kaple ve florentském kostele Santo Spirito. V této velkolepé oltářní kompozici lze rozpoznat syntézu všech vlivů, které jsme již zaznamenali na Vignaliho obrazech vytvořených během 20. let. Jsou to především podněty z obrazů Francesca Curradiho, ze kterých převzal jejich kolorit, něžnost, která čiší z obličejů postav, a celkově melancholické vyznění celé kompozice. Zasněné výrazy a elegantní gesta figur od této doby získaly pevné místo ve Vignaliho tvorbě. Od sienského naturalisty Rutilia Manettiho Vignali přejal použití kontrastů světla a stínu.³⁶ Obraz u Vignaliho objednal hrabě Carlo de' Bardi v době, když onemocněl jeho syn Piero jako výraz proseb za synovo uzdravení. Když se syn uzdravil, nechal Carlo de' Bardi vytesat v kostele Santissima Annunziata nápis oznamující tuto šťastnou událost.³⁷ S kostelem Santissima Annunziata je spojeno nejen jméno hrabat Bardiů, ale i jméno Vignaliho. Během svého života do něj dodal několik obrazů. Vignali pro hraběte Carla de' Bardi pracoval už od počátku 20. let. V roce 1623 u něj hrabě objednal obraz s námětem *San Carlo* na památku svého zemřelého otce Ottavia, který pak věnoval do kostela San Michele v Monteripaldi, dnes je nezvěstný. V roce 1631 po morové epidemii, která zasáhla obyvatele města Florencie, vzniklo další Vignaliho dílo představující *Madonu s dítětem obklopenou světcí*, které bylo určeno pro kostel San Bartolomeo Badie v Ripoli. Na tomto obraze jsou ještě patrné ozvuky díla Cigoliho ve vyhublých obličejích zobrazených postav a vlivy Curradiho projevující se v elegantních liniích.³⁸

V druhé polovině 30. let obdržel Vignali významnou zakázku na výzdobu dvou rodinných kaplí v nově postaveném florentském kostele San Michele a Gaetano. Dodnes je to ve Florencii jediný kostel zbudovaný v první čtvrtině 17. století. Před rokem 1637 dodal Vignali do kostela tři obrazy pro kapli rodiny Mazzei s náměty *Anděl a modlíci se sv. Jan, Anděl vysvobozuje sv. Petra z vězení* a *Svatý Michael osvobozuje duše z očištěnce*. První z nich je typickým dílem Vignaliho, druhý nese stopy poučení Sigismondem Coccapanim, který ve stejném kostele pracoval o několik let dříve. V posledním jmenovaném obraze nacházíme vlivy několika malířů. Pozadí je namalováno ve stylu Cigoliho, postoje figur vycházejí z

³⁵ PAGLIARULO (pozn. 2) 143. „...a trattenersi per haver qua ... molti cativimali di petecchie che chi ci dà drento è spedito, si che Vostra Signoria aspetti che il tempo si rinfreschi, che è troppo cattivo il moversi adesso in questa stagione.“

³⁶ Ibidem 145.

³⁷ Ibidem 143.

³⁸ MASTROPIERRO (pozn. 5) 26-27.

tvorby Domenica Passignana. Precizní provedení výšivek na oděvech odkazuje k tvorbě Giovanniho Biliverta (1585 - 1644). Bilivert ve 30. letech pracoval na výmalbě rodinné kaple Bonsi ve stejném kostele, kde vytvořil fresku s námětem *Svatého kříže*. Po stranách kaple namaloval dva obrazy s tématy *Zjevení kříže Konstantinovi a Stětí sv. Lukrécie*. Všechny obrazy byly dokončeny před rokem 1644. O výmalbě se zmiňuje Bartolozzi, kterého cituje Pagliarulo: „*Když se rozhodl roku 1631 nechat vymalovat postranní stěnu své kaple, tj. tu evangelijní, chtěl Francesco Bonsi, aby tato stěna zůstala volná pro Vignaliho, který zde namaloval obraz představující zjevení kříže císaři Konstantinovi nad ním jsou dvě lunety, ve kterých je vyobrazeno Umučení sv. Lucrezie a sv. Petr, jak se táže Pána: Kam kráčíš?, v další jsou zobrazení putti a dekorativní zdobení.*“³⁹ Následně se Vignali vrátil ke spolupráci s představiteli kostela Santissima Annunziata, kde do bočních kaplí namaloval dva obrazy znázorňující *Maří Magdalénu a Svatou Markétu*. Pro kapli rodiny Colloredo dodal roku 1649 obraz s námětem *Umučení sv. Lucie*. Ten je dnes umístěn v jedné z kaplí v apsidě kostela.⁴⁰

Na počátku 40. let Vignali připravil kartóny určené pro medicejskou sbírku gobelínů s tématem čtvero ročních dob. Dva z nich, *Jaro a Léto*, byly inspirovány kresbami Francesca Salviattiho.⁴¹ V tomto desetiletí dále vznikly obrazy *Rodina Adamova, David a Abigail a Smrt sv. Josefa*. Poslední z nich je dnes uložený v soukromé sbírce. Bartolozzi k němu poznamenal, že byl namalován na objednávku Raffaela Ximenése, Vignaliho mecenáše a žáka. Vrcholným dílem z tohoto tvůrčího období je obraz s námětem *Smrt sv. Antonína* určený pro kostel San Martino v Montughi poblíž Florencie. Zvýšeným naturalismem a kontrastem světla a stínu je toto dílo blízké stylu španělského malíře Jusepe de Ribery.⁴²

Roku 1653 vytvořil Vignali oltářní obraz s Assuntou pro Arezzo, město poblíž Florencie. Obraz vyniká elegancí a duchovností. Z posledního desetiletí Vignaliho života i tvorby je zachováno velmi málo dokumentů. V 60. letech umělecká úroveň Vignaliho malby postupně upadá. Na obrazech se znovu opakují již známé kompozice až do jejich úplného vyčerpání. Barevnost maleb se zjednodušuje, přechody mezi světlem a stínem jsou příliš tvrdé. Jacopo Vignali byl už starý a stěží svá díla dokončoval. Z jeho posledního tvůrčího období se dochovaly obrazy s náměty *Neposkvrněné početí* v Montopoli a *San Liborio* v

³⁹ PAGLIARULO (pozn. 17) 20. „Restando a farsi nel 1631 le pitture laterali di una di esse cappelle, cioè di quella posta dalla parte dell'Evangelio, volle Francesco Bonsi, che questa restasse eseguita per opera del Vignali, che in fatti vi colori uno de' quadri de' fianchi, in cui si rappresenta l'apparizion della Croce all'imperator Costantino, e superiormente le due lunette, in una delle quali espresse il fatto di S. Pietro che dice: Domine, quo vadis; nell'altra il martirio di S. Lucrezia, oltre ai putti e fregiature della volta.“

⁴⁰ MASTROPIERRO (pozn. 5) 28–31.

⁴¹ Giovanni PAGLIARULO: Jacopo Vignali, in: GUIDI Giuliana/MARCUCCI Daniela (ed.): Il Seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Florencie 1986, 186.

⁴² Ibidem 187.

kostele Sant' Jacopo di Soprano ve Florencii.⁴³

V dubnu roku 1663 malíře ranila mrtvice a 3. srpna následujícího roku ve Florencii zemřel ve věku 72 let.⁴⁴

⁴³ MASTROPIERRO (pozn. 5) 31–32.

⁴⁴ PAGLIARULO (pozn. 41) 187.

3. Malířství ve Florencii na počátku 17. století

Pro docenění kvalit Vignaliho díla je potřeba vrátit se na počátek nové malířské éry ve Florencii, která reagovala na dožívající manýrismus. Slohová přeměna malířství se začala prosazovat v 70. letech 16. století. Počátky jejího formování spadají do období po smrti Giorgia Vasariho (1572), kdy byl ve Florencii přítomen Federico Zuccari (1572-1576) a kdy začínal tvořit Santi di Tito. Po smrti Vasariho zůstala nedokončena freska v kupoli dómu Santa Maria del Fiore zobrazující Poslední soud. Tehdejší vévoda Francesco I. de' Medici učinil důležité rozhodnutí, které mělo velký vliv na florentské malířství. Na doporučení svého rádce Francesca Sirigattiho pozval z Říma Federica Zuccariho, malíře, který nebyl Florent'an, aby fresku dokončil. Zuccari do města, kde byl stále živý manýrismus, přinesl nový malířský styl, který byl oproti manýrismu a jeho složitým kompozicím velmi jednoduchý a přehledný.⁴⁵

Někdy kolem roku 1590 se ve střední Itálii začal formovat nový malířský styl. Jeho hlavním znakem byla negativní reakce na tzv. druhou fázi manýrismu, která se datuje zhruba od roku 1550. V tomto období se z manýrismu vytratil tvůrčí prvek a stala se z něj pouhá manýra, tedy bezmyšlenkovité opakování vzorů. Původně manýrismus jako nový sloh navazoval na vrcholnou renesanci a byl v Římě rozvíjen Raffaelovými žáky. První náznaky tohoto slohu se objevily ještě za Raffaelova života. Ve Florencii mezi manýristy patřili žáci Andrey del Sarto a Fra Bartolomea. Oproti malířům vrcholné renesance, kteří obrazové kompozice budovali pečlivě podle pravidel symetrie, manýrističtí tvůrci našli zalíbení v asymetrii a nepravidelnosti a porušovali proporční kánon figur. Zavrhli hlavní přínos vrcholné renesance, a to tvorbu podle živé přírody, a při komponování obrazů se uchýlili k světu neskutečnému, kde už neplatila pravidla lineární perspektivy. Po nějaké době přestal být manýrismus tvůrčím. Malíři jen mechanicky napodobovali známé formy a jejich obrazy se začaly myšlenkově vyprazdňovat. Nastal úpadek slohu. Jako možné východisko z něj se jevil návrat zpět ke klasickému stylu rané a vrcholné renesance. V malířství tak začal proces očišťování manýristických forem a nastala reforma slohu, která se někdy označuje italským pojmem „restaurazione della pittura“. Nositeli této reformy se stali florentští malíři, kteří začali samostatně tvořit v 80. letech 16. století. Jejich přínos spočíval v kritickém přehodnocení manýry. Svou kritiku nesměřovali proti raným manýristům, ale proti svým vrstevníkům nebo malířům o generaci starším. Neútočili pouze na manýristickou formu, ale i

⁴⁵ Mina GREGORI: Tradizione e novità nella genesi della pittura fiorentina del Seicento in: GUIDI Giuliana/MARCUCCI Daniela (ed.): Il Seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Florencie 1986, 21.

na duchovní principy slohu. Smyslem reformy bylo postavit se proti degenerované formě a obrátit ji v hravost a alegorii. Účinným prostředkem byla malba a kresba podle živé přírody, návrat k realitě a antickým vzorům. K malířům nové generace patřili v Bologni bratři Lodovico (1555 - 1619) a Annibale (1560 – 1609) Carracciové, ve Florencii Lodovico Cigoli, v Římě a v Lombardii Michelangelo Merisi, zvaný Caravaggio (1571 – 1610) a v Miláně Giovanni Battista Crespi, zvaný il Cerano (1575 - 1633). Nesmíme zapomenout, že v době, kdy tito malíři začali tvořit svá první díla, stále paralelně přetrvával vedle jejich reformní tvorby ještě „manýristický“ proud. Vkus zadavatelů a publika se nezměnil tak rychle. V počátku se také reformisté ještě vyrovnávali s pozůstatky slohu minulého, s dožívající manýrou, neboť se všichni vyučili v dílnách manýristů, jakými byli ve Florencii Alessandro Allori, Giovanni Naldini a Agnolo Bronzino. Cesta, kterou se malíři vydali při obnově malířství a očištění slohu od přílišného dekorativismu, směřovala ke kresbě podle živé přírody a k anatomickým studiím. Reformisté ji hledali hlavně v nové koncepci formy. Zaujala je díla vrcholně renesančních mistrů, která pečlivě studovali a kopírovali. Nejviditelnější změnou, která se udála jako jedna z prvních, byl návrat k reálnému prostoru. Ačkoliv postavy znázorněné na obrazech ještě vykazovaly zřetelně prvky manýrismu, nacházely se už ve skutečném prostoru. Změnou prošla i barevná skladba obrazů. Na plátnech začaly převládat hutné a zemité tóny barev. Ceněno bylo realistické pojetí výjevů jak biblických, tak mytologických. Reformní malíři pro sebe objevili Correggiovo dílo. Byli zaujati jeho lyrismem, který uplatnili v krajinomalbě, jež nebyla manýrismem rozvíjena.⁴⁶ Na konci 16. století postupně přestával být manýrismus vůdčím uměleckým stylem po celé Itálii.

Podobným způsobem jako tvůrčí umělci uvažovali i teoretici. Na boloňské akademii bratří Carracciů převládal slohový eklektismus. Obecně je přijímán názor, že Carracciové byli zásadně proti všem tvůrčím principům manýrismu, ale toto tvrzení není zcela pravdivé. Mezi boloňskou akademií a florentským manýrismem existuje určitá souvislost, protože nauka skupiny florentských malířů označovaných za manýristy byla založena na metodách eklektismu typického pro boloňskou školu. Zdá se tedy, že boloňská akademie převáděla do praxe teoretické poznatky florentských manýristů. Tito malíři si byli hluboce vědomi poklesu umění od dob papeže Lva X. a věřili, stejně jako Carracciové, že tento pokles nelze zastavit novým poznáním, nýbrž inteligentním návratem k mistrům vrcholné renesance. Pro florentské malíře i pro stoupence boloňské akademie bylo malování vědou, kterou se lze naučit pomocí pevných pravidel, a ta mohou být objevena studiem uměleckých děl dobrých mistrů. Postupně se vytvořily dvě skupiny teoretiků. Jedna kolem římské Akademie sv. Lukáše, kde hrál důležitou roli Federico Zuccari, který od roku 1593 zastával funkce představeného akademie.

⁴⁶ Walter FRIEDLÄNDER: *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*, New York 1970, 45–58.

Druhá skupina se vytvořila v Miláně. Nebyla významná v odvětví malířství, ale její role na poli výtvarné teorie byla důležitá. Tamní hlavní postavou se stal Giovanni Paolo Lomazzo (1538 - 1592), který stanovil pravidla pozdního manýrismu ve svých traktátech. Lomazzo i Zuccari se stali hlavními teoretiky konce 16. století v Itálii. Oba působili také jako malíři, a dokonce malovali podobným stylem. Nebyli to klasičtí manýristé jako následovníci Giorgia Vasariho ve Florencii. Jejich díla jsou kompozičně jednoduchá, přehledná a prostá, avšak i oni pracovali s repousoirovými figurami, s dvojitým kontrapostem a s alegorickými iluzemi a stále byli hluboce zakořeněni ve zvycích pozdního 16. století. Zařazují se do přechodného malířského proudu mezi pozdním manýrismem a malířstvím počátku 17. století.⁴⁷

S teoretickou skupinou kolem římské akademie byla spojena dvě jména. Kromě Zuccariho to byl Giovanni Battista Armenini (1533 - 1609). Pocházel z Faenzy, ale jeho umělecké teorie byly ovlivněny šestiletým pobytem v Římě (1550 – 1556). Zde na něj zapůsobila tvorba Raffaelových žáků, hlavně Polidora da Caravaggio a Perina del Vaga. V roce 1556 Armenini opustil Řím a cestoval po Itálii, kde studoval jednotlivé malířské školy. Roku 1586 pak publikoval své jediné dílo *Dei Veri Precetti della Pittura*. Druhá významná postava konce 16. století Paolo Lomazzo se narodil roku 1538. Vyškolil se u Gaudenzia Ferrariho. Roku 1571 oslepl, skončil s malováním a od té doby se věnoval teorii umění. Jeho první spis nese jméno *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura* (1584). O šest let později vydal traktát *Idea del Tempio della Pittura*.⁴⁸ Teorie pozdního manýrismu svým členěním odpovídají obrazům vzniklým v této době. Částečně sympatizují s ranými manýristy, částečně jim oponují. Zajímavé je, že malířství zareagovalo mnohem rychleji na nové podněty, než teoretické spisy.⁴⁹

Jedním z nejdůležitějších impulzů reformy v druhé polovině 16. století se stal výnos Tridentského koncilu v otázkách malířství. Papežský stát, který byl nucen zareagovat na reformační hnutí, začal prosazovat církevní absolutismus, a pokusil se tak navrátit církevní svrchovanost, které dosáhl ve středověku. V intelektuální rovině bylo protireformační hnutí zaměřeno proti humanistickým principům vrcholné renesance, protože individuální racionalismus hrál důležitou roli při šíření reformace. Protireformace se snažila zrušit všechny výdobytky, kterých dosáhla renesance. Její snahou bylo zničit ty hodnoty, ve které věřil humanismus, a nahradit je hodnotami teologickými. Jako jedním z prvních úkolů bylo stanoveno zrušení práv jednotlivce na řešení problémů skrze vlastní myšlení. Na místo toho chtěla protireformační církev znovu ustanovit autoritu, kterou se podařilo humanistům zničit. K prosazení vlastních názorů se církev nebála použít i zbraně. Tou nejsilnější v prosazování

⁴⁷ Antony BLUNT: *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1968, 137.

⁴⁸ *Ibidem* 137–139.

⁴⁹ *Ibidem* 140.

správné víry se stalo tovaryšstvo Ježíšovo. Veškerá nařízení církve se měla slepě následovat. Výsledkem bylo potlačení osobního mínění jednotlivce. Tyto protireformační principy zasáhly i oblast výtvarného umění. Umělci už dále nepodnikali další objevy týkající se okolního světa, protože jejich tvorba byla kontrolována církví. I přesto, že jim byla ponechána určitá tvůrčí svoboda, stejně se přestali zajímat o okolní svět. Jejich cílem se stalo vyvíjení nových kresebných a kompozičních metod. Využívali poznatků svých předchůdců z doby vrcholné renesance a přeměňovali je pro nové účely.⁵⁰

Na rozdíl od protestantského ikonoklasmu, který v obrazech viděl modly a idoly, protireformace vyzdvihla význam uměleckých děl jako prostředků ke spáse. Tridentský koncil dokonce prohlásil umění za jednu z největších zbraní protireformační propagandy. Na jeho posledním zasedání v prosinci roku 1563 bylo přijato usnesení ohledně umění. Obrazy Panny Marie, Krista a světců mají být zachovány a ponechány zvláště v kostelech. Nemá jim být přisuzována zázračná moc, ale mají být chápány jako odkazy k prototypům, pomocí nichž jsou znázorňovány biblické děje a záhady našeho vykoupení. Umělecká díla mají sloužit k ilustraci těchto dějů a k jejich lepšímu pochopení. Poté, co se rozhodlo, že obrazy a sochy mají být zachovány a že nejsou chápány jako modly, církev se má postarat o to, aby pouze správné obrazy a sochy byly povoleny a žádné jiné, které by mohly poskytnout argumenty protestantům, že se jedná o idolatrii, a mohly by tak být použity proti církvi a Římu. Důsledkem toho bylo, že kostely měly být zbaveny heretických a světských obrazů. Pro umělce z tohoto dekretu vyplývalo, že se nejenom mají vyvarovat heretických témat, ale že je jejich povinností držet se věrně Bible při zobrazování jejich příběhů. Pozornost umělce měla být soustředěna pouze na věrné zobrazení děje, pro dekoraci nebylo ponecháno žádné místo.⁵¹

Na konci 16. a na počátku 17. století se ve Florencii vytvořilo prostředí, které respektovalo výnos Tridentského koncilu pouze do určité míry. Duch humanismu byl v tomto městě stále přítomen. Hlavními objednateli uměleckých děl se zde nestala církev, ale představitelé šlechty. Proto zde v této době vznikaly obrazy, jejichž námětem byly mytologické scény, nebo to byly ilustrace k soudobým románům. Požadavky tridentu byly dodržovány v tom, že se malíři přímo soustředili na hlavní výjev, který malovali bez jakékoliv dekorace.

Vraťme se zpět k Lomazzovi a Zuccarimu. Oba dva se různí v mnoha estetických názorech, ale jeden rys je pro oba společný, jejich systém. Zatímco byla pro teoretiky rané a vrcholné renesance jediným zdrojem krásy příroda, pro tyto manýristy byla krása něčím, co

⁵⁰ Ibidem 104–106.

⁵¹ Ibidem 106–110.

přímo sestoupilo do mysli člověka z božských výšin a existovalo zde nezávisle na smyslových vjemech. Idea v mysli umělce byla jediným zdrojem krásy v dílech, které vytvořili. Lomazzo i Zuccari definují umění jako napodobování přírody, ale spíše mají na mysli scholastickou úvahu, že umění pracuje podle podobných principů jako příroda. Dalo by se říci, že oboje, umění i příroda, jsou kontrolovány intelektem jak lidským, tak božským, ale oba podléhají pravidlům řádu. Pro Zuccariho idea existuje ve třech různých stupních. První představuje ideu v mysli Boha, druhý ideu v myslích andělů a konečně ten třetí ideu v mysli člověka. Ve svých traktátech namísto slova idea používá termín „disegno interno“. Podle toho dělení vše vychází z disegno interno, což je odrazem toho božského v nás. Kresba je tedy základem všech intelektuálních snah. Lomazzovo pojetí je velmi podobné. Klade však ještě důraz na novoplatonismus, kdežto Zuccariho pojetí vychází spíše z Aristotela. Také krása hraje u Lomazza mnohem větší roli. Ta je viditelnou manifestací božského. Vyvěrá přímo z Boha a zjevuje se třemi způsoby: v andělech, kde formuje ideje, v lidské duši se nazývá rozumem a ve hmotě, kde tvoří obrazy nebo formu. Prostředky, jakými krása vstupuje do duše a do hmoty, Lomazzo nijak logicky nevysvětluje. Oba se shodují, že idea, která je zobrazena v uměleckém díle, přichází přímo od Boha a nikoliv z okolního světa.⁵² V druhé části traktátu Zuccari hovoří o „disegno esterno“. Tento pojem vysvětluje jako ohraničenou formu bez objemu. Tato kresba je tvořena pouze linkou a je to příklad ideálního obrazu. Disegno esterno je také rozděleno do tří kategorií: disegno naturale, tedy kresba přírodních prvků, disegno artificiale kresba předmětů, jejichž tvůrcem je člověk a disegno artificiale ve smyslu kresba neskutečných předmětů. Do této skupiny spadají různé bizarní útvary, nebo capriccio. Tento Zuccariho koncept je prohloubením teorie o kresbě podle živé přírody.⁵³

Akademie, které byly dříve založeny jako demonstrace toho, že malířství je svobodné umění, na konci 16. století změnily svoji funkci. Už to nebylo pouze místo setkávání a rozhovorů o umění, ale staly se institucemi, které byly spravovány podle určitých stanovených pravidel. Umělec musí být vzdělán ve všech vědách, které se vztahují k umění, ale i v mnoha jiných vědeckých disciplínách, které k němu nemají přímý vztah, například astrologie a filosofie. Požadavek na vzdělání byl jedním z hlavních principů pozdního manýrismu, což znamenalo, že umění se lze naučit skrze různé poučky. Sice se lze umění naučit pochopením jistých principů, ale důležitý je také vrozený talent. Podobným způsobem uvažovali už teoretikové umění rané renesance. Věřili, že učeň může snáze zvládnout malířské umění pomocí určitých metod. Manýristé byli toho názoru, že malířství se lze naučit pomocí absolutních pravidel, která vznikla při studiu uměleckých děl. Bylo tedy důležité

⁵² Ibidem 140–143.

⁵³ Claudio Massimo STRINATI: Studio sulla teoria d'arte primoseicentesca tra Mannierismo e Barocco, in: Storia dell' arte 13, 1972, 74.

následovat příkladu starých mistrů.⁵⁴ Tyto rady teoretiků našly uplatnění v praxi na akademii bratří Carracciů. Jejich malířský styl bývá označován jako eklektismus, což ovšem není přesné označení jejich úsilí. To se nicméně spolupodílelo na proměně malířství ke konci 16. století. Jak vyplývá z předchozího textu, v době, kdy se v praktické sféře výtvarného umění formoval sloh reagující na manýrismus, v teorii ještě převládaly myšlenky odpovídající manýrismu. Boloňská akademie zastávala negativní stanovisko k manýrismu a středem jejích zájmů byla reflexe problémů souvisejících s tvorbou podle živé přírody na bázi vědeckých poznatků. Zdejší teoretik Giovanni Battista Agucchi na rozdíl od Zuccariho považoval za hlavní koncept umění představu o kráse. Ve svých teoretických hovorech píše o Carracciích, že podobně jako Raffael studoval antická díla, tak Carracciové studovali díla Raffaela, aby pochopili jeho myšlenku krásy, protože taková krása se v přírodě nevyskytuje. Touto myšlenkou Agucchi významně obohatil akademické představy o ideální kráse. Příroda kvůli své mnohosti není schopna vytvořit takovou krásu, ačkoliv je krása v přírodě rozptýlena všude, přesto je nedokonalá. Naopak umělec při své práci provádí výběr toho nejlepšího z přírody. Taková je koncepce umění. Idea krásy existuje již předem a umělec díky tomu vyhledává v přírodě to, co mu umožní vytvořit dílo, které se nejvíce blíží ideálu. Idea krásy, jak vysvětluje Agucchi, je důsledkem rozhodujícího významu, nemůže jí být dosaženo a proto bývá formulována v obrazovém plánu, jestliže je napodobení skutečnosti dokonalé.⁵⁵ Slohovou reformu ve spisech a traktátech zaznamenalo až následující století, a to zejména v díle Pietra Belloriho. Jeho spis vyšel pod názvem *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta dalle bellezze naturali superiori alla natura* roku 1664.⁵⁶

Prvním z reformních malířů byl Santi di Tito. Narodil se roku 1536 v Borgo San Sepolcro nedaleko Florencie. Jeho prvním učitelem byl neznámý mistr, ovšem záhy se stal žákem manýristy Agnola Bronzina, tvořícího v tradici Michelangelově a Baccia Bandinelliho.⁵⁷ V osmnácti letech byl přijat do malířské Akademie (Accademia del disegno) a za dva roky odešel do Říma, kde pravděpodobně vstoupil do dílny Benvenuto Celliniho. O tři roky později mu byla v Římě svěřena zakázka na výzdobu kaple paláce rodiny Salviati. Nedochovala se celá, ale to, co z ní zbylo, naznačuje Titovu orientaci na tvorbu římské školy. Během svého zdejšího pobytu mladého malíře uchvátila tvorba Taddea Zuccariho a Siciolanta, skrze něž poznával tvorbu Raffaela a Michelangela. V roce 1564 se vrátil zpět do Florencie poučen soudobým římským malířstvím. Zřídil si dílnu ve Via delle Ruote poblíž kostela San Lorenzo, kde se učili jeho žáci Antonio Tempesta, Gregorio Pagani, Lodovico

⁵⁴ BLUNT (pozn. 47) 147–150.

⁵⁵ STRINATI (pozn. 53) 78–79.

⁵⁶ Ibidem 159.

⁵⁷ Adolfo VENTURI: *Storia dell'arte italiana IX, 7*, Milano 1933, 578. Adolfo Venturi uvádí jako učitele Santiho di Tita Andreu del Sarto.

Cigoli, Andrea Boscoli, nebo Agostino Ciampelli.⁵⁸ Titův styl už negoval principy manýrismu. Kládl důraz na jednoduché kompozice a používání světla v obrazech. Důležité pro něj bylo studium podle živých modelů.⁵⁹ Ve Florencii byl ještě v té době velmi oblíbeným malířem Agnolo Bronzino, který se stal Titovým vzorem. Obdiv k malířskému umění Bronzina u něj ale netrval příliš dlouho. Krátce po návratu do Florencie se Santiho tvorba začala orientovat jiným směrem. Její novost spočívala v reakci na Michelangelův styl. Drama typické pro pozdější Michelangelovo dílo ale Tito nahradil určitou rezervovaností a skromností. Ovšem je nutno zmínit, že tento obrat nenastal nijak náhle. Ozvuky Michelangela nacházíme v jeho raných obrazech, jako například v obraze z františkánského kostela Santa Croce ve Florencii *Zmrtvýchvstání Krista*,^[9] který namaloval v letech 1570 – 1574⁶⁰ Kristus zahalený do drapérie okrové barvy stoupá s praporem vítězství k nebi uprostřed obrazové kompozice. Jeho tělo je opravdové, z masa a kostí. Za ním je podle skutečnosti ztvárněn otevřený hrob. Dole na zemi v prvním plánu obrazu leží zkřivená mužská těla, která svoji robustností a pečlivě vypracovanou muskulaturou ještě navazují na Michelangela. V pozadí vedle vchodu do hrobu rozeznáme tři drobné postavy Marií, které přišly pomazat vonnými mastmi Kristovo mrtvé tělo. Vedle pokrokových realistických prvků tu ještě nacházíme prvky ryze manýristické v podobě zkroucených figur a nepřirozených gest. Toto dílo má v sobě ještě něco, co připomíná tvorbu Michelangelova následovatele Agnola Bronzina, ale chybí mu již Bronzinova vznešenost.⁶¹ Tito svůj styl začal postupně obracet k větší popisnosti založené na přímém studiu přírody. Na rozdíl od nereálného světla Agnola Bronzina, Santi di Tito pracoval s přirozeným světlem, které podtrhovalo věrnost zobrazovaných dějů a vytvářelo na plátnech skutečný prostor. Zde našel vzor v Andreovi del Sarto. Roku 1574, ihned po dokončení obrazu s námětem *Zmrtvýchvstání*, začal Santi di Tito pracovat na druhém obraze pro stejný kostel. Jeho námětem se stala *Večeře v Emauzích*.^[10] Byť oba dva oltářní obrazy vznikly hned po sobě, co se týče stylu, došlo mezi nimi k radikálnímu posunu. Na obraze se vzkříšených Kristem Santi šikovně spojil dohromady dožívající manýrismus s prvky nového realismu. Druhý obraz je už zcela jiný. Na něm se zdá, že manýrismus je už překonán. Děj se odehrává v mělkém prostoru. Uprostřed v popředí je postaven stůl, ke kterému zasedl Ježíš, který byl rozpoznán jako Kristus, když žehnal chléb. Postavy na obraze jsou namalovány tak, jako by byly skutečné. Přesto, že obraz jasně ukazuje prvky reformního malířství, ještě přeci jen manýrismus na tomto díle zanechal stopu. Tím je postava malého putti sedícího vpravo dole na schodech, který připomíná repousoirové postavy, které zavedl manýrismus. Na rozdíl

⁵⁸ Julian BROOKS: Santi di Tito's Studio: The contents of his house and workshop in 1603, in: The Burlington Magazine 144, 2002, 279.

⁵⁹ Ibidem 279.

⁶⁰ Sidney Joseph FREEDBERG: Painting in Italy 1500-1600, Cambridge 1975, 620–621.

⁶¹ VENTURI (pozn. 57) 578.

od prvního obrazu, kde se před námi odehrává nereálná scéna, jejíž dramatická zduřazuje změť lidských těl různě pokroucených, se na druhém obraze odehrává reálný děj, kde Ježíš sedící za stolem žehná chléb. Od dvou apoštolů a hostinského jej rozeznáme podle naznačené svatozáře. Scéna je umístěna do otevřeného architektonického prostoru, který se vzadu otevírá pohledem do krajiny. Zajímavým detailem na obraze je balkon, ze kterého diváci pozorují scénu odehrávající se kolem stolu. U něj je ponecháno volné místo, které tak diváka činí součástí děje. Pozoruhodné jsou na obraze jednotlivé detaily. Nádherně je namalovaný bílý ubrus přehozený přes stůl, na němž jsou vykresleny všechny záhyby tak věrně, že vypadá skoro jako skutečný. Tento obraz se od malby s námětem *Zmrtvýchvstání* neliší pouze realistickým pojetím, k proměně došlo i při použití světla. Scéna odehrávající se u stolu je nasvícena bodovým světlem, které vychází zpoza hostinského. Další světelný zdroj je patrný v pozadí krajiny. Tímto rozvržením světla Santi předjímá éru barokního malířství.

Na obraze je také patrné benátské poučení. Diagonální rozložení kompozice je blízké oltáři rodiny *Pesaro*.^[11] Tento Tiziánův obraz namalovaný mezi léty 1520 – 26, který se dodnes nachází na svém původním místě, tedy ve františkánském kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách na bočním oltáři, zobrazuje námět *sacra conversazione*, který byl na počátku 16. století velmi oblíben v tomto městě. Na rozdíl od vrcholně renesančních kompozic Giovanniho Belliniho a jeho následovníků, kdy je tento motiv znázorněn z frontálního pohledu, Tizian ho kompozičně posouvá na diagonálu. Madona s dítětem sedí na schodech pod dvěma mohutnými sloupy, které směřují směrem vzhůru a pomyslně vystupují ven z obrazu. Madona se nachází na nejvyšším bodě diagonály, pod ní stojí sv. Petr a na nejnižším bodě klečí muž se svítkem v ruce a za ním s praporem stojí neznámý světec. Napravo od madony stojí sv. František, který gestem doporučuje donátorovu rodinu, která klečí a modlí se v pravém dolním rohu obrazu. Obraz Santiho di Tita kompozicí vzdáleně připomíná tento oltářní obraz. I v tomto případě je výjev zobrazující večeři v Emauzích komponován pomocí diagonál, které však nejsou tak výrazné jako na obraze Tiziana. Kristus, který usedl ke stolu, tvoří společně s jedním z poutníků, hostinským v pozadí a skupinkou dvou přihlížejících jednu diagonálu. Podobně jako na oltáři Pesaro, kde postava madony je umístěna na průsečíku obou diagonál, i zde Kristus tvoří průnik dvou přímek. Na té druhé, která probíhá pod stejným úhlem jako diagonála z Tiziánova oltářního obrazu, na kterém je madona, sv. František a klečící donátor, je umístěn Kristus a druhý poutník, sv. Jakub, pod ním sedí na schodu dvě dětské postavy tvořící kompars. Dalším shodným prvkem s Tizianem je stupeň, na kterém stojí stůl připravený k večeři. Na schodech se také odehrává *sacra conversazione* Paly Pesaro. O Benátkách byl Santi poučen od Passignana, který zde pobýval určitý čas. Ale více než z Benátek vychází Santi di Tito z lokální tradice, převážně z díla

Andrey del Sarto.⁶² V této době to byl jediný obraz ve Florencii, který byl zcela proveden v duchu naturalismu. Santi di Tito se tak stal prvním malířem nové vlny naturalistického malířství ve Florencii.

Důležitým prvkem reformy, jak už bylo naznačeno, byla kresba podle živé přírody, kterou di Tito rozvíjel ve své malířské dílně. Ve stejné době se podobné tendence rozvíjely i v Bologni, a to na akademii bratří Carracciů, kde se kresba podle živého modelu vyučovala. Kresba podle skutečnosti se stala základním prvkem soudobé florentské malby a oživila stávající ikonografická témata.⁶³ Mimo ni se druhým důležitým bodem reformy stala barva. Při hledání nových výrazových prostředků se Santi di Tito přibližoval benátskému stylu malířství, které ale nebylo pro jeho dílo přímo určující. Poučení z Benátek se stalo zásadním pro mladší malíře, Jacopa Ligozziho a Domenica Crestiho, jenž se také oba podíleli na reformě. Jacopo Ligozzi se s tendencemi benátského malířství seznámil ve svém rodné městě Veroně, odkud toto poučení přinesl do Florencie. Do povědomí Florentinů se Ligozzi dostal až na konci 90. let 16. století, ačkoliv ve Florencii pobýval už od roku 1579. Z benátského malířství převzal naturalistické efekty a typické benátské pozadí vyznačující se perspektivním otevřením krajiny a kontrasty šerosvitu. Tento motiv v Ligozziho malbě se stal důležitým prvkem nového slohu ve Florencii na počátku 17. století. Vliv benátského malířství mnohem silněji vyznívá v díle Ligozziho vrstevníka Domenica Crestiho. Do Benátek přišel v 80. letech z Říma, kde pracoval jako pomocník Federica Zuccara. Do Florencie byl Cresti povolán roku 1589. Brzy zde získal zakázky na freskovou výzdobu bočních lodí kostela San Marco, v nichž uplatnil zkušenosti z Benátek a klasické prvky, které převzal od Zuccariho. Pro jeho dílo je typické spojení benátských prvků s popisným naturalismem.⁶⁴

Od 80. let nastaly změny pouze v obrazové formě, ale také v ikonografii. Tu ovlivnilo usnesení Tridentského koncilu v otázkách malířství. Dne 3. prosince roku 1563 byl vydán koncilem dekret o obrazech. Stála v něm obecná ustanovení o podobě obrazů a jejich interpretace záležela na jednotlivých biskupech.⁶⁵ Jedním z nejdůležitějších požadavků dekretu bylo, že obrazy mají jasně znázorňovat náboženské děje a mají být snadno srozumitelné pro věřící.⁶⁶ Ve Florencii nebylo snadné prosadit požadavky, na kterých se usnesl koncil. V 70. a 80. letech se zde rozvíjela laická kultura, jejíž ukázkou bylo například Studiolo v medicejském Palazzu Vecchiu a prostředí „cameraty“, kde se znovu studovala antická dramata, která byla významným protipólem církevního umění. Pro nově

⁶² FREEDBERG (pozn. 60) 622.

⁶³ Mina GREGORI: La pittura a Firenze nel Seicento, in: La Pittura in Italia: il Seicento, GREGORI Mina/SCHLEIER Erich (ed.), Milano 1989, 279–280.

⁶⁴ FREEDBERG (pozn. 60) 620–632.

⁶⁵ Franco FARANDA: Ludovico Cardi, detto il Cigoli, Řím 1986, 19.

⁶⁶ Ibidem 21.

zreformované církevní malířství byl nejdůležitější postavou věřící, který měl být tímto způsobem vzděláván. Tato funkce obrazů se prosazovala i na úkor jejich umělecké kvality.

Vedle Santiho di Tita jako jednoho z prvních malířů nového slohu byl důležitou malířskou osobností Lodovico Cardi, zvaný podle místa svého narození Cigoliho (1559 - 1613), který mnohem více ovlivnil následující generaci umělců než Santi di Tito. Cigoli se narodil roku 1559. Když mu bylo třináct let, jeho rodina se přestěhovala do Florencie. Jako mladý hoch vstoupil do učení k Alessandru Allorimu. Ve svých raných dílech se ještě vyrovnával s dožívajícím manýrismem a jeho počáteční tvorba byla ještě ovlivněna Agnolem Bronzinem. Toho si můžeme dobře všimnout na obraze s námětem *Noli me tangere*, který vznikl podle modelletta Bronzina. Malba zároveň nese i prvky nové, a to návrat zpět k mistrům vrcholné renesance z konce 15. století.⁶⁷ První obrazy namaloval na počátku 80. let. Tyto malby stylisticky nenavazují na Giorgia Vasariho, jak bylo u ostatních malířů zvykem, ale ozývají se v nich znovu vzory z pozdního 15. století, které byly odvozeny z přímého studia přírody. Ikonograficky však Cigoli nepokračuje v tradici vrcholné renesance, ale reflektuje moderní ikonografická schémata vzešlá z církevní reformy. Tyto nové prvky poprvé použil na obraze s tématem *Zvěstování*. Kompozice obrazu je velice jednoduchá. V popředí mělkého prostoru klečí u pultu s rozevřenou knihou Panna Marie, k níž zleva přilétá anděl s lilí v ruce. Nad oběma postavami se rozevírá nebe, kde je svižnými tahy štětce naznačena holubice Ducha svatého. V pravém horním rohu se na oblacích vznášejí putti, z nichž jeden drží v ruce lilie. Jeden kvítek ale upustil, a ten padá k zemi. Vzadu za pannou Marií je otevřené okno, skrze které je vidět nebe. Bohatě zdobená koruna na její hlavě poukazuje na Marii jako královnu nebes. Rozevřená kniha na pultíku, u kterého klečí, představuje text proroka Izaiáše. Před divákem se sice odehrává náboženský děj, ale znázorněn je realisticky. Nechybí zde ani naturalistické detaily příznačné pro nový směr v podobě dřevěného pultu, kde je detailně znázorněn vyřezávaný ornament. Obraz patří nejen k Cigoliho vrcholným dílům, ale řadí se k jedněm z nejdůležitějších obrazů florentského reformního umění. Dílo je také důležitým prvkem na počátku proměny barevnosti nových děl odkazující k dílu Correggia.⁶⁸ Mezi léty 1581 a 1584 pracoval Cigoli na výmalbě Chiostra grande v dominikánském klášteře Santa Maria Novella. Na freskách zobrazil *Sestup Krista do předpekli* a *Oblékání sv. Vincenta Fererského*. Druhá z nich nese prvky reformního malířství, tj. jiné pojetí prostoru, který je tvořen postupně se zmenšujícími postavami. Na fresce je mnoho naturalistických prvků, což jsou šaty jednotlivých postav. Kolem roku 1580 Cigoli vstoupil do dílny Bernarda Buontalentiho. Léta, která zde strávil, byla nejdůležitější pro

⁶⁷ Ibidem 113.

⁶⁸ Ibidem 31–34.

formování jeho malířského stylu. Roku 1589 se Cigoli seznámil s Domenicem Crestim, který byl do Florencie povolán z Benátek ku příležitosti svatby Ferdinanda de'Medici a Kristiny Lotrinské. Cigoli pro tuto slavnostní událost vyzdobil bránu, která byla vztyčena v Borgo Ognissanti. Setkání s Crestim bylo pro něj velmi významné.⁶⁹ Cresti zůstal ve Florencii a za rok získal zakázku od dominikánů z kláštera San Marco. Mniši u něj objednali výmalbu jedné z kaplí kostela. Zde namaloval dvě fresky, kterými do Florencie přinesl způsob malby, jakým se právě malovalo v Římě a v Benátkách.

Krátce poté, co si Cigoli otevřel vlastní dílnu mezi léty 1589 a 1590, namaloval obraz s námětem *Umučení sv. Vavřince*. Dílo se stalo významným díky barvě, které malíř přiřkl hlavní roli. Dalo by se předpokládat, že tento způsob malby si Cigoli osvojil v Benátkách, protože barva byla vždy jedním ze základních výrazových prostředků benátského malířství, avšak neexistují žádné dokumenty, že by Cigoli podnikl studijní cestu do tohoto města. S benátskou barevností se tak mohl seznámit nepřímo skrze dílo Domenica Crestiho, se kterým byl ve Florencii ve styku. V 90. letech 16. století byl Cigoli velice žádaným malířem a získal zakázky na výzdobu mnoha florentských kostelů. Pro františkánský kostel Santa Croce namaloval obraz s *Nejsv. Trojicí*, pro dominikány do kostela San Marco zase obraz s námětem *Herkules nesoucí kříž*. Cigoli byl velmi vnímavým malířem a do svého stylu přejímal vlivy jiných malířů. Obraz *Nejsv. Trojice* v sobě zahrnuje nejenom poučení z Federica Barocciho a Zuccariho, ale vyniká realistickým pojetím nástrojů Kristova umučení.⁷⁰

Barva u Cigoliho postupně nabývala na důležitosti a stala se modelačním prvkem, pomocí něhož Cigoli vytvářel obrazový prostor.⁷¹ Kolem roku 1594 došlo v Cigoliho malbě k formalistické proměně. Manýristické prvky postupně přetvářel v narativní s důrazem na jednotlivé figury na obrazech.⁷² Roku 1599 zaslal jako svoji vizitku do Říma obraz s námětem *Sv. Jeroným ve svém studiu*.**[12]** V levé dolní části je světec namalován při překladu Vulgaty, nad ním se v pravém horním rohu na oblacích vznášejí tři Ctnosti přisuzované světcu. Cigoli na obraze dosáhl přesného vyvážení světla a stínu. Barva je zde hlavním stavebním prvkem prostoru. Rovnováhy se Cigolimu podařilo dosáhnout i mezi prvky realistickými, což je prostor Jeronýmova ateliéru, a mezi prvky nadpozemskými, které představují tři alegorie Ctností. Obraz v Římě vzbudil velký ohlas, bylo to něco zcela nového pro římskou kulturu před hlavním nástupem Caravaggia. Určen byl pro kostel Florentinů San Giovanni dei Fiorentini, kde se v boční kapli rodu Mancini nachází dodnes. O pět let později do Říma dorazil sám Cigoli. Jeho dílo dosáhlo v tomto městě velkého ohlasu a značně konkurovalo zde

⁶⁹ Ibidem 42.

⁷⁰ GREGORI (pozn. 63) 281–283.

⁷¹ FARANDA (pozn. 65) 46.

⁷² Ibidem 56.

tvorčímu Carravaggiovi. Malíř Andrea de'Sacchi se o jednom z Cigoliho obrazů představujícího *Sv. Petra a mrzáka* vyjádřil obdivně. Přirovnal Cigoliho k Raffaelovi a Domenichinovi. V letech 1604 - 1605 se oba malíři zúčastnili malířské soutěže, kterou vyhlásila rodina Massimi. Oba dva už byli v Římě slavní, Cigoli obrazem pro kostel San Giovanni dei Fiorentini a Caravaggio obrazem do kostela Francouzů San Luigi dei Francesi. Zadavatelem soutěže byl princ Innocenzo Massimi a jejím úkolem byla namalovat obraz s námětem *Ecce homo*. [13] Zvítězil Cigoli.⁷³ Zobrazovaný děj zredukoval pouze na tři postavy. V prvním plánu za mramorovým zábradlím stojí zleva Pilát, Kristus a sluha. Pilát je oděn do zlatého ornátu, zobrazen je jako vousatý muž s turbanem na hlavě. Kristovo nahé tělo halí temně červený plášť. Trnová koruna mu rozdírá čelo, z kterého stékají kapky krve. Zcela vpravo se naklání dopředu posmívač přidržující Kristovi roucho. Ačkoliv jsou všechny tři postavy na obraze typicky florentské, pozadí nezapře římské poučení. Na rozdíl od dřívějších obrazů, kde Cigoli barvou komponuje obrazový prostor, zde postavy vyvstávají z černého pozadí, na němž se pouze v obrysech rýsuje postava zbrojnoše a kříž s medailonem s hlavou Césara. Temný nehluboký prostor obrazu je už typickým barokním prvkem, se kterým ve stejné době pracoval Caravaggio. Divák je přímo konfrontován s dějem, Pilát se gestem obrací přímo na něj a ukazuje mu poníženého Krista. V postavě přihlízejícího posmívače bychom mohli spatřit jisté analogie s Caravaggiovým stylem. Oproti jemným rysům v obličejích Krista a Piláta působí obličej třetího muže velmi hrubě, stejně působí i jeho ruce. Křečovitě svírají roucho Krista, na rozdíl od elegantních a ladných gest Piláta a Krista. Pro Cigoliho je zde typická barevnost. Obraz obsahuje i naturalistické prvky, jako jsou dűtky položené na zábradlí, a řetěz, který spoutává Kristovy ruce.

Cigoli strávil v Římě devět let. Během této doby se seznámil s dílem Anibale Carracciho. Poučení z jeho tvorby se v Cigoliho malbě projevuje náklonností k počínajícímu baroku.⁷⁴ Malířský styl obou malířů je velmi podobný. Během pobytu v Římě na počátku 17. století se oba malíři vzájemně ovlivňovali. Některé obrazy Cigoliho byly historiky umění dříve připisovány právě Carraccimu. Oběma byla vlastní proměna michelangelovské kresby, kterou oživil benátskou barevností.⁷⁵

Pro vývoj florentského barokního malířství se stal zásadním Cigoliho obraz *Klanění tří králů* z roku 1605. Důležitou roli sehrál umístěním postav v prvním obrazovém plánu, naturalistickým ztvárněním figur a detaily se zátiším. Celková atmosféra díla přitom vyznívá pochmurně. Na Cigoliho pak navázala celá řada malířů: Matteo Rosselli, Jacopo Vignali,

⁷³ Ibidem 70–80. Obraz se dnes nachází v Palazzo Pitti ve Florencii.

⁷⁴ Ibidem 89.

⁷⁵ Ibidem 30.

Cristofano Allori a Vignalioho žák Carlo Dolci.⁷⁶ V Římě, který na počátku 17. století mocně ovládal Caravaggio a jeho naturalismus, namaloval Cigoli roku 1610 obraz *Josef a žena Putyfarova*,^[14] jehož zesílená barevnost a mohutnost malířských tahů našly odezvu mezi florentskými malíři. Malba byla pro ně zajímavá i silným erotickým podtextem, ačkoliv se jednalo o starozákonní scénu. Ovšem Cigoliho vrcholné dílo vytvořené v Římě byla fresková výmalba zahradní lodžie paláce na Montecavallo kardinála Scipiona Borghese. Je na ní znázorněn cyklus *Příběhy Psýché*. Cigoli se tak kromě Pietra da Cortona stal jediným malířem, který se prosadil mimo lokální umělecká centra.⁷⁷

Kulturní politika ve Florencii se v tomto období lišila od té římské. Na rozdíl od Říma zde chybělo oficiální dvorské umění, jaké známe z dob Lorenza il Magnifico a jeho synů. V Římě v té době se naopak rozvíjelo oficiální umění, které představovaly zakázky od papeže. Vedle něj a církve byly štědrými objednateli děl i bohaté římské rodiny. Mnoho nových příležitostí pro umělce představovala výzdoba nově postavených římských paláců a kostelů. Ve Florencii se v té době nerozvinul žádný stavební program. Jedinou barokní novostavbu zde byl kostel San Gaetano e Michele postavený roku 1645. Na počátku baroka ve Florencii nejvíce zakázek pocházelo od soukromých objednatelů. Vznikala tedy díla malých formátů, případně freskové výzdoby rodinných paláců.⁷⁸ Obnovu Medicejského patronátu umění přinesla ještě krátká vláda Cosima II., jenž nastoupil na trůn po smrti svého otce Ferdinanda I. roku 1609, a skončila Cosimovou smrtí v roce 1621. Právě on pozval na svůj dvůr flámského portrétistu Justa Sustermanse, a obnovil tak portrétní tradici na dvoře florentských vévodů. Roku 1617 byl na dvůr přizván Battistello Caracciolo, u kterého byl objednan portrét vévody. S příchodem Caraccioliho se florentské malířství seznámilo s odkazem Caravaggia. Deset let na dvoře Medicejů pod patronátem Cosima II. působil i Jacques Callot, jehož bizarní a často děsivé tisky našly velkou oblibu u zdejších malířů. Nejenom Caraccioli představoval caravaggiiovský proud v malbě, ale i Artemisia Gentileschi, která ve Florencii pobývala od roku 1614, a především i Cosimův sběratelský záměr, který zahrnoval díla Honthorsta a Manfrediho. Po Cosimově smrti na trůn nastoupila jeho manželka Magdaléna Rakouská a její matka Kristina Lotrinská. Období jejich vlády znamenalo po umělecké stránce úpadek, který trval do roku 1627. Umělecký život, který za vlády Cosima vzkvétal, byl nyní téměř umlčen. Obě ženy pokračovaly z Cosimově katolické politice, a pokud se věnovaly umění, obracely svoji pozornost na soudobou boloňskou tvorbu. Toskánští malíři se uchýlovali k soukromým zadavatelům. Mezi ně patřila generace první poloviny 17. století, která se školila v dílně Mattea Rosselliho. Jeho žáky byli Giovanni da San Giovanni, Francesco Furini, Lorenzo

⁷⁶ Charles MCCORQUODALE: Aspects of Florentine Baroque Painting, in: Apollo 100, 1974, 202.

⁷⁷ Ibidem 202–203.

⁷⁸ Ibidem 198–199.

Lippi, Cesare Dandini, Simone Pignoni a Jacopo Vignali.⁷⁹

Do Toskánska Cigoliho římské poučení přinesl jeho následovník Giovanni Bilivert, který v Římě působil jako jeho pomocník. Cigoliho styl pečlivě studoval i Cristofano Allori (1577 – 1621), žák Gregoria Paganiho. Jeho mistrovské dílo, obraz *Judita a Holofernes*, [15] namalovaný roku 1616, svou barevností, zvláště pak zlatým pláštěm Judity na dlouhou ovlivnil tvorbu florentských malířů. Cigoliho reformy také úspěšně rozvíjel Matteo Rosselli (1578 - 1650) ve své malířské dílně. Ten roku 1602 po studiích s Gregoriem Paganim odešel do Říma, kde pracoval po boku Domenica Crestiho, zvaného il Passignano (1559 - 1639). V Římě studoval díla Raffaela a jeho žáka Polidora da Caravaggio. Zanedlouho se Rozsekli vrátil do Florencie, kde se roku 1605 po smrti Paganiho stal hlavním malířem. Byl především velmi oblíbeným učitelem u svých žáků, mnohé z nich dokonce přežil, a úspěšně jim předával poznatky z Cigoliho díla.⁸⁰ Každý z nich Cigoli odkaz osobitě přetvářel, ovšem jeho jediným duchovním dědicem se stal Jacopo Vignali.

⁷⁹ Ibidem 199–200.

⁸⁰ Ibidem 203.

4. Vignaliho tvorba ve 20. letech 17. století

Dvacátá léta jsou co se týče Vignaliho tvorby nejdůležitější a také nejzajímavější. Během tohoto desetiletí se zásadním způsobem formoval jeho malířský projev. Na počátku těchto let Vignali maloval podobně jako jeho učitel. Stejným způsobem používal jasné a zářivé barvy. Přejímal od něj některé typy postav i celkové kompozice obrazů. Během relativně krátké doby, asi dvou let, Vignaliho projev prošel zásadní změnou. Toto období nastalo po roce 1621. Opustil styl, který se naučil u Rosselliho, a začal se orientovat na jiné malíře. Oslovila ho především tvorba Francesca Curradiho. U něj našel Vignali zalíbení v nádherných odstínech červené a vínové barvy a převzal i melancholický výraz jeho postav.

Francesco Curradi se narodil kolem roku 1570. Patřil do generace malířů, která tvořila od 80. let 16. století. Malířskou dráhu začal ještě jako manýrista v dílně Giovanni Battisty Naldiniho, žáka Giorgia Vasariho. Od něj se naučil komponovat obrazové scény s malými figurami na plátna orientovaná na výšku. Tento manýristický zvyk si ponechal do 20. let 17. století. V 90. letech se jako velmi mladý začal zajímat o tvorbu reformních malířů. Velkou roli pro něj sehrál Cigoli. Tuto proměnu můžeme dobře sledovat na Curradiho dílech namalovaných pro Volterru, a to pro kostel San Lino a katedrálu. Obraz v kostele San Lino je ale ještě hodně stylově závislý na Naldinim. Curradi ho namaloval roku 1597. Na obraze *Narození Panny Marie* z roku 1598, který se nachází v katedrále, rozeznáváme už nové prvky. Jsou to především drapérie, oproti dřívějším malbám značně zredukované v benátském stylu a podle Jacopa Ligozziho.⁸¹ Důležité je sledovat Curradiho tvorbu v první polovině 20. let, tedy v době, kdy se na něj začal orientovat Vignali. Z roku 1622 pochází obraz *Narcis*,^[16] který je dnes uložený v Galleria Palatina v Palazzo Pitti ve Florencii. Je to pravděpodobně nejznámější Curradiho dílo, na němž je zobrazen Narcis, který pokleká ke studni a se zalíbením si prohlíží svůj obraz ve vodní hladině. Je to velmi krásná malba. Na první pohled diváka na ní zaujmou nádherné barevné tóny a jejich kombinace. V popředí oranžově žlutá, vedle červené. Dále na Narcisových kalhotách modrá kontrastuje s červenou barvou jeho shrnutých punčoch. Naopak na rukávu jeho košile a kabátce jsou vedle sebe poskládány neutrální bílá a postupně odstupňované tóny od růžové po červenou. Co je také pro Curradiho obrazy typické a co hodně ovlivnilo Vignaliho, jsou figurální typy s elegantními gesty a zasněnými výrazy. Postava Narcise je pro Curradiho velmi typická. Spanilý mladík se naklání přes okraj studny a zasněně se ve vodní hladině pozoruje. Vignali namaloval mezi léty 1623 – 25 obraz *Kyprisos*.^[17] Jeho téma vychází z řecké mytologie. Kyprisos byl mladý princ a lovec z ostrova Ceo, který patří do souostroví Kyklad v

⁸¹ Mina GREGORI: Qualche avanzamento sul periodo giovanile di Francesco Curradi, in: *Antichità viva* 26, 1987, 40–43.

Egejském moři. Pro jeho krásu ho miloval sám bůh Apollón, proto ho obdařil hudebním talentem a naučil ho umění lukostřelby. Jako doprovod mu věnoval jelena, kterému nebylo na světě rovno. Bylo to překrásné zvíře, jehož parohy byly zlaté. Mladý princ byl velice vděčný za tento dar a celé dny trávil procházkami v lese se svým jelenem. Aby jeho zvíře bylo ještě krásnější, daroval mu rubínový obojek. Nikdo se neodvážil vztáhnout na jelena ruku, protože to bylo svaté zvíře uctívané lesními nymfami a také proto, že ho Kyparisos bezmezně miloval. Jednoho dne, kdy se oba procházeli po lese, došli na mýtinu. Jelen usedl na trávník k odpočinku, protože byl již unaven. Mladý princ byl ale pln energie a měl chuť vydat se na lov. Poté co uviděl vzlétat houfy hrdliček a strak, zanechal zvíře odpočívat na paloučku a sám se vydal do lesa, aby několik ptáků ulovil. Když viděl mezi stromy poletovat hejna ptáků, popadla ho lovecká vášeň. Najednou spatřil, jak z křoví vylézá liška. Vykřikl radostí a vrhl se za liškou, která mezitím utíkala dál do lesa. Po půl hodině pronásledování ji ztratil z očí, nicméně zklamaný a otrávený se rozhodl ji najít. Připravený ihned vystřelit z luku čekal na jakýkoliv zvuk z roští. Najednou uviděl, jak se nějaké zvíře vynořuje z křoví a byl přesvědčen, že to nemůže být nikdo jiný než liška, a proto vystřelil. Místo lišky však střelil svého milovaného jelena, který se po krátkém odpočinku vydal za ním. Jakmile princ uviděl, že je jelen mrtvý, propukl v hlasitý pláč a svou bolest nemohl utiřit. Když Apollón uviděl, kterak se trápí jeho přítel, zahalil svou tvář a ptal se prince, jak může jeho bolest utiřit. Na to Kyparissos odpověděl, že jeho jediným přáním je být nesmrtelný, aby navěky mohl oplakávat svého jelena. Apollón mu vyhověl a proměnil ho ve věčně zelený strom, který se podle jeho jména dodnes nazývá cypřiš. Ačkoliv téma tohoto obrazu není totožné s námětem díla Curradiho, je zcela zřejmé, že vznikl zcela pod vlivem Curradiho obrazu, neboť nejenom že Vignali z něj převzal kompozici, ale velmi blízké jsou si i obě zobrazené postavy mladíků. Ovšem Vignali nebyl v tomto případě pouhým kopistou, malbu obohatil i o nové vlastní prvky. V podobné poloze jako sklánějící se Narcis se nachází i Kyparissos. Určitou podobu vidíme i v obličejích obou mladíků, které jsou po stranách lemovány světle hnědými kadeřemi vlasů. Oba jsou i podobně oblečení. Detaily jednotlivých částí oděvu se ale liší. Kyparissův oblek není tak do detailu propracovaný jako Narcisův. Vignali namaloval mladého lovce, který skolil jelena. Ten leží na zemi a lovec se nad ním sklání tak, že tělem zakrývá podstatnou část těla zvířete. Napravo před ním je na zemi pohozen toulec s šípy, jehož popruh drží mladík v pravé ruce a levou pravděpodobně objímá umírající zvíře. Vignali pojednal krajinu jiným způsobem než Curradi. U něj převládají zemité tóny hnědé a tmavě zelené a nebe je pouze naznačeno světelným zábleskem, kdežto Vignali modré obloze ponechal v pozadí větší prostor. Zem je vytvořena hnědými tóny, vyrůstají z ní dva kmeny stromu, které směřují nahoru ven z obrazu. S touto levou částí obrazu ostře kontrastuje pravá, kterou tvoří

světla modré nebe s bílými oblaky, čímž je do obrazu vneseno světlo. Vignaliho kompozice není tak sevřená jako Curradiho, který se hlavně soustředí na zobrazovaný děj, přírodní pozadí hraje jen vedlejší roli, kdežto Vignali krajinnou část více vypracoval. Z tohoto obrazu je dobře vidět, že kolem roku 1623 se Francesco Curradi stal hlavní postavou, na kterou se Vignali v počátcích své tvorby orientoval. Curradiho práce jej natolik oslovily, že nejen převzal jejich barevnost a typy gest, ale inspirovaly jej i k přebírání celých obrazových kompozic. Z Curradiho obrazů také číší určitá melancholie a meditativní charakter. Tímto vším se Vignali inspiroval. Podobný vliv, ještě větší, měl pak na Vignaliho jedině Cigoli. Na svých obrazech proměnil i barevnou paletu. Před rokem 1623 při malování používal zářivějších a kontrastnějších odstínů barev. Curradi ho seznámil s jemnými odstíny červené, fialové, modré a růžové. Změny prodělal i rukopis, Vignali odstoupil od razantních tahů štětcem a přiklonil se k jemným modelacím tvarů, k splývavým přechodům mezi světlem a stínem a uhlazeným drapériím. Curradi ale nebyl jediný malíř, který nahradil Mattea Rosselliho. Vignali nezůstal netečný vůči tehdy tolik rozšířenému caravaggismu. Se šerosvitnou malbou, kterou dále rozvíjeli téměř po celé Evropě Caravaggiovi následovníci, se Vignali seznámil prostřednictvím sienského malíře Rutilia Manettiho (1571 - 1639), žáka Ventura Salimbeniho (1568 - 1613) a Francesca Vanniho (1563 – 1610)⁸². Ozvuky Manettiho jsou zřetelné ve světelných kontrastech drapérií na Vignaliho obraze *Křest sv. Konstantina*, [18] který náleží do cyklu čtyř obrazů, které vznikly na zakázku dominikánského kláštera San Marco pro tamní klášterní lékárnu.

Kromě naturalistických prvků z děl Manettiho můžeme ve Vignaliho malbách z 20. let rozeznat i vlivy boloňského malíře Giovanniho Francesca Barbieriho, zvaného Guercino (1591 - 1666). Jeho stylové prvky můžeme sledovat na Vignaliho obraze *Tobiáš kuchající rybu*[19] pocházejícího ze stejného cyklu jako malba *Křest sv. Konstantina*. V dalších Vignaliho dílech z roku 1623 namalovaných pro kostel San Simone ve Florencii s náměty *Stigmatizace sv. Františka* a *Křesťan ukazuje rány svatému Bernardu z Clairvaux* jsou také rozpoznatelné prvky z Guercinova díla, možná z obrazu, který patřil kardinálovi Leopoldovi de'Medici, bratru Ferdinanda II., *Madonna della Rondinella* z Guercinova raného období.⁸³ Jeho stylu se Vignali nepřibližuje ve formě, ale ve způsobu jakým ztvárňuje pozadí.⁸⁴ Obličej anděla stojícího za sv. Bernardem ozařuje z poloviny světlo, stejným způsobem je ozařen obličej madony z Guercinova obrazu, Vignaliho andělu ale chybí jemná barevnost madoniny tváře.⁸⁵ Guercino na něj sice neměl tak silný vliv jako Curradi či zprvu Rosselli, ale přesto

⁸² DEL BRAVO (pozn. 12) 33.

⁸³ MASTROPIERRO (pozn. 5) 25.

⁸⁴ DEL BRAVO (pozn. 12) 29.

⁸⁵ MASTROPIERRO (pozn. 5) 25.

Vignaliho do určité míry poznamenal. Nejen ve 20. letech, ale i později Vignali zpracovával odkaz malíře o generaci staršího, který stál u zrodu nového malířského proudu ve Florencii, a to Lodovica Cigoliho. Carlo del Bravo jej dokonce považuje ještě společně s Cristofanem Allorim za největší malířské vzory pro Jacopa Vignaliho. Další badatel, který se Vignaliho dílem zabýval, Miles Chappell, souhlasí s Carlem del Bravo, že nejvlivnějšími osobnostmi pro Vignaliho byli Lodovico Cigoli a Cristofano Allori.⁸⁶

V Rosselliho dílně patřil Vignali k nejnadanějším žákům a brzy se stal i mistrovým oblíbencem. Ten ho často zval jako pomocníka k vlastním zakázkám, na kterých ve Florencii pracoval. K první spolupráci mistra a žáka došlo při malbách v klášterní kapli při kostele Santissima Annunziata na fresce *Blahoslavený Manetto ve Francii*. Učitel svému žáku dovolil namalovat postavu napravo v blízkosti blahoslaveného Manetta. Obraz je signován Rossellim a datován rokem 1616.⁸⁷ Ve stejné době už Vignali také získal první samostatnou zakázku, a to v Casa Buonarroti, kde pro Michelangela il Giovanne, prasynovce Michelangela Buonarrotiho, namaloval fresku s námětem *Láska versus vlast*,^[2] která vyniká světelnými kontrasty. Z ruky spolužáka Giovanniho da San Giovanni, se kterým si Vignali v těchto letech vyměňoval spoustu nápadů a myšlenek, pochází redukce této fresky, která byla namalována mezi léty 1617 – 1619 pod názvem *Putti s girlandami*.⁸⁸ Na začátku své vlastní tvorby, jak už bylo řečeno, byl Vignali stylově hodně závislý na svém učiteli. Dobrým příkladem je právě freska v Casa Buonarroti. Malba je provedena rychlými jako by roztřesenými tahy a můžeme v ní dobře rozeznat barevnou paletu typickou pro Rosseliho – odstíny medově žluté a červené. Barvy na Vignaliho fresce září jasným tónem, ale z obrazu vyzařuje i meditativní složka Vignaliho umění vycházející z díla Lodovica Cigoliho.⁸⁹ K další spolupráci Rosselli přizval svého žáka při výzdobě kaple Calderini v kostele Santa Croce roku 1620. S Vignalim zde pracovali i další Rosselliho žáci, jako například Giovanni da San Giovanni, a dále se na výzdobě podílel Domenico Cresti, zvaný il Passignano. Ten pro kapli namaloval obraz *Svatý Vavřinec rozdávající almužnu*. Datován je rokem 1620, kdy za něj Passignano obdržel platbu. Ve stejném roce maloval do kaple Calderini obraz znázorňujícího svatého Františka i Matteo Rosselli. Pomocníkem mu byl opět Vignali. Giovanni da San Giovanni vytvořil fresky ve výklenku kaple a Francesco Bilivert namaloval velký oltářní obraz znázorňující *Svatou*

⁸⁶ CHAPPELL (pozn. 16) 435–436.

DEL BRAVO (pozn. 12)

⁸⁷ DEL BRAVO (pozn. 12) 31. O spolupráci Vignaliho s Rossellim se zmiňuje ve své knize *Jacopo Vignali i Franca Mastropiero*. Místo fresky v klášteře při kostele Santissima Annunziata ale hovoří o obraze stejného námětu v dominikánském klášteře San Marco.

MASTROPIERRO (pozn. 5) 23.

⁸⁸ Ibidem 31.

⁸⁹ Ibidem 31.

*Helenu při nalezení kříže.*⁹⁰ S jistotou za první signované Vignaliho dílo můžeme považovat fresku na stropě v Casa Buonarroti znázorňující *Jákobův sen*. Datována je rokem 1621. Je namalována ve stylu Mattea Rosselliho, rukopis je ovšem více uvolněný. Celou kompozici Vignali převzal z Cigoliho stejnojmenného obrazu namalovaného roku 1595. Z téže doby pochází další Vignaliho obraz *První mše svatého Filippa Benizzi* v Oratoři svatého Jeronýma a Francesca Poverina. Stejnou rukou je provedena postava na Rosselliho fresce v klášteře Santissima Annunziata připisovaná Vignalimu.⁹¹ Mezi léty 1621 – 1623 Jacopo Vignali společně s Mattem Rossellim, Anastasiem Fontebuonim, Fabriziem Boschim a dalšími malíři této generace pracoval na výzdobě Casina di San Marco. Kardinál Carlo, bratr Cosima II. de'Medici zde pověřil tyto malíře freskovou výzdobou. Jako její námět byli zvoleni medicejští vévodové. Vignali zde namaloval výjevy ve třech lunetách, které datoval a signoval.⁹²

Nevíme přesně, kdy Vignali opustil ateliér Rosselliho a kdy si zřídil vlastní dílnu s žáky.⁹³ Jeho tvorbu od roku 1615/1616 do konce 20. let bychom mohli rozdělit do dvou skupin, během nichž se postupně utvářel jeho malířský styl. Do první skupiny patří obrazy, na kterých Vignali částečně pracoval se svým učitelem Rossellim a které následně vytvořil samostatně pro Casa Buonarroti. Tyto obrazy byly namalovány na počátku 20. let 17. století a září po mistrově vzoru jasnými barvami, avšak i kompozičně jsou mu velmi blízké. Pokoj andělů v Casa Buonarroti, tedy Stanza degli angeli, vyzdobil Vignali mezi léty 1621 – 22 nástěnnými malbami znázorňujícími *Procesí svatých církve bojovné a vítězí*.**[3]** Na jednotlivých freskách představil blahoslavené a svaté uctívané ve Florencii a v Toskánsku. Světci jsou zobrazeni v průvodu a jsou doprovázeni malými putti. Scény jsou většinou statické, není v nich téměř žádný pohyb. Ten je naznačen gesty postav, které mezi sebou komunikují. Co se týče kompozice jednotlivých fresek, výjevy jsou rozvrženy do dvou obrazových plánů. První zaplňují monumentální postavy svatých, v druhém plánu jsou naznačeny další figury tvořící procesí. Pozadí tvoří blankytně modré nebe. Postavy jsou namalovány jasnými barvami, typickými pro malířovo rané tvůrčí období. Rokem 1625 je datována freska s námětem *Bůh Otec odděluje den od noci***[4]** v místnosti, která byla podle ní později pojmenována, Camera della notte e del dì, tedy Pokoj dne a noci. Boha Otce Vignali namaloval jako vousatého starce, který pohybem rukou od sebe odděluje světlo od temnoty. Freska je kompozičně velmi jednoduchá. V jednom rohu je namalováno světlo a v druhém

⁹⁰ MASTROPIERRO (pozn. 5) 21–23.

⁹¹ DEL BRAVO (pozn. 12) 31.

⁹² GREGORI (pozn. 63) 308.

⁹³ Roku 1625 k Vignalimu do učení vstoupil tehdy devítiletý Carlo Dolci, jeho nejtalentovanější a nejznámější žák.

temnota, prostor mezi nimi vyplňuje postava Boha. Téma Vignali jednoznačně převzal z Michelangela, a to ze stropu Sixtinské kaple, z výjevu na klenbě, kde je namalován Bůh Otec. Michelangelo Boha spodobnil v momentě, kdy rozděluje světlo a tmu.⁹⁴ Do první skupiny patří i obraz *Job a jeho přátelé*,**[6]** signovaný a datovaný rokem 1621, kterému je věnována samostatná kapitola této práce.

V následujících letech nastává ve Vignaliho díle stylový zlom. Jeden z jeho spolužáků Giovanni da San Giovanni, jehož malířský styl se vždy nejvíce vzdaloval od stylu jejich učitele, dal podnět Jacopu Vignalimu a Francescu Furinimu odklonit se od Rosselliho narativního stylu k lyrickému líčení.⁹⁵ Vignali sice do roku 1625 pracoval v Casa Buonarroti, ale na freskách, které zde provedl, se ještě tolik neprojevila stylová proměna. Zároveň však pracoval na cyklu čtyř obrazů pro lékárnu dominikánského kláštera San Marco, který v jeho tvoří důležitý mezník v proměně jeho stylu. Jsou v něm spatřovány vlivy Francesca Curradiho a naturalistické prvky pocházející z díla Rutilia Manettiho. Na rozdíl od dřívějších Vignaliho děl jsou tyto obrazy svou náladou melancholické. Svým pojetím se trochu vymyká obraz *Křest sv. Konstantina*,**[18]** kde ještě převažují kontrastní prvky světla a stínu.⁹⁶ Náměty obrazů cyklu jsou *Křest sv. Konstantina*, *Tobiáš kuchající rybu*,**[19]** *Milosrdný Samaritán***[20]** a *Sv. Petr uzdravuje sv. Agátu*.⁹⁷**[21]** Jednotným motivem celého cyklu je zázračné uzdravení. Obrazy se barevně i kompozičně odlišují od předcházejících Vignaliho maleb. Ačkoliv první z obrazů *Tobiáš kuchající rybu***[19]** byl namalován v roce 1622, stylově se velmi liší od jiných Vignaliho děl namalovaných o rok dříve, například od obrazu *Job a jeho přátelé*.**[6]** Jeho tématem je starozákonní apokryfní příběh, v němž Tobiáš ulovil v řece Tigris rybu a z ní připravil lék pro slepého otce.⁹⁸ Děj se odehrává v prvním plánu obrazu, kde jsou namalovány dvě velké postavy Tobiáše a anděla. Mezi nimi leží obrovská ryba, kterou se Tobiáš chystá vykuchat. Anděl vpravo přihlíží jeho konání. Na obraze je jasně vidět posun v malířové tvorbě. Vignali se už orientuje na Francesca Curradiho. Jeho vlivy jsou nejvíce patrné v obličejích anděla a Tobiáše a v pozadí obrazu, které je tvořeno světle modrou oblohou a stromem. Ve stejném roce Curradi namaloval již zmiňovaný obraz *Narcise*.**[16]** Ve výrazu tváře je Vignaliho Tobiáš velmi podobný Narcisovi. Avšak drapérie je ještě malována razantnějšími tahy a je více modelována světlými a tmavými plochami, což je příznačné pro Vignaliho rukopis do roku 1621. I barvy na obraze odpovídají spíše ranému stylu. Oblečení

⁹⁴ Maddalena DE LUCA SAVELLI: Per la seconda stanza della Galeria Buonarroti, in: *Commentari* 23, 1972, 73.

⁹⁵ DEL BRAVO (pozn. 12) 30.

⁹⁶ MASTROPIERRO (pozn. 5) 24.

⁹⁷ PAGLIARULO (pozn. 2) 142. Autor tohoto článku se domnívá, že vznik tohoto obrazového cyklu určeného pro oltář klášterní lékárny podnítila epidemie tyfu, která na počátku dvacátých let řádila ve Florencii.

⁹⁸ Obrazy se stejným námětem se nacházejí ještě v Pinacotece v Luce, další se objevil v Anglii v obchodě s uměním.

Tobiáše je jasně červené a oděv anděla je zase medově žlutý. To jsou typické barvy, které Vignali převzal od svého učitele Rosselliho a které se často vyskytují na jeho prvních dílech. Ovšem celkové pojetí obrazu už více vynívá ve stylu Curradiho. Atmosféra působí zasněně. Podobně vypadá obraz *Milosrdný Samaritán*.^[20] Děj se podobně jako na prvním obraze cyklu odehrává v prvním plánu. Postavy Samaritána i nemocného zabírají téměř celou obrazovou plochu. Pozadí je opět tvořeno pohledem na světle modrou oblohu a v pravé části vyrůstají stromy. Postava sklánějícího se Samaritána vychází z postav Francesca Curradiho, kdežto v postavě nemocného bychom mohli rozeznat typ postavy přejatý od Cigoliho. Podobně je zobrazen spící Jákob na Cigoliho obraze *Sen Jakobův*.^[22] Tento typ postav je poměrně častý na Vignaliho obrazech. Setkáme se s ním například na obrazech *Job a jeho přátelé*^[6], *Noe a jeho synové*^[23], *Eliáš s andělem na poušti* atd. Dva zmiňované obrazy z cyklu pro klášter San Marco, *Tobiáš kuchající rybu*^[19] a *Milosrdný Samaritán*^[20] jsou si stylově blízké. Druhou skupinu, která se stylově od nich odlišuje, tvoří obrazy *Sv. Petr uzdravuje sv. Agátu*^[21] a *Křest sv. Konstantina*.^[18] Na těchto dvou obrazech je také zřetelný odklon od stylu raných děl, avšak tyto malby nejsou provedeny v duchu Curradiho, ale vynikají naturalismem přejatým z tvorby Rutilia Manettiho. Obraz znázorňující sv. Petra a sv. Agátu^[21] je kompozičně jednoduchý. V popředí opět vidíme mohutné postavy obou světců, zády k nám je natočena ještě jedna postava, která ale není příliš vidět. Co se týče pojetí, je tento obraz barokní. Jeho pozadí je tmavé a postavy jsou nasvíceny ostrým světlem dopadajícím zleva. Tyto prudce osvětlené části kontrastují s temnými ostíněnými plochami, čímž je vytvořen ryze barokní efekt. Méně barokně vyhraněný je poslední obraz z cyklu, *Křest sv. Konstantina*.^[18] Jak název napovídá, je na něm zobrazena scéna, kdy papež Silvestr křtí císaře Konstantina. Tento obraz je velmi zajímavý tím, že se na něm prolínají jak vlivy Curradiho, tak Manettiho. Křest se odehrává v prvním plánu, ale na rozdíl od ostatních obrazů z cyklu je pozadí tvořeno architekturou. Naznačeny jsou v něm arkády a sloupořadí. Obličej stojícího mladíka v černém za sklánějícím se Konstantinem má curradiánské rysy, kdežto ostré kontrasty světla a stínu na drapérii, převážně na bílém šatě Konstantina, nesou poučení od Manettiho. Je to vskutku velice pěkný obraz, který září nádhernými tóny barev. Společně s obrazem *Tobiáš kuchající rybu*^[19] je to nejkvalitnější malba z cyklu. Je velice pozoruhodný tím, že ukazuje, kolik různých vlivů na Vignaliho působilo a jak na ně dokázal zareagovat. Je zajímavé, že caravaggiovský naturalismus byl pouze velmi krátkou epizodou ve Vignaliho tvorbě, ale Francesco Curradi se stal trvalou inspirací.

Následujícího roku Vignali získal zakázku pro kostel Milosrdenství v San Casciano Val di Pesa. Jeho úkolem bylo namalovat obraz s tématem *Obřezání Krista*.^[7] Obraz je umístěn na prvním oltáři vpravo od vstupu do kostela. Datován je rokem 1624. Pro pozadí a

rozmístění postav hledal Vignali inspiraci v Cigoliho díle, ale způsob, jakým osvětlil obličej postav, je blízký stylu Guercina. Na obraze převažují jasné zářivé barvy. Dominantní jsou zelená a jasně červená na madonině plášti. Anděl drží v rukách běloskvoucí načechraný šál, který je formálně velmi podobný obleku sv. Bernarda na stejnojmenném obraze v kostele San Simone a oblečení postav na obraze *Křest sv. Konstantina*, [18] v klášteře San Marco.⁹⁹ Vignaliho postavy jsou subtilnější a výrazy v obličejích jsou sladší než na dřívějších obrazech.¹⁰⁰ Ušlechtilý jemný profil madony, držící v rukou rozverného Ježíška, nachází svůj protějšek v ještě sladším výrazu tváře klečícího anděla, který drží drapérii, do níž bude Ježíšek zabalen. Diagonály tvoří hlavní kompoziční prvek obrazu. Na jedné se nacházejí profily obličejů madony a anděla. Pomyslný střed obrazu tvoří Ježíškova tvář, která leží na druhé diagonále spolu s půvabnými tvářemi druhého anděla a přihlízejícího mladíka. Po Rosselliho vzoru Vignali postavy zahalil do bohatě řasených šatů. Zlacení oděvů vychází z obrazů Giovanniho da San Giovanni.¹⁰¹ Pro tentýž kostel Vignali namaloval ještě pendant s námětem *Růžencové Madony*.¹⁰²

Vignaliho věhlas se rychle šířil po Florencii. Obrazy si u něj objednávaly nejenom šlechtické rodiny a církevní řády, ale jeho komitenty se stali i Medicejové. Pro ně maloval převážně díla s mytologickými náměty. Je možné, že na objednávku kardinála Carla de' Medici vznikl obraz dnes označován jako *Mytologická scéna*. Toto dílo se dnes nachází v Ponce Art Museum v Portoriku. Je to plátno velkých rozměrů, na výšku měří více než dva metry a řadí se svým malířským pojetím k jednomu z nejpůvabnějších florentských děl 17. století. Téma obrazu je nejasné, pravděpodobně se jedná o výjev z neznámého renesančního románu. Zachycuje okamžik, kdy mladý myslivec usnul a zjevila se mu mladá bohyně, která se do něj zamilovala. Obklopena putti pak svého milého zasypává květy.¹⁰³

Vrcholným dílem Vignaliho z konce 20. let, kde se stýkají melancholičnost Curradiho a naturalismus Manettiho, je oltářní obraz namalovaný pro rodinnou kapli Bardi v kostele Santo Spirito představující *Krista, jenž se zjevuje blahoslavené Kláře z Montefalca*.¹⁰⁴ [8] Podle Francy Mastropierro se v obraze ještě ozývají dozvuky Cristofana Alloriho a Cigoliho. V architektonickém pozadí spatřuje shody s Allorim, postava bolestného Krista se jí zdá být blízká stylu Cigoliho.¹⁰⁵

⁹⁹ MASTROPIERRO (pozn. 5) 25. Dnes je obraz opět vystaven v klášteře San Marco.

¹⁰⁰ EWALD (pozn. 14) 8.

¹⁰¹ Ibidem 8.

¹⁰² DEL BRAVO (pozn. 12) 33.

¹⁰³ EWALD (pozn. 14) 9-10.

MCCORQUADALE (pozn. 76) 208. Charles McCorquodale tento obraz označuje jako *Cefalus a Aurora*.

Datuje ho do roku 1630 a spatřuje v něm prvky shodné s dílem Francesca Barbieriho, zvaného Guercino.

¹⁰⁴ DEL BRAVO (pozn. 12) 34. Del Bravo datuje obraz do roku 1630, Mastropierro do roku 1627.

¹⁰⁵ MASTROPIERRO (pozn. 5) 26.

4.1 Vliv Lodovica Cigoliho na Vignaliho tvorbu ve 20. letech 17. století

Zajímavou kapitolou v tvorbě Jacopa Vignaliho ve 20. letech jsou obrazy inspirované tvorbou Lodovica Cigoliho. Jak jsem už psala, Cigoli byl jednou z hlavních postav, která ovlivňovala Vignaliho po celé jeho tvůrčí období.¹⁰⁶ Otázka je, do jaké míry je tento vliv zprostředkován skrze Vignaliho učitele Mattea Rosselliho a do jaké míry sám Vignali přímo na Cigoliho navazuje. Převzal od něj nejen figurální typy, ale i celé obrazové kompozice. Poprvé se inspiroval jeho pracemi, když maloval fresku v přízemí Casa Buonarroti v roce 1621 nesoucí název *Sen Jákobův*.^[5] Stejnomený obraz namaloval Cigoli roku 1598^[22] jako součást cyklu *Příběhy Jákobovy* pro kardinála Montalta během svého pobytu v Římě. Dnes je obraz uložen v Musée des beaux arts v Nancy. Po nějakou dobu byl i ve sbírkách kardinála Medici, kde ho mohl Vignali přímo vidět. Obraz existuje v několika verzích, dokonce je známa i jeho kopie, kterou provedl Matteo Rosselli.¹⁰⁷ V prvním plánu leží spící Jákob, jemuž se ve snu zjevují osvětlené schody do nebe, po nichž sestupují andělé.¹⁰⁸ Vignaliho freska je kompozičně shodná s Cigoliho obrazem až na několik detailů. Je to typická ukázka Vignaliho raného malířského stylu. Podobně jako ostatní fresky v Casa Buonarroti je i tato namalovaná jasnými zářivými barvami a energickými tahy štětce. Cigoliho obraz je vystavěn na kontrastech světla a stínu. Ležící postava Jakoba je osvětlena, kdežto pozadí je zahaleno do tmy. To na Vignaliho fresce chybí. Je zajímavé, jak moc Vignaliho tato figura zaujala, protože se vyskytuje i na mnoha jeho obrazech. Jedním z nich je obraz nazvaný *Mytologická scéna*, či *Cefalus a Aurora*. V dolní části obrazu spí mladý lovec opřen o kámen, který je překryt pláštěm. Hlavu má položenou na levé paži, která spočívá na kameni.¹⁰⁹ Mladý myslivec leží ale stranově obráceně na rozdíl od figury ležícího Jákoba. Lze tedy předpokládat, že existovala grafika podle Cigoliho obrazu, se kterou se Vignali seznámil. Vignaliho spící myslivec není úplně shodný s Jákobem z Cigoliho obrazu. Liší se od něj v některých detailech. Jákob si rukou nepodkládá hlavu, ale ta leží volně natažená podél těla. Nepatrně se od sebe odlišuje i poloha nohou. Myslivec má obě nohy ohnuté v kolenou, Jákobova pravá noha není tak ostře ohnutá jako levá. Výraz v obličeji obou spících mužů si je velmi podobný. Dále se stejná postava objevuje i na Vignaliho obraze *Umírající bojovník*,

DEL BRAVO (pozn. 12) 34.

¹⁰⁶ Nebyl to jen Vignali, kdo vycházel z Cigoliho obrazů. Cigoli jako reformní malíř, který započal novou éru florentského malířství silně zapůsobil na celou následující generaci malířů, které jeho inovační prvky a kompozice rozvíjeli ve svých dílech, ale i poučení z něj předávali dále svým žákům. Toto je především případ Mattea Rosselliho, který Cigoliho zprostředkoval Vignalimu.

¹⁰⁷ FARANDA (pozn. 65) 136–137.

¹⁰⁸ CHAPPELL (pozn. 16) 436.

¹⁰⁹ EWALD (pozn. 13) 9–10.

který má svůj pendant v malbě *Piramos a Thisbe*, oba dva se dnes nacházejí v Pistoii v Galleria del principe Rospigliosi. Obraz zobrazující Priama a Thisbe je autorskou replikou, kterou Vignali namaloval o mnoho let později. Původní verze vznikla roku 1632 a zdobila stěny loveckého letohrádku Riccardi ve Valfondě.¹¹⁰

Na obraze *Umírající bojovník* v levém dolním rohu leží umírající mladík opřený zády pravděpodobně o kámen, k němuž přistupuje mladý muž ve zbroji. Levou ruku mu podpírá kopí, pravou natahuje směrem k umírajícímu. Zároveň se k němu sklání alegorická postava Víry držící v pravé ruce kalich. Obklopují ji dva putti, z nichž jeden má v ruce nádobu a bílou látku. Tentokrát ležící figura není stranově obrácena jako na obraze *Cefalus a Aurora*. Mladíkova hlava je mírně zakloněna, pravá ruka stejně jako u Cigoliho volně spadá podél těla, zde ovšem svírá meč. Levá ruka stejně jako ta Jákobova volně spočívá na břiše. Na obraze *Eliáš v poušti*, jehož jedna verze je v soukromé sbírce v Rio de Janeiru (tu zřejmě podle novějších poznatků provedl Vignaliho žák Giovanni Montini¹¹¹) a druhá je v neznámé soukromé sbírce, postava ležícího Eliáše, k němuž se sklání anděl, opět vychází z Cigoliho obrazu. Malba v Rio de Janeiru je ale orientována na výšku, postava Eliáše byla tedy prostorově deformována a její původní předobraz v Cigoliho malbě není tudíž na první pohled tolik zřetelný. V tomto obraze nachází Giovanni Pagliarulo ikonografickou paralelu s obrazem *Hagar s andělem*. [24] K vyčerpanému spícímu Eliášovi se sklání anděl, ukazuje mu chléb a vodu, aby se nasýtil při svém pokračování pouští. Na obou obrazech jsou zachyceny dvě antiteze života a smrti. U obou případů zasahuje Boží vůle skrze anděla a ukazuje Hagar a Eliášovi východisko z neřešitelné situace.¹¹² Ležící postavu nemocného na obraze *Milosrdný Samaritán*[20] Vignali také převzal od Cigoliho. Nemocný lehce zaklání hlavu dozadu a ve výrazu jeho obličeje se zračí utrpení, čímž malíř dodal obrazu emotivní nádech, který z jeho dřívějších děl neznáme. K nemocnému se sklání Samaritán. Ten je namalován jako mladý vousatý muž a po způsobu, jakým se zobrazovaly starozákonní postavy, má na hlavě bílý turban. Nakonec tento figurální typ Vignali uplatnil ještě na jednom obraze, a to na malbě *Noe a jeho synové*, [23] která je dnes uložena v Praze v depozitáři Národní galerie.

Nejenom tuto ležící figuru, ale celé obrazové kompozice přejímal Vignali od Cigoliho. (otázka je, jestli zprostředkovaně přes Rosselliho, pravděpodobně ano.) Mezi léty 1606 – 1607 Cigoli namaloval ve vile Arrigoni Muti ve Frascati fresku se starozákonním tématem *Hagar s andělem*.¹¹³ [25] Bůh seslal k Hagar anděla, aby jí ukázal pramen vody, kterým by

¹¹⁰ PAGLIARULO (pozn. 2) 178.

¹¹¹ OLIVETI (pozn. 21) 142.

¹¹² PAGLIARULO (pozn. 2) 167.

¹¹³ FARANDA (pozn. 65) 162–163.

nasytila žíznicího Ismaele.¹¹⁴ Hagar leží v levém dolním rohu fresky, opírá se o polštář a pravou rukou si podpírá hlavu. Levou rukou se dotýká hrdla nádoby položené vedle. Za ní stojí anděl, který levou rukou ukazuje k prameni, pravou rukou se chce dotknout ženina ramene. Obraz se stejným námětem namaloval i Vignali[24] na objednávku Giovanniho Francesca Grazziniho. O této objednávce se dočítáme u Bartolozziho: „*Zámožný šlechtic Giovanni Francesco Grazzini, velký milovník facoltà del Disegno, chtěl pro svého chtivého syna Ismaela pro útěchu obraz s příběhem jak je Hagar zachraňována andělem. Obraz se natolik líbil, že byl umělec (tvůrce) povinen namalovat tento obraz pro prince kardinála Giovanniho Carla de' Medici, pro Angella a Galliho a pro Carlo Strozziho, kterému obraz do Říma zaslal Cosimo degli Albizzi.*“¹¹⁵ Kompozičně se obraz shoduje s Cigoliho freskou. Hagar také sedí na zemi, pravou rukou se loktem opírá o kámen, v levé přidrzuje bílou látku položenou na tomtéž kameni. Místo nádoby stojící na zemi Vignali namaloval bílý pytel. Za Hagar stojí anděl. Na rozdíl od Cigoliho anděla je ten Vignaliho téměř nahý, jen bedra jsou zahalena do průsvitné roušky. Ukazuje směrem k zemi pravou rukou, tím dochází k rotaci trupu, která do obrazu vznáší dynamický prvek pohybu. K Cigoliho fresce existuje přípravná kresba, která je dnes uložena v grafické sbírce Galleria degli Uffizi.¹¹⁶ Je otázkou, jestli se Vignali přímo seznámil s Cigoliho freskou, tedy buď ji viděl ve Ville Arrigoni Muti, či se mu dostala do rukou přípravná kresba, nebo se s tímto dílem setkal prostřednictvím Mattea Rosselliho.

Do souvislosti s dvěma výše zmiňovanými obrazy dává Pagliarulo ještě jeden Vignaliho obraz s námětem *Rebeka a Eliezer*. Výjev opět pochází ze Starého zákona, kdy budoucí nevěsta Izákova dává napít ze studně vyčerpanému Eliezerovi. Všechny obrazy spojuje společný námět, a to pomoc trpícímu. Na prvních dvou malbách vystupuje v roli zachránce anděl seslaný na pomoc Hospodinem, v tomto případě ho nahradila Rebeka.¹¹⁷

Vignali musel znát i Cigoliho dílo z roku 1610 *Josef a žena Putyfarova*, [14] neboť podle něj namaloval obraz představující *Orfea a Eurydiku*. [26] Není známo, kdo byl objednavatelem Cigoliho díla. Jedna verze uvádí, že bylo namalováno na objednávku mons. Antonia de Ricci, biskupa v Arezzu a příbuzného kardinála Borghese. Druhá hypotéza říká, že

¹¹⁴ PAGLIARULO (pozn. 2) 167.

¹¹⁵ PAGLIARULO (pozn. 2) 170.

BARTOLOZZI (pozn. 6) nepag.

„*il facoltoso Gentiluomo Gio. Francesco Grazzini, grande amatore delle belle facoltà del Disegno, volle in questo pennello la Storia di Agar soccorsa dall'angelo per ristoro del sittibondo suo figlio Ismaele; opera, che tanto piacque, che l'Artefice fu obbligato ripigliarne altri originali di diverso pensiero al genio magnanimo del Serenissimo Principe Cardinale Gio. Carlo de' Medici, ed a richiesta d'Angelo Galli, e di Cosimo degli Albizzi, che l'indirizzò a Roma a Carlo Strozzi.*“

¹¹⁶ FARANDA (pozn. 65) 162.

¹¹⁷ PAGLIARULO (pozn. 2) 172.

obraz u Cigoliho objednal Ricci, který ho následně daroval kardinálovi. Od roku 1628 je obraz doložen ve vile Borghese v Římě, kde se nachází dodnes. Ohlašují se na něm prvky raného baroka, jedním z nich je koketní postoj Putyfarovy ženy.¹¹⁸ Kompozičně obraz vychází z grafického listu se stejným námětem Marcantonia Raimondiho. Vignali svůj obraz *Orfeus a Euridyka*[26] namaloval mezi léty 1625 – 30 na objednávku markýze Bartolomea Del Monte jako pendant k obrazu *Angelika a darebák* z markýzovy sbírky. Dnes se nachází ve sbírce Musée de Tessé ve Le Mans ve Francii. Na rozdíl od Cigoliho obrazu je Vignaliho kompozice opět stranově obrácená, nabízí se opět úvaha, že Cigoliho obraz byl převeden i do grafiky. Gesta obou postav nejsou přesně citována. Ze všech kompozic, které Vignali převzal od Cigoliho, je tato nejvolnější. V Orfeově tváři se objevují reminiscence na Francesca Curradiho. V bohatě zdobených a zřasených šatech bychom mohli spatřit ještě dozvuky raného stylu blízkého tvorbě Rosselliho.¹¹⁹ Z kompozičního hlediska je obraz *Křest sv. Konstantina* [18] z cyklu „arte della medica“ z kláštera San Marco inspirován taktéž jedním z obrazů Cigoliho. Vzorem mu zřejmě byla malba s námětem *Sv. Petr křtí sv. Priscu*.¹²⁰

Vignali nejen že přejímal kompoziční a figurální typy od Cigoliho, ale také vytvářel přímo kopie jeho obrazů. Jednou z nich je kopie obrazu s námětem *Jael a Sisera*, která se dnes nachází v soukromé sbírce v New Yorku.¹²¹

Miles Chappell v článku o Cigolim¹²² zmiňuje jeho obraz s názvem *Job na smetišti navštěvován manželkou a přáteli*. Obraz má velmi malé rozměry, pouze 73 x 50 cm a roku 1830 byl prodáván v aukci Solirène ve Francii. Možná, že se později stal předlohou pro Vignaliho obraz z roku 1621, kterým se budu podrobně zabývat v následující kapitole.

¹¹⁸ FARANDA (pozn. 65) 167–168.

¹¹⁹ Arnauld BREHON DE LAVERGNEÉ/Nathalie VOLLE: Seicento: le siècle de Caravage dans les collections française, (kat. výst.), Paříž 1988, 380.

¹²⁰ CHAPPELL (pozn. 16) 436.

Franco Faranda v Cigoliho monografii z roku 1983 tento obraz neuvádí.

¹²¹ Alessandro CECCHI: Cigoli's Jael and Sisera rediscovered, in: The Burlington Magazine 134, 1992, 82.

¹²² Miles CHAPPELL: Missing pictures by Lodovico Cigoli: some problematical works and some proposals in preparation for a catalogue, in: Paragone, 1981, 58.

5. Job a jeho přátelé

„O všem tom zlém, co Joba potkalo, se doslechli jeho tři přátelé a přišli každý ze svého místa: Elífaz Témanský, Bildad Šúchský a Sófar Naamatský. Dohodli se spolu, že mu půjdou projevit soustrast a potěšit ho. Rozhlíželi se po něm už zdaleka, ale nemohli ho poznat. Propukli v hlasitý pláč, roztrhli své řízy a rozhazovali nad hlavou k nebi prach. Seděli potom spolu s ním na zemi po sedm dní a nocí a slova k němu žádný nepromluvil, neboť věděli, že jeho bolest je nesmírná.“

(Job, 2, 11 - 13)

Na počátku 20. let 17. století udeřila ve Florencii po třech letech ubohé úrody a bídy epidemie tyfu, která zabíjela měšťany po tři léta. Zanechala za sebou tři tisíce obětí. V těchto letech Jacopo Vignali skončil učení v Rosselliho ateliéru a vytvořil svá první samostatná díla. Mezi léty 1620 – 1621 namaloval pro řád San Benedetto Bianco cyklus dvanácti obrazů věnovaných řádovému světci. Na čtyřech obrazech z cyklu je namalována zázračná moc světce uzdravovat nemocné a navracet život mrtvým. Je pravděpodobné, píše Pagliarulo, že význam cyklu, který členové řádu objednali u Vignaliho, jenž sám do řádu vstoupil roku 1614, by mohl být devoční.¹²³ Zřejmě představuje projev úcty ke světci a zároveň má být prosbou o jeho pomoc v těžkých dobách. Souvislost benediktinského cyklu s epidemií by nemusela být čistě náhodná. Ve stejné době, kdy vznikal soubor obrazů, pracoval Vignali už v Casa Buonarroti pro Michelangela il Giovanne, prasynovce Michelangela Buonarrotiho, na freskové výzdobě domácí kaple. Vignali na fresce spodobnil blahoslavenou sestru Dominiku del Paradiso (Rajskou) mezi ostatními světci a blahoslavenými.[27] Blahoslavená žila ve Florencii o sto let dříve a stejně jako sv. Benediktu Biancovi je i jí připisováno zázračné uzdravení člena stejného řádu Ottavia Amoniho.¹²⁴ Freska v Casa Buonarroti by také mohla souviset s epidemií tyfu a mohla by být vykládána jako devoční. Na počátku 20. let Michelangelo pověřil Vignaliho freskovou výzdobou další místnosti v domě. Na pás, který probíhá těsně pod stropem přes všechny čtyři stěny místnosti, Vignali namaloval fresku představující *Procesí církve vítězné a bojující*. [3] Freska by mohla mít bližší souvislost s řádem San Benedetto Bianco, jehož příslušníci také pořádali procesí. Stejně jako Jacopo Vignali i Michelangelův prasynovec byl členem tohoto řádu.¹²⁵

¹²³ PAGLIARULO (pozn. 2) 138–198.

¹²⁴ Ibidem 140–141. Pagliarulo v článku dále píše o notáři Ottaviu Amonimu, jehož zázračné uzdravení nechal na své náklady namalovat na stěny boční oratoře v kostele Santa Maria Novella jeho přítel zlatník Orazio Vanni.

¹²⁵ Ibidem 142.

Do kostela Ognissanti Medicejové objednali oltářní obraz od Domenica Puglianiho, spolužáka Vignaliho v Rosselliho dílně. Námětem obrazu je scéna, kdy Panna Marie vkládá zázračnou moc uzdravovat a navracet život do rukou blahoslaveného Salvátora z Horty. Kolem světce se hned z katafalků zvedají mrtví. V pozadí je dobře viditelné panorama Florencie s věžemi Badia Fiorentina a Bargella.¹²⁶

Ve stejné době, kdy vznikal cyklus pro benediktiny (compagnia di San Benedetto Bianco), namaloval mladý Vignali rozměrné plátno *Job a jeho přátelé*, [6] (1621, olej na plátně, 197 x 138,5 cm, značeno vlevo dole na střepe IV) když ho přišla navštívit manželka s jeho přáteli. Na první pohled nemá tento obraz z ikonografického hlediska s benediktinským obrazovým cyklem a freskou z kaple v Casa Buonarroti nic společného. Není známo, kdo obraz u Vignaliho objednal, nebo jestli se snad jednalo o malířův soukromý testament, což je vzhledem k malířově mládí dost nepravděpodobné. Franca Mastropierro v knize věnované Vignalimu uvádí seznam obrazů, o kterých se v době vzniku knihy nevědělo, kde jsou, ale které jsou citovány v různých pramenech. Mastropierro cituje Bartolozziho, který zmiňuje soubor alegorických obrazů namalovaných pro markýze Gabriela Riccardiho, který bydlel ve Via Valfonda. *Job a jeho přátelé*[6] je sice obraz se starozákonním námětem, ale domnívám se, že mohl být chápán jako alegorie lidského utrpení, mohl by tedy možná patřit do tohoto souboru. Dále autorka uvádí zmínku o obrazech s tématem smilování pro společenství sv. Jeronýma, které ve svém spise také zaznamenal Bartolozzi. Čistě hypoteticky by obraz mohl náležet i do skupiny blíže nespécifikovaných obrazů namalovaných pro Bartolomea Minucciho z Volterry.¹²⁷

Hlavním tématem obrazu je lidské utrpení, které symbolizuje téměř nahý Job s tělem zohaveným vředy, snášející mlčky Boží trest, a meditace nad lidským utrpením, která se zračí ve tvářích přihlížejících přátel. Motivem souvisí s ostatními pracemi Vignaliho z let, kdy ve Florencii řádil tyfus. Malíř tentokrát nezobrazil světce se zázračnou schopností uzdravovat smrtelně nemocné, ale namaloval jejich protipól, člověka sužovaného nemocí, trpícího bolestmi, který však nepřestává věřit v Boha a v jeho milosrdenství. Kniha Jobova vypráví příběh o věrném Božím služebníkovi, jehož víra je těžce zkoušena. Je hlubokou reflexí lidského utrpení a klade si otázky po smyslu života. Poselstvím knihy je, že lidské úvahy nemohou dát na tyto otázky odpověď. Tou jedinou zůstává víra v Boha. Kniha je napsána

¹²⁶ Ibidem 141.

Autor článku se převážně zabývá díly namalovanými ve třicátých letech 17.století, v některých nachází ikonografické souvislosti s Vignaliho ranou tvorbou z počátku dvacátých let. Autor je toho názoru, že Vignali svou tvorbou od dvacátých let reagoval na situaci ve Florencii. V obrazech namalovaných ve třicátých letech vidí stejnou souvislost s morem, který ve Florencii udeřil o několik let později než tyfus. Tyto obrazy už ovšem nejsou předmětem této práce.

¹²⁷ MASTROPIERRO (pozn. 5) 94, 96.

jako drama, které začíná šesti scénami, z nichž čtyři se odehrávají na zemi a dvě na nebi. V těchto obrazech je čtenář uveden do děje. Job byl věrný služebník Boží, jehož vírou se satan se souhlasem Boha rozhodl podrobit těžké zkoušce. Nejprve seslal pohromu na jeho blízké, pak i na něho samotného, avšak Jobova víra byla neotřesitelná. Jádrem knihy je rozhovor Joba s jeho přáteli, kteří přemýšlejí nad jeho utrpením. Debata mezi nimi vede k postupnému prohlubování rozdílů mezi jednotlivými stanovisky a vyústí v roztržku mezi přáteli. V tu chvíli na scénu vystupuje další postava, která čtyřmi pojednáními přítomným ukazuje, že lidský rozum není schopen dát odpovědi na tyto otázky. Pouze Bůh v této situaci může pomoci. Na závěr dramatu promlouvá i on a označuje Joba za spravedlivého a pověří ho přímluvnou modlitbu za něj i jeho přátele.¹²⁸

Na obraze je znázorněn moment, kdy satan, poté co seslal pohromu na Jobovu rodinu a statky, ranil samotného Joba vředy po celém těle. Job vzal do ruky střepek, aby se jím mohl škrábat a odebral se do popela. O jeho utrpení se doslechli jeho přátelé a vydali se projevit mu soustrast a potěšit ho v této těžké chvíli. Poselství obrazu vzkazuje, že ve chvíli nemoci a utrpení máme ve svých myšlenkách hledat Boha a kát se za své hříchy, pak nám bude odpuštěno, tak jako Jobovi, a budeme opět uzdraveni. Obraz znamená naději v dobách smrti a utrpení, naději na uzdravení. Z ikonografického hlediska je Job symbolem trpělivosti, víry a spravedlnosti. Je patronem nemocných morem a leprou. Nejčastěji bývá zobrazován jako starý vousatý muž spoře oděn sedící v popelu. Obklopen je svými přáteli, kteří s ním diskutují a povzbuzují ho ve chvíli beznaděje a zoufalství. První zobrazení tohoto typu se objevilo na nástěnné malbě v synagoze v Aura Europia ve 3. století po Kristu. Někdy bývá znázorňován jako zbožný muž žijící v blahobytu obklopen svými dětmi během hodování. Na některých výjevech se vyskytuje se svojí manželkou, jak sedí na lavici pojedené jako trůn. Jobovu zbožnost vyjadřují vyobrazení, která zachycují Joba přicházejícího obětovat do chrámu. Často se také vyskytuje obraz, jak Job rozděluje almužnu mezi chudé a bohaté. Další jeho vyobrazení se vztahují k diskuzi Boha se satanem o Jobově zbožnosti. Velkou ikonografickou skupinu představují příběhy Jobova utrpení; vojáci přepadávají a zabíjejí Jobovy pacholky, jeho děti umírají v troskách obydlí, poslové zvěstují Jobovi jeho utrpení a satan ho ranil malomocenstvím. Mezi nejčastější zobrazení patří výjev, kdy nemocný Job sedí na hnojišti a obklopují ho jeho tři přátelé Elifaz, Bildad a Sófár a manželka.¹²⁹ V Jobově Testamentu, apokryfním textu, jsou tyto přátelé označováni jako králové. Při návštěvě mu zpívali žalmy a celá jejich armáda se změnila ve zpívající chór.¹³⁰ Elifaz znamená Bůh je moje zlato, vítězství

¹²⁸ Bible, český ekumenický překlad, Praha 1995, 418

¹²⁹ R. BUDDE: Job, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, Freiburg i. Breisgau 1970, 408–413.

¹³⁰ Ivan RUSINA /Marian ZERVAN: Příběhy Starého zákona: ikonografia, Bratislava 2006, 429.

i jásaní. Bildad znamená nemilovaný nebo syn Dodův s aluzemi na božstvo Hada. Jméno Sofar je vykládáno jako cvrlikání.¹³¹ Job sedící na smetišti představuje starozákonní předobraz Krista v zármutku, bolestného muže, kterého známe z pašijového cyklu. Už v raně křesťanském umění býval Job zobrazován na pohřebních sarkofázích jako předobraz Krista a jeho nesmrtelnosti a naděje na záchranu z utrpení. Pro pozdější znázornění Joba měl velký vliv výklad Knihy Jobovy od Řehoře Velikého, kde je Job uváděn jako příklad trpělivosti.¹³² Na vyobrazeních nejčastěji Job sedí na kupce sena (podle Vulgaty), nebo v popelu. Obvykle v jedné ruce drží štět, kterým si škrábe svoje rány, nebo jeho gesta naznačují rozhovor s přáteli, manželkou či Bohem. Někdy pozice jeho rukou naznačuje obranu, či rezignaci. Je zřejmé, že tato gesta jsou předobrazem gest trpícího Krista. Zdá se tedy, že ikonografie Krista jako muže bolesti či trpitele, je postavena do typologického paralelismu k ikonografii Joba.¹³³ Výjev, kdy je Job obklopen svojí manželkou a přáteli, kteří ho přišli utěšit, představuje předobraz k oplakávání Krista. Manželka může být vykládána jako aluze na trpící Pannu Marii.¹³⁴ Ve výkladech starozákonní Knihy Jobovy a v patristické literatuře je obecně utrpení Jobovo chápáno jako symbol ukřižovaného Krista.¹³⁵

První zobrazení sedícího Joba na hnojišti se objevilo na raně křesťanských nástěnných malbách a na reliéfech sarkofágů. Výjev byl zobrazován na neutrálním pozadí. Tento typ přetrval až do konce středověku. Od jeho konce byl situován do krajiny (Jean Fouquet), na dvůr Jobova honosného domu, někdy s přilehlými budovami v plamenech a troskách (Hans Holbein). Výjimečně je Job vyobrazen jako mladý muž v tunice, nejčastěji ovšem jako stařec. Jeho hubené a kostnaté tělo halí jenom bederní rouška ve shodě s jeho výrokem: „*Nahý jsem vyšel z lůna své matky a nahý se vrátím.*“ (Kniha Jobova 1, 21) Ve shodě s biblickým textem je nejčastěji malován se třemi přáteli, kteří ho v jeho utrpení přišli navštívit. Bible sice uvádí jejich jména, ne však jejich atributy. Ve výtvarném umění se proto nedají jednotlivě rozlišit. Jejich zjev, postoj a gesta se vyskytují v různých obměnách. Poté co přišli k Jobovi obvykle všichni stojí okolo něj oblečení do honosných rouch a s pokrývkami na hlavách.¹³⁶

Na Vignaliho obraze Job, jehož tělo je zohaveno vředy, sedí u zdi na hnojišti téměř nahý, pouze kolem pasu má uvázanou roušku. Jeho manželka stojí v pozadí za ním, ucpává si nos, čímž naznačuje, že jeho zohyzené tělo již zapáchá. Napravo od ženy se k Jobovi sklání vousatý muž, jako by ho chtěl obejmout. V pravé části obrazu dominuje muž s plnovousem v

¹³¹ Ibidem 433.

¹³² Gerd VAN OSTEN: Job and Christ: The Development of a Devotional Image, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 16, 1953, 155.

¹³³ Ibidem 155-156.

¹³⁴ Ibidem 157.

¹³⁵ J. R. BASKIN: Job as Moral Exemplar in Ambrose, in: Vigiliae Christianae 35, 3, 1981, 222.

¹³⁶ BUDDE (pozn. 129) 430.

turbanu oděný do sytě žlutého až zlatého pláště a upřeně se na Joba dívá. Za ním ještě vykukuje hlava čtvrtého účastníka děje. Vidíme pouze část jeho obličeje, ale výraz v něm je dobře čitelný. Muž pozvedá oči vzhůru, jakoby vzýval nebesa. Výjev je umístěn ve dvoře domu. Není možné přesně určit, jaká postava představuje kterého přítele. Ze všech postav je značně akcentován muž ve zlatém plášti a turbanu na hlavě. Vignali mu věnoval velké místo vpravo v popředí. Tato postava je největší. Plně zakrývá třetího přítele, z něhož vidíme pouze část obličeje. Muž sklánějící se konejšivě k Jobovi se zdá být oblečen do kněžského roucha.

Obraz pochází z Vignaliho raného období, kdy už sice nepracoval v dílně svého učitele Mattea Rosselliho, ale kdy se ještě plně nevyvinul jeho osobitý malířský styl, i když Vignaliho typický rukopis lze spatřit v některých detailech obrazu, jako je výraz ve tváři sklánějícího se muže a gesta jeho rukou, která se opakují v dalších dílech i z pozdějšího období. Podle Marca Chiariniho byl obraz namalován pod vlivem díla německého krajináře Adama Elsheimera (1578 - 1610), který působil na počátku 17. století v Římě, kde také roku 1610 zemřel. Chiarini se domnívá, že Elsheimerova tvorba ovlivnila mnoho florentských malířů pracujících na počátku 17. století. Ve florentských sbírkách se v této době nacházel Elsheimerův obraz *Kázání Jana Křtitele*, což je jeden z raných a přesvědčivých důkazů vlivu německého malíře na zdejší umělce.¹³⁷ Dnes se soudí, že obraz je kopií, kterou vytvořil Florent'an Anastasio Fontebuoni. Zdá se, že tento obraz byl první známkou pronikání nových moderních vlivů z Říma do Florencie, čímž bylo především užití přirozeného světla.¹³⁸ Roku 1619 se do medicejských sbírek dostal Elsheimerův obraz *Oslava a příběhy sv. Kříže*. Umístěn byl v oltářním nástavci v ložnici Cosima II. Ve stejném roce byly v Palazzu Pitti rozvěšeny malby holandského malíře Cornelise van Poelenburgh, které jsou kopiemi Elsheimerových obrazů. Ty se dnes nacházejí v různých světových sbírkách. Van Poelenburgh byl ve Florencii činný okolo roku 1620 jako jeden z následovníků Elsheimera. Dalším důležitým zprostředkovatelem Elsheimerova stylu pro Florencii byl Filippo Napoletano, který pro Mediceje maloval od roku 1617 malé obrazy krajin. Tvorba německého malíře ovlivnila nejenom Anastasia Fontebuoniho, Filippa Napoletana a Cornelise van Poelenburgh, ale zapůsobila také na mladého Vignaliho. Na jeho obraze *Calendimaggio*, dnes umístěném v římské galerii Corsini, je možno podle Chiariniho spatřit první vlivy Elsheimera. Jeho styl byl důležitý i pro vznik obrazu *Job a jeho přátelé*.**[6]** Vignali se od něj naučil pracovat s kontrasty světla umělého a přirozeného, ale Chiarini je toho názoru, že postavu muže v turbanu v levé přední části obrazu Vignali převzal z Elsheimerova obrazu *Umučení*

¹³⁷ CHIARINI (pozn. 2) 205–212.

¹³⁸ Ibidem 206.

sv. *Vavřince*[27], dnes uloženého v Národní galerii v Londýně.¹³⁹ Elsheimerův Turek je nakročen podobně jako Jobův přítel na Vignaliho obraze, ale opačnou nohou, pravou. Levou ruku drží za zády, pravou se přidržuje opasku. Na Vignaliho obraze postava v turbanu má obě ruce před tělem a drží v nich část svého pláště stočeného do uzlu. Turek je podobně jako muž v turbanu oblečen do zlatého nebo sytě žlutého oděvu, přes ramena má navíc přehozený plášť nachové barvy.

Podle Giovanniho Pagliarula se k obrazu *Job a jeho přátelé*[6] tematicky vztahuje další Vignaliho obraz namalovaný ve stejném roce, *Pieta*. Je na něm znázorněn sv. Karel Boromejský, jeden z morových patronů, který medituje nad pašijemi a ranami Kristovými. Stylisticky k obrazu *Job a jeho přátelé* má blízko jiná Vignaliho malba *Uzdravení Tobiáše*. [28] Kompozičně je tomuto obrazu blízký další Vignaliho obraz s námětem *Svatý František z Paoly křísí mrtvého*, který se dodnes nachází ve florentském kostele zasvěceném Sv. Josefovi. Na obraze se kolem mrtvého sklánějí tři muži, nalevo stojí sv. František z Paoly, za ním je namalovaná zeď a strom.¹⁴⁰

I jiné Vignaliho obrazy mají shodné prvky s obrazem znázorňujícím scénu z Jobova života. Například malba s námětem *Obřezání Krista*[7], která se nachází na prvním oltáři vpravo v kostele Milosrdenství v San Casciano ve Val di Pesa a je datována do roku 1624. Obraz vyniká vytříbeným smyslem pro barvy, tvary jsou modelovány světlem a stínem. Podle Ewalda patří do let, kdy vznikala Vignaliho nejlepší díla.¹⁴¹ Děj se odehrává v prvním plánu. Postavy jsou seskupeny v kruhu kolem malého Ježíška, kterého drží v náručí madona. Zprava k Ježíškovi přistupuje anděl podávající šál, nad ním se sklání postava druhého anděla. Pro nás je nejvíce zajímavá třetí postava zprava, z níž jsou vidět pouze ruce a obličej. Gesta dlaní jsou velmi blízká, ne-li shodná s gesty rukou čtvrtého muže z obrazu *Job a jeho přátelé* [6], který se sklání k nemocnému Jobovi.

Na obraze je dobře patrný jeden z rysů typický pro florentské umění počátku 17. století, a tím je portrétní prvek. Jedná se o postavu ženy a o postavu muže v turbanu v pozadí. Můžeme předpokládat, že by to mohly být portréty objednavatelů. V této době ve Florencii bylo jejich velmi častým přáním nechat se spodobnit jako biblická nebo mytologická postava.¹⁴² Jedna z postav na obraze má na hlavě turban. Jedná se o portrét donátora i v tomto případě?

Důležitým ikonografickým motivem na obraze je turban na hlavě vousatého muže.

¹³⁹ Ibidem 205–212.

¹⁴⁰ PAGLIARULO (pozn. 2) 142.

¹⁴¹ EWALD (pozn. 14) 8.

¹⁴² Ibidem 10.

Osoby s turbanem na hlavě často představovaly starozákonní postavy, což by v našem případě bylo dosti pravděpodobné, protože tématem obrazu je starozákonní příběh. Pak je také turban jedním z hlavních atributů Turků. V katalogu k výstavě Florent'ané z roku 2002 Ladislav Daniel píše v souvislosti s tímto obrazem, že postava v turbanu je aluzí na vítězství velkovévody Ferdinanda I. nad Turky.¹⁴³

Turban vzniká smotáním a svázáním látky, představuje tedy uzul. Turban je tak nejpůvabnější formou uzlu mající mnoho významů. Z hlediska sociálního znamená vyšší společenské postavení. Poutá pozornost na hlavu svého nositele a zdůrazňuje tím jeho vznešenost. Poukazuje tak na zámožného muže. Turbany často zdobí hlavy postav z Orientu, původně ovšem neoznačovaly vyznavače Mohameda, jak je tomu dnes, ale byly znakem bohatství a vysokého úřadu.¹⁴⁴

Obraz *Job a jeho přátelé* [6] byl dříve mimo jiné atribuce připisován Domenicovi Fettiimu.¹⁴⁵ Ten zemřel roku 1623, obraz je datován rokem 1621, mohli bychom ho považovat za jeho pozdní dílo. Malba vykazuje jisté podobnosti s dílem Fettiho. Scéna setkání Joba s přáteli se odehrává venku. Job sedí odevzdaně na kupce sena nebo na hnoji, v pravé ruce drží hliněný střep a v obličeji se mu zračí zoufalství. Jeho přátelé se nad ním sklánějí, Job je pravděpodobně nevnímá, je pohroužen do sebe. Kompozičně je scéna velmi sevřená, postavy v popředí jsou dominantní. Vlevo za Jobem se rýsuje tmavá dřevěná stavba, zřejmě chlívek. Vzadu za postavami vidíme cihlovou zeď, vpravo nahoře pak část modré oblohy. Chlívek a zeď domu v pozadí tvoří kulisu děje. Máme dojem, jako by se zobrazený děj odehrával na divadle. Podobně vytváří venkovní městské scény Domenico Fetti. V cyklu o podobenstvích se některé příběhy odehrávají venku mezi městskými zdmi. Jsou to například *Podobenství o milosrdném Samaritánovi*, *Podobenství o hodokvasu* a *Podobenství o nepoctivém správci*.¹⁴⁶ I na jeho obraze *Melancholie*[29], kde Máří Magdaléna medituje skloněná a podpírajíc si hlavu nad lebkou, v pozadí vidíme naznačenou zeď. Jedna varianta obrazu je v Louvru, druhá v benátské Akademii. Stylově se však Fettiho rukopis od Vignaliho liší. Fetti používá razantnější tahy štětce, které jsou na plátně dobře rozpoznatelné. Vignaliho malba je jemnější, měkčí. Svižnější tahy štětce pouze vynikají na bílé drapérii. I barevnost Vignaliho obrazu je vzdálena od Fettiho palety. Vignaliho barvy jsou sytější. Zvláště žlutý až zlatavý plášť muže v turbanu odkazující až k Lodovicu Cigolimu jasně září na obraze. Fettiho žlutá barva nemá tak ostrý tón, i její modelace je více pastózní. K Vignalimu autorství pak jednoznačně ukazují obličej a gesta rukou. Rysy v obličeji Joba, oči a obočí muže, ze kterého na obraze vidíme

¹⁴³ DANIEL (pozn. 1) 101.

¹⁴⁴ Eduard A. SAFARIK: Domenico Fetti, 1588/89–1623, (kat. výst.), Milano 1996, 28.

¹⁴⁵ Za toto upozornění děkuji prof. Eduardu A. Šafaříkovi.

¹⁴⁶ SAFARIK (pozn. 144) 224.

pouze část obličeje, jsou velmi blízké obličejům Noa na obraze *Noe a jeho synové* [23], jenž je také uložen v Národní galerii v Praze. Noova levá paže ohnutá v lokti leží přes mužův klín a dlaň volně spočívá na pravém boku. Stejně umístěnou levou paži má na obraze Job, jediný rozdíl spočívá v tom, že Jobovu paži nezahaluje rukáv. Shodné, nebo velmi podobné, je na obou pražských obrazech pokrčení nohou ležících, či částečně sedících mužů. Mužskou postavu se šedivým plnovousem, která má počátek v Jobovi, Vignali poměrně často maloval. Objevila se na obraze *Eliáš v poušti*, na němž se k Eliášovi sklání anděl. Eliáš leží ve stejné poloze jako Noe na pražském obraze, ruce i nohy jsou stejně pokrčené, jedině Eliáš má nazuty vysoké boty. I krajkový límec bílé košile obou postav je stejný. Podobná verze obrazu se nachází v soukromé sbírce v Rio de Janeiru v Brazílii. Obraz je ale orientován na výšku, a tak Eliáš zaujímá trochu odlišnou polohu. Obraz v Rio de Janeiru jako dílo Vignaliho publikoval Gerhard Ewald v roce 1964.¹⁴⁷ Dalším zajímavým prvkem na obraze s Jobem je gesto rukou jednoho z jeho přátel. To je pro Vignaliho postavy velmi typické. Poměrně mladý muž oblečený do temně vínového pláště se soucitně sklání k Jobovi. Gesta rukou naznačují, že chce trpícího obejmout. Ruce Vignali namaloval virtuózně. Světlem a stínem je vymodeloval do nejjemnějších detailů tak, že jsou velmi ladné a elegantní. Podobné ruce s téměř shodným gestem také nalezneme na již zmiňovaném obraze z kostela v Casciano ve Val di Pesa s námětem *Obřezání Krista*[7]. Všimněme si nenápadného mladíka, který se sklání k Ježíškovi. Stojí v pravé části obrazu mezi dvěma přísluhujícími anděly. Obraz vznikl o tři roky později než Job. I v tomto případě můžeme konstatovat, že obraz s námětem Jobova utrpení byl co se týče formálních prvků typických pro Vignaliho dílo jedním ze základních.

Kompozici obrazu s Jobem ovládá klid, ze scény nevyzařuje žádné napětí. Pouze muž v temně vínovém plášti, který se sklání k Jobovi, a Jobova manželka ucpávající si nos naznačují na obraze pohyb. Job odevzdaně sedí na smetišti, starší muž v turbanu mlčky přihlíží. Obraz je namalován jasnými zářivými barvami, mezi kterými vyniká zářivě zlatá na plášti jednoho z Jobových přátel. Ladislav Daniel v hesle k tomuto obrazu v katalogu výstavy Florent'ané uvádí, že tato zlatá barva dominuje na florentských obrazech raného baroka od doby, kdy Cristofano Allori namaloval obraz *Judita s hlavou Holoferna* [15]¹⁴⁸, který existuje v několika verzích a jedna z nich se nachází v Palazzo Pitti. Tento obraz je považován za jedno z mistrovských děl florentského malířství 17. století. Podle Baldinucciho se v useknuté hlavě Holoferna skrývá malířův autoportrét. Modelem pro Juditu mu byla jeho milenka Mazzafirra a ve tváři služky se skrývá portrét její matky. Obraz dnes uložený v Palazzo Pitti

¹⁴⁷ EWALD (pozn. 14) 10.

Obraz byl dříve připisován Giovanni Bilivertovi.

¹⁴⁸ DANIEL (pozn. 1) 100.

byl namalován roku 1616 pro kardinála Alessandra Orsiniho.¹⁴⁹ Malba byla po celou dobu přítomna ve Florencii, je tedy velmi pravděpodobné, že se s ní Vignali seznámil a svítivě zlatý Juditin plášť s ornamentálním vzorem převzal pro svůj obraz s Jobem. Ovšem stejným způsobem pojednaný zlatý plášť se ve florentském malířství objevil ještě dříve, a to na počátku 17. století v díle již zmiňovaného Lodovica Cigoliho. Roku 1604 se Cigoli, jak jsem již psala v kapitole o počátcích florentského reformního malířství, zúčastnil soutěže na zakázku pro římskou šlechtickou rodinu Massimi. Konkurzu se také zúčastnil již v té době velice známý Carravaggio, ale vyhrál ho Cigoli s obrazem představujícím *Ecce homo*[13]. A právě na tomto obraze se po Kristově pravici objevuje Pilát jako vousatý muž s bílým turbanem na hlavě, který je oděn do zlatého roucha s ornamentem. Ačkoliv byl obraz objednan rodinou Massimi, je už 3. května roku 1621 zmiňován v inventáři dona Antonia de' Medici „v kasinu San Marco *Ecce Homo s třemi postavami, o kterém se říká, že je z ruky Cigoliho...*“ Obraz stejného námětu, který do soutěže namaloval Caravaggio, se podle Roberta Longhiho, kterého cituje Franco Farada, nachází v Janově v Galleria di Palazzo Rosso. Byl velmi populární krátce po svém vzniku, kopírován byl mnoha malíři např. Domenicem Fattim, Manfredim, Strozzim a Ferrarim. K obrazu se dochovala přípravná kresba, která byla známá Giovannimu Bilivertovi a Cigoliho následovníkům.¹⁵⁰ Jelikož je postava Piláta oděna do typického levantského oděvu s bílým turbanem na hlavě, zdá se mi, že by mohla být přímým předobrazem pro jednoho z Jobových přátel na Vignaliho obraze. Roku 1621, kdy Vignali obraz namaloval, pracoval také v Casinu di San Marco, kde se Cigoliho obraz nacházel. Mohl tedy Cigoliho dílo vidět a okopírovat si postavu Piláta.

K obrazu Joba existuje replika, která se až na malé detaily s originálem naprosto shoduje. Uložena je v soukromé sbírce v Itálii.¹⁵¹ Zeď, o níž se opírá Job je oproti původní verzi zjednodušena. Manželka sklánějící se nad Jobem a ucpávající si nos na replice navíc v ruce drží kapesník. Tím se význam jejího gesta posouvá, žena pláče. Navíc její krk zdobí krajkový límec košile. Muž v tmavě červeném rouchu starostlivě se sklánějící k trpícímu se od původní verze liší pouze hrubšími rysy v obličejí, na rouchu chybí spona, která ho přidržuje. V popředí vpravo má postava muže ve zlatém plášti s turbanem na hlavě na rozdíl od původní verze také přísnější rysy v obličejí. Na plášti je ale lépe zřetelný vzor látky, který je na původním obraze poškozen restaurováním pravděpodobně v 19. století, kdy byl obraz nažehlen na nové plátno a vzor látky modelovaný pastózními nánosy barvy byl poničen. Na originálu Job v pravé ruce drží střep z keramické nádoby, na replice jeho pravá ruka přidržuje

¹⁴⁹ Miles L. CHAPPELL(ed.): Cristofani Allori 1577–1621, (kat. výst.), Florencie 1984, 78.

¹⁵⁰ FARANDA (pozn. 65) 154. „al casino di San Marco un Ecce Homo di tre braccia, che dissero di mano del Cigoli...“

¹⁵¹ Za upozornění na tento obraz děkuji prof. Eduardu A. Šafaříkovi.

roušku zakrývající jeho klín. Jeho tělo není pokryto ranami a vředy. Na hliněném střepu vlevo dole chybí signatura a datování. Domnívám se, že tuto repliku nevytvořil Vignali, ale někdo z jeho žáků, protože obraz není v detailech tolik vypracován a je méně kvalitní než Vignaliho originál.

Není známo, kolik měl Vignali žáků. Jeho nejslavnějším byl Carlo Dolci. Vignali ve své dílně učil malovat i členy významných florentských rodin, jako Raffaella Ximenése, Simona da Filacca a Piera de' Medici.¹⁵² Dalším známým žákem byl Giovanni Battista Montini. Chiara Oliveti v roce 2003 publikovala článek v časopise *Proporzioni*, ve kterém se zabývá replikami Vignaliho obrazů a některé z nich připisuje právě Montinimu.¹⁵³

Giovanni Montini se narodil ve Florencii 30. listopadu roku 1613 a zemřel 20. srpna 1673 tamtéž. O jeho dětství a raném mládí se téměř žádné zprávy nedochovaly. Do učení k Jacopu Vignalimu vstoupil jako mladý hoch a ve spolupráci se svým mistrem, ke kterému ho poutalo hluboké přátelství, zůstal po celý život, i když si roku 1635 založil vlastní dílnu, která sídlila ve Via dei Cenni ve Florencii. O dva roky později dne 27. října 1637 byl imatrikulován do florentské malířské akademie. O spolupráci mistra a žáka se zachoval písemný dokument z roku 1625, který zaznamenává vyplacenou částku Montinimu za spolupráci s Vignalim na freskách v Casa Buonarroti. Podle záznamu Montini na fresce provedl krajinu. Malba je dnes zničena.¹⁵⁴ Na přelomu 30. a 40. let Montini namaloval několik obrazů, které kopírují Vignaliho bozetta. Některé z nich jsou přesnými replikami, jiné mistrovy předlohy volněji kopírují. Je to například obraz s námětem *Panna Marie růžencová se zjevuje dominikánovi (di Soriano)*. Vignali tento obraz namaloval pro mnichy z kostela San Dalmasio ve Volteře. Datován je rokem 1641. Panna Marie, již asistují Marie Magdaléna a sv. Kateřina Alexandrijská, se zjevuje dominikánskému mnichovi a předává mu obraz se sv. Dominikem. Montini namaloval obraz se stejným námětem. Je to volná kopie mistrova díla pro dominikánský kostel ve Fiesole, poblíž Florencie, z roku 1648.¹⁵⁵ Montiniho verze vznikla pouze několik let po namalování originálu. Obraz Montiniho je podobně jako obrazy většiny kopistů částečně zredukován. Vynechána je postava dominikánského mnicha v pozadí a andělé, které Vignali na svém obraze umístil do prvního plánu. Skupinu andělů nahoře vlevo Montini zjednodušil, namaloval pouze několik hlav cherubínů. I postavy dvou světic a Panny Marie jsou oproti Vignaliho obrazu zjednodušené. Odlišná je i póza Máří Magdalény a sv. Kateřiny Alexandrijské. Máří Magdaléna je oblečena do jiného roucha. To je na Montiniho obraze bohatěji zřaseneno. Od originálu se odlišuje i tonalita a barevnost obrazu. Montini zvolil

¹⁵² CHAPPELL (pozn. 16) 435.

¹⁵³ OLIVETI (pozn. 21) 139–163.

¹⁵⁴ Ibidem 139.

¹⁵⁵ Ibidem 141.

jasnější tóny barev. Kontrast mezi jednotlivými tóny je snížen. Ačkoliv se Montini držel téměř přesně mistrovsky předlohy, nedokázal plně vyjádřit Vignaliho smyslovost a jemnost výjevů.¹⁵⁶ Ve 40. letech vznikly z ruky Giovanniho Montiniho další repliky Vignaliho obrazů. Malba s názvem *Tobiáš a anděl* ze sbírky Bob Jones University v Greenville¹⁵⁷ byla doposud považována za dílo Jacopa Vignaliho, nebo Lorenza Lippiho. Chiara Oliveti jako jejího autora určila Montini. Považuje ji za volnou kopii Vignaliho stejnojmenného obrazu, dnes uložené v bance v Pratu. O obrazu *Eliáš s andělem*, který je zachycen na fotografii špatné kvality, není známo, kde se nyní nachází. V 80. letech 20. století byl prodán ve florentském obchodě s uměním. Je to replika stejnojmenného Vignaliho obrazu uloženého dnes v Museo Nacional de Belas Artes v Rio de Janeiru.¹⁵⁸ Dílo se stejným námětem se prodalo ve Florencii v Sotheby's 10. dubna 1974 jako obraz Jacopa Vignaliho.¹⁵⁹ Verze Giovanniho Montiniho je oproti Vignaliho stranově obrácená. Postava a gesta anděla sklánějícího se ke spícímu Eliášovi jsou až na jeden detail shodná s Vignaliho verzí. Anděl Montiniho se nedotýká hlavy Eliáše, ale jeho pláště. Montiniho anděl je oděn v bohatě zřaseném roucho, kdežto anděl Vignaliho je zahalen jen do lehce průsvitné roušky. Na Montiniho obraze je Eliáš taktéž plnovousý stařec, který usnul opřen o kámen ve stínu borovice, jak se píše ve Starém zákoně: „*Pak pod tím keřem ulehl a usnul. Tu se ho dotkl anděl a řekl mu: „Vstaň a jez“*“ (První královská 19, 5). Na Montiniho verzi je navíc namalován chléb a džbán s vodou položený na kameni mezi andělem a Eliášem.

Mezi léty 1647 a 1656 namaloval Montini devět obrazů, které spolu vzájemně souvisejí. Do této skupiny patří obraz znázorňující epizodu z epické básně *Orlando Furioso*. Dnes se neví, kde je obraz umístěn. Do roku 1938 byl uložen v galerii rodu Corsini a jako autor byl uveden Giovan Battista Bellini. První zmínka o obraze pochází z roku 1763, kdy je obraz zaznamenán v apartmánech rodiny Corsini. Obraz tvořil pendant k malbě s tématem *Bradamante a Fiordispina*, což je kopie stejnojmenného obrazu, jehož autorem byl Guido Reni, který ho mezi léty 1633 – 1635 namaloval pro kardinála Carla de' Medici. Autorem této kopie je taktéž Giovanni Montini.¹⁶⁰

Vraťme se zpět k obrazu znázorňující epizodu z *Orlanda Furiosa*, kdy Isabella před

¹⁵⁶ Ibidem 141–142.

¹⁵⁷ EWALD (pozn. 13) 10.

Ve sbírce Bob Jones University se nachází obraz s námětem *Mojžíš si zouvá boty před výstupem na horu Sinaj*. Ewald uvádí, že obraz s námětem *Tobiáš a anděl* byl v 60. letech 20. století prodáván v Anglii v obchodě s uměním. Rozměry obrazu *Tobiáš a anděl* jsou téměř shodné s rozměry obrazu s námětem *Mojžíše před vstupem na horu Sinaj*. Ewald se tedy domnívá, že oba dva obrazy tvoří pendanty.

¹⁵⁸ OLIVETI (pozn. 20) 142.

EWALD (pozn. 13) 10. Obraz zmiňuje i Ewald. Nazývá ho Eliáš v poušti a uvádí, že se nachází v soukromé sbírce v Rio de Janeiru. Dílo bylo dříve připisováno Giovanni Bilivertovi.

¹⁵⁹ Za tuto informaci děkuji prof. Eduardu A. Šafaříkovi.

¹⁶⁰ OLIVETI (pozn. 21) 143.

zraky poustevníka zachraňuje Zerbina, který byl smrtelně raněn Madricardem. Obraz nese název *Isabella, Zerbino a poustevník*. Je to opět Montiniho replika Vignaliho díla stejného tématu, které se od originálu liší v detailech. Montiniho malba je sice částečně zredukovaná, ale je doplněna o nové prvky. Od Vignaliho je zcela převzata kompozice obrazu, rozmístění figur a jejich gesta. Téměř shodný je i šat Isabellin a Zerbinův. Poustevníkovi chybí na hlavě klobouk. Montini do kompozice, kterou posunul na rozdíl od Vignaliho až do druhého obrazového plánu, přidal Zerbinův meč ležící u jeho nohou. Do třetího plánu ještě namaloval malou postavu prchajícího Madricarda, která na originální verzi chybí. Montinimu se na tomto obraze podařilo velmi dobře napodobit spanilý zasněný výraz ve tváři Isabelly i výraz Zerbina. Na rozdíl od Vignaliho je Montiniho malba kontrastnější, povrchy jsou více modelovány světlem a drapérie je trochu těžkopádná. Chiara Oliveti uvádí, že tento obraz je poslední úplnou replikou Vignaliho děl. Originál byl namalován roku 1630.¹⁶¹ Giovanni Pagliarulo v článku *Jacopo Vignali e gli anni della peste* spatřuje vznik tohoto díla v souvislosti s morovou epidemií, která v té době vypukla ve Florencii. Obraz srovnává s Vignaliho dalším dílem *Dobrý Samaritán* [20]. Póza, v jaké Zerbino leží v náruči Isabelly, je shodná s pozicí muže, kterého Samaritán ošetřuje. V ráně mečem Pagliarulo vidí paralelu s ranami morové epidemie. Smrtelné rány na Zerbinově těle mohou být metaforou ran na těle nemocných.¹⁶²

V této době tak mohla vzniknout i replika obrazu *Job a jeho přátelé*[6]. Ačkoliv ji Oliveti neuvádí ve svém seznamu Montiniho replik, já se domnívám, že jejím autorem by Montini být mohl, protože stylem odpovídá už Montinimu připsaným replikám. Montini výjev nijak nezredukoval, naopak přidal do ruky Jobovy manželky kapesník a krajkový límec na jejích šatech. Chybí ale jemná modelace sena, drapérie kryjící Jobův klín nepůsobí tak lehce, na Jobově těle nejsou žádné rány a vředy. Hrubší jsou i výrazy v obličejích. V detailech obraz není tak dokonalý jako ten pražský, proto je málo pravděpodobné, že by se jednalo o autorovu druhou verzi. Ovšem i Vignaliho obraz *Job a jeho přátelé* [6] ještě není dílem pro něj zcela typickým.

Období mezi léty 1647 a 1666 patřilo k nejdůležitějším v Montiniho životě. Po dobu téměř dvaceti let pracoval pro kardinála Carla de' Medici až do jeho smrti nejenom jako malíř, ale i jako poradce při utváření jeho umělecké sbírky. V těchto letech také namaloval své nejlepší obrazy. Upustil od malování replik mistrových obrazů a maloval obrazy, pro jejichž jednotlivé prvky a figury hledal inspiraci u svého učitele. Vignaliho postavy nechával ožít v nových kompozicích. Montini nejenom čerpal z bohatého odkazu Vignaliho, ale v obrazech

¹⁶¹ Ibidem 143–144.

¹⁶² PAGLIARULO (pozn. 2) 149.

zpracovával i novoty, které do Florencie ve 40. letech přinesl Pietro da Cortona,¹⁶³ který pracoval pro Mediceje na freskách v Palazzo Pitti.

Dne 11. května roku 1664 se Montini stal členem náboženského Spolku sv. Joba, který sídlil na Piazza della Santissima Annunziata. Spolek vlastnil místnosti, které si Jacopo Vignali pronajímal pro svou dílnu. Vignali byl během svého života členem několika podobných spolků, je možné, že byl i členem tohoto spolku. V roce 1664 Vignaliho, kterému bylo skoro sedmdesát let, ranila mrtvice. Po jeho smrti měl možná Montini zájem pronajmout si Vignaliho dílnu, kterou po mnoho let navštěvoval. O tom, jestli si ji od spolku skutečně pronajal, nejsou v archivech žádné zprávy. Je také možné, že po mistrově smrti Montini zdědil jeho přípravné kartony, které potom používal pro svou práci. Mezi nimi mohl nalézt i bozetto obrazu s Jobem. Replika by tak vznikla o několik desetiletí později než originál. Pravděpodobnější je možnost, že Montini namaloval repliku v době vzniku originálu na počátku 20. let, kdy se učil ve Vignaliho dílně. Aby dobře zvládl malířskou techniku, nechal ho mistr malovat přesné kopie svých obrazů.

Černobílou fotografií repliky Vignaliho obrazu *Job a jeho přátelé* [30] jsem na základě stylistického rozboru porovnávala s fotografiemi obrazů z článku Chiari Oliveti, jejichž autorství připisuje Giovanni Montinimu. Domnívám se, že stylově jsou si tyto obrazy velmi blízké. Montini se při malování replik mistrových obrazů od originálů odlišuje v menších či větších detailech. Výrazy ve tvářích nedokáže tak jemně ztvárnit jako jeho učitel i tahy štětce jsou hrubší, razantnější. Na základě pečlivého porovnávání děl Montiniho a repliky Joba jsem došla k názoru, že autorem zmiňované repliky je pravděpodobně Montini.

O samotném originálu obrazu není dochováno mnoho zpráv. Vignaliho životopisec z 18. století Sebastiano Benedetto Bartolozzi píše v malířově životopisu o mnoha dílech, které Vignali namaloval, dokonce jmenuje i jejich zadavatele. O obrazu s Jobem se Bartolozzi nikde nezmiňuje.¹⁶⁴ Nevíme tedy, pro koho byl namalován, ani jak se dostal do Čech. Co se týče jeho provenience, ví se pouze, že byl 25. února roku 1939 věnován do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění doktorem Waltrem Körnerem jako dar za získání vývozního povolení.

¹⁶³ OLIVETI (pozn. 21) 139–143.

¹⁶⁴ BARTOLOZZI (pozn. 6) nepag.

6. Noe a jeho synové

„I Noe začal obdělávat půdu a vysadil vinici. Napil se pak vína, opil se a odkryl uprostřed svého stanu. Chám, otec Kenaanův, spatřil svého otce obnaženého a pověděl to venku oběma svým bratřím. Ale Šém a Jefet vzali plášť, vložili si jej na ramena a jdouce pozpátku přikryli nahotu svého otce. Tvář měli odvrácenou, takže nahotu svého otce nespatriili.“

(Genesis 9, 20 - 23)

Druhý Vignaliho obraz ve sbírce pražské Národní galerie je obraz *Noe a jeho přátelé*[23], (1624, olej na plátně, 190 x 170 cm, značeno vlevo dole na kameni). První zmínka o obraze pochází z pera Sebastiana Benedetta Bartolozziho, který ho uvádí ve svém spise *Jacopo Vignali, pittor fiorentino*. Je součástí obrazového cyklu pojmenovaného *Ebrezza di Noe (Noova opilost)*, který Vignali namaloval na objednávku hraběte Carla de' Bardi. Spolupráci s hrabětem popisuje ve Vignaliho životopise Sebastiano Benedetto Bartolozzi.¹⁶⁵ Bardi byl jedním z jeho prvních objednavatelů. Malíř s ním spolupracoval od roku 1623. Obchodní vztah vyvrcholil na konci 20. let, kdy si rodina Bardi objednala oltářní obraz s výjevem *Kristus se zjevuje blahoslavené Kláře z Montefalca* pro svou soukromou kapli v kostele Santo Spirito ve Florencii.¹⁶⁶ O ostatních dílech z cyklu *Ebrezza di Noe* se literatura nezmiňuje. Je otázkou, jestli se malby nacházejí v soukromých sbírkách a dosud nebyly publikovány, či jejich atribuce byla připsána jinému malíři, nebo zda jsou dnes ztraceny. Obraz *Noe a jeho synové*[23] zmiňovaný Bartolozzím s jistotou ztotožňuje Giovanni Pagliarulo s pražským obrazem. Uvádí dokonce, že podle Bartolozziho je dílo několikrát zdokumentováno platbami, které za něj Vignali obdržel mezi březnem roku 1622 a zářím roku 1623. Obraz byl Vignalim datován rokem 1624. Od roku 1624 visel v paláci rodiny Bardi, kde měl divákům připomínat morální poslání tohoto tématu.¹⁶⁷

Změnu stylu, poměrně rychlý odklon od raného malířského projevu plného živých a jasných barev k temnější paletě, jemným barevným tónům, melancholičtější atmosféře a půvabným obličejům s lehkým úsměvem velmi blízkým stylu Francesca Curradiho můžeme spatřit i na tomto obraze, který se nachází ve sbírkách pražské Národní galerie. Značen je vlevo dole na kameni a datován je rokem 1624. Publikoval ho v katalogu z roku 2002

¹⁶⁵ BARTOLOZZI (pozn. 6) nepag.

¹⁶⁶ PAGLIARULO (pozn. 2) 143. Autor článku je toho názoru, že i oltářní obraz v kapli Bardi souvisí s morovou epidemií ve Florencii, stejně jako obraz *Job a jeho přátelé*. Pagliarulo uvádí, že obraz Carlo de' Bardi u Vignaliho objednal, poté co mu roku 1627 na mor zemřel syn. Poslední obraz Carlo de' Bardi u Vignaliho objednal roku 1631, jeho námětem je *Svatý František z Paoly*. Obraz byl objednán do postranní kaple ve florentském kostele San Giuseppe.

¹⁶⁷ Ibidem 166.

Ladislav Daniel.¹⁶⁸ Ten konstatuje významnou změnu malířského stylu. Místo Vignaliho orientace na styl Curradiho Daniel píše o napojení na florentskou tradici Leonarda da Vinci. „*Mnohem měkčí přechody mezi tvary, mezi osvětlenými a zastíněnými částmi obličejů, rukou a těl postav a tendence k bezprostřednímu napojení na florentskou tradici Leonarda da Vinci, která dosud nemá přímé a doložitelné vysvětlení, poznamenaly nové období Vignaliho práce.*“¹⁶⁹ Do stejného období, kdy Vignali pracoval pod vlivem Curradiho, spadá i pražský obraz *Noe a jeho synové*[23]. Jeho tématem je moment, kdy opilého Noa nalézají spícího jeho synové, a aby předešli posměchu, zakrývají otcův nahý klín. Život a skutky Noa jsou popisovány v První knize Mojžíšově v kapitole 6. - 9. Líčení začíná momentem, kdy Hospodin na zem seslal potopu, protože se na ní rozšířilo zlo. Jediný Noe našel u Hospodina milost. Na jeho příkaz postavil archu, kam se uchýlil se svou rodinou, aby přečkal potopu. Z každého živočišného druhu vešel na loď jeden pár. Potopa trvala čtyřicet dní. Poté, co ustala, vystoupil Noe spolu se svou rodinou a všemi zvířaty znovu na pevninu, postavil Hospodinu oltář, kde obětoval jedno ze svých dobytčat. Když Bůh ucítil libou vůni, přestal zlořečit člověku a smiloval se nad ním. Ustanovil mezi Noem a jeho syny novou smlouvu. Lidstvo se rozdělilo na tři části podle Noových synů Šéma, Cháma a Jefeta.

Na obraze je zachycen moment, kdy Noe začal obdělávat vinici, opil se vínem a usnul obnažen ve svém stanu. Jeden z jeho synů Chám ho spatřil a běžel to říct svým bratrům. Ti vzali plášť a přikryli svého otce, aniž by jeho nahotu spatřili. Když se Noe vzbudil a dozvěděl se o chování nejmladšího syna, proklel ho. Takto je vyličeena scéna v knize Genesis v 9. kapitole. Obraz se od biblického líčení v některých detailech odlišuje. Noe nespí ve stanu, nýbrž venku. Nad ním se sklánějí všichni tři synové. Jeden přikleká z boku k otcí a pravou rukou přetahuje plášť přes otcův klín. Přitom je tváří obrácen ke svým bratrům a zvednutý ukazováček levé ruky naznačuje konverzaci s nimi. Zbylí dva bratři stojí u nohou otce, jeden z nich ukazuje směrem k otcovu klínu a druhý se ostýchá na otce pohledět.

Od dob raného křesťanství je Noe zpodobován jako starý vousatý muž, s výjimkou západních raně křesťanských sarkofágů, kde bývá zobrazen jako bezvousý mladík v tunice. S postavou Noa je spjato několik ikonografických témat. Jedny z nejobvyklejších jsou výjevy vztahující se k Noemově arše, tedy Zvěstování potopy, což vychází ze starozákonního textu Genesis 6, 13 – 21, dále je to stavba archy (Gn 6, 22), vstup na archu (Gn 7, 1 – 16), Bůh uzavírá archu (Gn 7, 16), potopa (Gn 7, 17 – 8, 14) a výstup z archy (Gn 8, 15 – 9). Další ikonografickou skupinu tvoří výjevy ze života Noa, když začal nový život po potopě. Prvním výjevem z tohoto cyklu je Noova oběť (Gn 8, 20 – 9, 7), kdy Noe vystoupil na zem a obětoval

¹⁶⁸ DANIEL (pozn. 1) 100.

¹⁶⁹ Ibidem 101.

Bohu jako výraz díků. Následuje nové uzavření smlouvy s Bohem (Gn 9, 8 – 17). Poté Noe vysadil novou vinici, začal ji obdělávat a ochutnávat víno (Gn 9, 20). Jako jeden z posledních výjevů z Noova života bývá zobrazována jeho opilost, při níž ho našli jeho synové (Gn 9, 21 – 3). Na nejčasnějších zobrazeních tohoto námětu leží opilý Noe v domě, později se výjev přesouvá na vinice.¹⁷⁰ Na stejném místě se odehrává výjev i na Vignaliho obraze.

Vignaliho obraz zobrazuje jednu epizodu z Noeho života. Poté co skončila povodeň, Noe vystoupil na břeh a vysadil novou révu. Tento příběh je popsán v 9. kapitole knihy Genesis ve verších 20 – 27. Podle biblického příběhu se děj odehrával ve stanu, ale malíři tento výjev často zobrazovali v exteriéru, na vinici, naznačené révovým listím, hrozny vína či vinařským náradím. Toto zobrazení přetrvalo i v renesanci. Klasická ikonografická verze zobrazuje příběh, kdy na Noa posměšně ukazuje jeho syn Cham, zatímco ho druzí dva synové přikrývají. Zobrazení synů nebylo nikdy z ikonografického hlediska závažné.¹⁷¹ Noe bývá chápán jako předobraz pokání, Noemova archa a potopa jako předobraz křtu.¹⁷²

Vinná réva symbolizuje od pradávna život. Ve Starém zákoně se pojí s pěstováním vína obraz vyvoleného lidu, jak to dokládají Izaijášovy texty (Iz 5,7). „*Vinice Hospodina zástupů je dům izraelský a muži judští sadbou, z níž měl potěšení. Čekal právo, avšak hle, bezpráví, spravedlnost ,a hle, jen utrpení.*“ Podle Cyrila Jeruzalémského se člověk křtem stává součástí posvátného vinného kmene, nebo podle exegeze 80. žalmu se církev stává vinným kmenem pokrývající celou zem. „*Vinnou révu z Egypta jsi vyňal, vypudil jsi pronárody a jsi jsi zasadil. Připravil jsi pro ni všechno, zapustila kořeny a rozrostla se v zemi. Hory přikryla svým stínem, její ratolesti jsou jak Boží cedry, rozložila výhonky až k moři a své úponky až k Řece.*“ Tato přirovnání jsou základem možných souvislostí Noeho opilosti i s obrazem Stromu Jesseho podle proroka Izaijáše (Iz 10, 1 – 5). Pití vína není jen obrazem pozemské radosti, ale i v biblické tradici symbolickým a rituálním úkonem. Noeho pití může být vykládáno jako zpečetění smlouvy s Bohem, tak jako Kristus v evangeliu podle Matouše chápe pití vína jako pití jeho krve, a tím zpečetění nové smlouvy (Mt 26, 27). „*Pak vzal kalich, vzdal díky a podal jim ho se slovy: Pijte z něho všichni.*“ V Bibli pauperum malovali výjev Posmívání Noemu jako předobraz Korunování trním, ve Speculum humanae salvationis jako typologickou paralelu Posmívání Kristu a v Concordatia caritatis je obraz nahého Noa přirovnáván ke scéně Odebrání šatu Ježíšovi, v Augustinově výkladu se scéna s ležícím Noem s třemi syny připodobňuje Klanění tří králů.¹⁷³

¹⁷⁰ Raimund DAUT: Noe, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, Freiburg i. Breisgau 1972, 612 – 619.

¹⁷¹ RUSINA/ZERVAN (pozn. 130) 48–49.

¹⁷² DAUT (pozn. 170) 619.

¹⁷³ RUSINA/ZERVAN (pozn. 130) 50.

Příběhy Noa, které se odehrávají po potopě, jsou velmi důležité, protože svět, který začal po ní, trvá až dodnes. V biblickém pořadí je to třetí svět. První představuje zahrada Eden, druhý svět vznikl po vyhnání Adama a Evy z Ráje a trval do příchodu potopy. Ten třetí, obydlený lidstvem, vznikl po potopě, po očistě světa. Noe a jeho synové tak stojí na počátku nového lidského pokolení. Každý nový svět začal jedním z hříchů, Eva neuposlechla Božího přikázání, Kain zabil Ábela a Noe nedodržel přikázání.¹⁷⁴ Rozdíl mezi starým světem před potopou a novým světem, který nastal po ní a trvá dodnes, spočívá v pojetí lidské bytosti. Ve starém světě je člověk chápán jako stvoření, které vzniklo ve spojení se zemí, naopak v novém světě je člověk nahlížen jako spolutvůrce, který Bohu pomáhá obnovit svět po potopě. Je narušena rovnováha mezi člověkem a zvířetem, neboť v novém světě Noe přebírá zodpovědnost za svět zvířat. Není spojen se zemí tak jako Adam a jeho činy a činy jeho potomků už nezpůsobí zničení světa.¹⁷⁵ Avšak z rukou Božích Noe přebírá zodpovědnost za svět. Zobrazování námětů ze života Noa, zvláště pak epizody, které se odehrávaly po potopě, mají morální charakter. Ukazují, že člověk je zodpovědný za své činy a tím pádem je zodpovědný za svět kolem sebe. Scéna, kdy synové nalézají opilého obnaženého otce, je také zobrazením hříchu. Ovšem jako hřích není spatřována nahota, ale jednání jednoho ze synů. Chám na rozdíl od ostatních bratrů, kteří se ihned snažili skrýt otcovu nahotu, aniž by na něj pohlédli, naopak ukazuje na nahého Noa a vysmívá se mu. Jeho chování je nahlíženo jako sexuální zneužití otce už od raných biblických interpretací. Ovšem vina neleží pouze na synovi, ale částečně se na ní podílí i otec, neboť to byl on, kdo se opil vínem a usnul obnažený ve stanu. Nezakrytá nahota je dalším termínem, ve kterém Bible spatřuje nemorálnost. Jsou tu ještě další dva synové, Šém a Jefet. Jak je psáno v Genesis, když se dozvěděli o otcově nahotě, vzali látku, přistoupili k němu, aniž by ho viděli a přikryli jeho klín. Tím odčinili dvojitě ponížení Noa, tedy napravili jeho vlastní nerozvážnost a zabránili, aby se mu nadále vysmíval Chám. Když se Noe probudil a zjistil, co udělal Chám, proklel ho a stanovil ho otrokem svých bratrů. Podobně jako Hospodin potrestal Adama a Evu vyhnáním z Ráje za to, že porušili jeho přikázání, bere na sebe Noe úlohu soudce a trestá svého neposlušného syna. Člověku je najednou přisuzována mnohem větší role, není už pouze individuem, ale také soudcem lidského chování.¹⁷⁶

Podobně jako na obraze s Jobem, je výjev s opilým Noem umístěn v prvním obrazovém plánu. Na rozdíl od prvního obrazu, jehož kompozice téměř nenaznačuje žádný děj, na tomto obraze je v gestech synů a ve výrazech jejich obličejů vyjádřen celý příběh

¹⁷⁴ Devora STEINMETZ: Vineyard, Farm and the Garden: The Drunkness of Noah in the Context of Primeval History, in: *Journal of Biblical Literature* 113, 2, 1994, 194.

¹⁷⁵ *Ibidem* 196.

¹⁷⁶ *Ibidem* 198–200.

nalezení opilého otce. Chám, který ukazuje prsten na otcův nahý klín, se před bratry směje otcovu stavu. Druhý ze synů se stydlivě odvrací a nechce spatřit svého otce v takto choulostivé situaci. Třetí syn rychle přikrývá otce a káravě se obrací na Cháma, který se otcí posmíval.

Porovnám – li oba obrazy mezi sebou, na první pohled bych je oba nepřipsala jednomu malíři. Jedním z největších rozdílů, viditelných hned na první pohled, je odlišná barevnost. Vznik druhého obrazu od prvního dělí pouze tři roky, ale za tuto dobu malířská paleta Jacopa Vignaliho prodělala největší vývoj. Na obraze *Noe a jeho synové*[23] převládají tlumené odstíny barev ovlivněné dílem Francesca Curradiho. Místy vynikají jemné odstíny červené a fialové, se kterými Vignali často pracoval na obrazech vytvořených po 1624. I bílá barva košile Noa není tak zářivá jako bílý turban na hlavě Jobova přítele. Zdůrazněna je také úloha stínu, který v kompozici jasně dominuje nad světlem. To na obraz dopadá přímo zepředu a osvětluje tváře aktérů děje, jejich gesta, Noovy nohy a džbán s vínem a misku, ze které Noe pil. Pozadí je propracováno mnohem méně, než na prvním obraze, kde se děj odehrává mezi cihlovými zdmi. Na obraze s Noem se na pozadí rýsuje modrošedé nebe, které téměř uprostřed protíná kmen stromu. Tmavá silueta druhého stromu je naznačena v levé horní části obrazu, což je typické pozadí pro některé obrazy z dominikánského cyklu. Krajinu ukončuje tmavý horizont, který kontrastuje s barvou nebe. Kompozici obrazu s námětem příběhu ze života Noa více ovládá pohyb, na rozdíl od téměř statického výjevu na malbě s Jobem. Na té je pohyb naznačen pouze sklánějící se postavou jednoho z přátel k nemocnému a částečně pohyb naznačuje Jobova manželka přidržující si u nosu kapesník. Dílo *Noe a jeho synové*[23] je pohybově mnohem živější. Ke spícímu opilému Noovi, který se obnažil, se sklánějí jeho synové, aby zakryli otcovu nahotu, a živě mezi sebou gestikulují a obracejí se k sobě navzájem. Opilý Noe je opět jednou z mnoha variant Cigoliho postavy spícího Jákoaba z obrazu *Jákoabův sen*[22].

Ačkoliv jsem zatím poukazovala pouze na rozdíly mezi oběma díly, nalezneme na nich i prvky shodné. Oba obrazy jsou si blízké v gestech některých postav. Sklánějící se muž směrem k trpícímu Jobovi je podobný postavě sklánějícího se syna k opilému Noovi. Určitou shodu bychom mohli hledat i ve tváři Joba a Noa. Oba muži jsou vousatí a mají podobné rysy. Ležící Noe vychází z Cigoliho předlohy a sám Vignali ji mnohokrát přepracoval ve svých obrazech. Zmiňovala jsem obraz *Eliáš v poušti*, jehož jedna verze se nachází v soukromé sbírce v Rio de Janeiro,¹⁷⁷ a druhá verze obrazu byla prodána v 70. letech minulého století ve

¹⁷⁷ OLIVETI (pozn. 21) 142. Chiara Oliveti dnes obraz připisuje Vignaliho žáku Giovanni Montinimu. Je pravda, že obraz z Ria co se tahů štětce týče trochu hrubý, drapérie působí příliš těžce a hmotně, rysy v obličejí spícího Eliáše jsou příliš tvrdé na Vignaliho rukopis.

Florencii, kde jsou oba ležící spící muži téměř totožní. Obraz z Ria je orientován více na výšku a pravděpodobně se jedná o zjednodušenou verzi obrazu prodávaného ve Florencii. Tato verze skutečně pochází z ruky Jacopa Vignaliho. Obraz *Eliáš s andělem* Vignali namaloval roku 1630.¹⁷⁸ Zdá se mi, že při malbě spícího Eliáše vycházel Vignali ze stejné přípravné kresby, podle které namaloval o šest let dříve spícího Noa. Ležící a spící Eliáš se až na nepatrné detaily naprosto shoduje se spícím Noem z pražského obrazu. Na plátně zobrazujícím Eliáše se dokonce vyskytuje i džbán, který stojí na kameni v levém dolním rohu na pražském obraze. Oba spící mužové jsou oblečeni do stejných šatů, u obou jasně září krajkový lem bílé košile. Ruce i nohy obou zaujímají stejnou polohu. Pouze Eliáš má na nohou nazuté vysoké boty.

Pro náš obraz by mohlo být zajímavé porovnat ho s Michelangelovým zpracováním stejného námětu na nástropní fresce v Sixtinské kapli.[31] Kompozice Vignaliho obrazu vzdáleně připomíná kompozici Michelangelovu. Je známo, že výjevy ze Sixtinské kaple byly převáděny do grafiky a následně šířeny po celé Itálii. Sám Vignali podnikl studijní cestu do Říma, je tedy pravděpodobné, že tuto kapli navštívil a tento výjev mohl vidět. Na Michelangelově fresce leží nahý spící Noe opřen o sud s vínem, k němu zprava přistupují jeho synové a zděšeně ukazují na jeho nahotu. Podobným způsobem rozvrhl kompozici i Vignali.

¹⁷⁸ PAGLIARULO (pozn. 2) 169.

Závěr

Florence v první třetině 17. století zažívala poslední rozkvět co se týče malířství. V tu dobu se zde rozvíjel barok, který plně vycházel z reformy malířství uskutečněné na konci 16. století. Ve Florencii se jako v prvním městě začala formovat reakce na manýrismus, která položila základy barokního malířství. Bylo to velmi významné období, které je dnes zastíněno florentským uměním 15. a 16. století, kdy zdejší škola určovala další vývoj malířství. Nejslavnější představitel reformy Lodovico Cardi, zvaný il Cigoli na počátku 17. století svojí tvorbou ohromil římské publikum a v tu dobu byl dokonce úspěšnější než Caravaggio. Ve Florencii pracovali žáci reformních malířů, kteří tvůrčím způsobem rozpracovávali podněty, které převzali od svých učitelů. Zdejší malířská scéna nebyla uzavřena okolnímu světu a živě a tvořivě reagovala na podněty přicházející z jiných uměleckých center. Těmi nejdůležitějšími, kteří měli přímý vliv na formování raně barokního malířství, byly Benátky a Řím. Skrze Domenica Crestiho, zvaného il Passignano se Florencie seznámila s typickou benátskou barevností, kterou bohatě rozvinula na počátku 17. století a vytvořila velmi záhy svou typickou barevnou škálu. Většina malířů uskutečnila studijní nebo pracovní cestu do Říma, kde se obdivovala díla klasiků, především Raffaela a jeho žáka Polidora da Caravaggia. Florentská malířská scéna poznala i odkaz Caravaggia, který sem přinesli jeho přímí následovníci, především Artemisia Gentileschi, která byla pozvána do Florencie, aby pracovala pro medicejský dvůr. Caravaggiův odkaz zde nenalezl žádné přímé následovníky, jako v jiných uměleckých centrech. Ozvuky jeho naturalismu však nacházíme na některých raných dílech Jacopa Vignaliho, který Caravaggia poznal pouze zprostředkovaně skrze sienského malíře Rutilia Manettiho. Medicejové se zajímali nejen o italské umění, ale i o umění z Nizozemí. Jako svého dvorního portrétistu si zvolili Justa Sustermanse, malíře, který se vyškolil v Antverpách a ve Flandrech. Nepřímo na florentské mistry zapůsobila i tvorba původem německého malíře Adama Elsheimera, který do roku 1610 působil v Římě, kde také zemřel. Kolem roku 1620 ve službách Medicejů pracoval nizozemský malíř Cornelis van Poelenburgh, který vytvářel kopie Elsheimerových obrazů. Z domácích malířů z konce 16. století se stal nejvlivnějším Lodovico Cardi, který obohatil florentské malířství nejen typickou barevností, ale i novými figurálními typy a kompozicemi, na které navazovali malíři z další generace. Jeho největším dědicem se stal Jacopo Vignali, který přímo rozvíjel Cigoliho figurální typy i obrazové kompozice. Patřil k mnoha žákům Mattea Rosselliho, který se spíše než malíř proslavil jako schopný učitel, jenž dovedl svým žákům předat poznatky, k nimž dospěli reformní malíři. Vignali se už na počátku své malířské kariéry projevil jako velmi

schopný eklektik, ovšem nikoliv ve špatném slova smyslu, ale naopak. Byl schopen vytěžit maximum z vlivů, které na něho působily a vystihnout z nich to podstatné pro další vývoj malířství. Tvůrčím způsobem rozvedl Cigoliho odkaz, na kterého přímo navazoval. Ačkoliv byl Lodovico jeho největším vzorem, jak ukazuje mnoho Vignaliho obrazů, například *Orfeus a Euridyka*, *Hagar s andělem* a freska *Jakobův sen*, Vignali hledal inspiraci i jinde. Silně ho oslovila tvorba Francesca Curradiho, který ho zasvětil do typické florentské barevnosti, ale jistý vliv na něj měl nepřímo i Adam Elsheimer. Vignali se velmi brzy stal žádaným malířem. Obrazy si u něj objednávaly nejen církevní organizace, ale i šlechtické rody. Několik zakázek získal i od Medicejů. Dlouhodoběji spolupracoval s rodinou Bardi, pro kterou namaloval cyklus obrazů věnovaných příběhům Noa, z nichž jeden se dnes nachází v Praze v Národní galerii. V této sbírce je uložen ještě jeden jeho obraz, a to malba představující *Joba a jeho přátele*. Objednavatel tohoto díla není znám, není známa ani jeho provenience, ani jak se dostalo do Čech. Jedinou zprávu o něm máme z roku 1939, kdy byl darován Obrazárně vlasteneckých přátel umění. Co je ovšem velmi zajímavé, k tomuto obrazu existuje v italské soukromé sbírce replika, která je až na pár detailů naprosto shodná s originálem. Jejím pravděpodobným autorem je Vignaliho žák a dlouholetý spolupracovník Giovanni Montini, který téměř po celý svůj tvůrčí život maloval repliky mistrových obrazů. Montini byl historiky umění objeven teprve nedávno. Jak bylo i v této práci částečně naznačeno, některé Vignaliho obrazy existují ve více verzích, jako například malba *Eliáš v poušti*. Autorství jedné z nich Chiara Oliveti připsala Giovannimu Montinimu a připisuje mu i jiné obrazy, které byly dříve považovány za díla Vignaliho. Tato skutečnost otevírá otázku Vignaliho žáků a fungování jeho dílny. Doposud byl jako jeho nejvýznamnější žák uváděn Carlo Dolci, který podle mnohých odborníků svého učitele překonal, avšak příklad Giovanniho Montiniho ukazuje, že Vignali mezi svými žáky měl i přímé následovníky. Bylo by tedy jistě zajímavé v budoucnu se více věnovat Vignalimu a jeho žákům, protože jak novější poznatky ukazují, malířská osobnost Jacopa Vignaliho byla mnohem důležitější, než se dosud soudilo.

Seznam použité literatury:

- BALDUNUCCI Filippo: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione, IV–V, Florencie 1846
- BARTOLOZZI Sebastiano Benedetto: Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino, Florencie 1753
- BASKIN J. R.: Job as Moral Exemplar in Ambrose, in: *Vigiliae Christianae* 35, 3, 1981, 222-231
- BIBLE, český ekumenický překlad, Praha 1995
- BREHON DE LAVERGNEÉ Arnauld/VOLLE Nathalie: Seicento: le siècle de Caravage dans les collections française, (kat. výst.), Paříž 1988
- BROOKS Julian: Santi di Tito's Studio: The Contents of his house and workshop in 1603, in: *The Burlington Magazine* 144, 2002, 279-288
- BUDDE R.: Job, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2, Freiburg i. Breisgau 1970
- CAMBIAGI Gaetano/CECCHI Giovanni Battista/BASTIANELLI Luigi: Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura, Florencie 1724
- CECCHI Alessandro: Cigoli's Jael and Sisera rediscovered, in: *The Burlington Magazine* 134, 1992, 82 - 91
- DANIEL Ladislav (ed.): Florent'ané, umění doby medicejských velkovévodů, (kat. výst.), Praha 2002
- DAUT Raimund: Noe, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Freiburg i. Breisgau 1972
- DE LUCA SAVELLI Maddalena: Per la seconda stanza della galleria Buonarroti, in: *Commentari* 23, 1972, 73–88
- DEL BRAVO Carlo: Per Jacopo Vignali, in: *Paragone* 135, 1961, 28-42
- DEL BRAVO Carlo: Opere di Jacopo Vignali restaurante in occasione del terzo centenario della morte dell'artista, (kat.výst.), Florencie 1964
- EWALD Gerhard: Opere sconosciute di Jacopo Vignali, in: *Antichità viva* III, 1964, 7-27
- FARANDA Franco: Ludovico Cardi, detto il Cigoli, Řím 1986
- FREEDBERG Sidney Joseph: *Painting in Italy 1500 – 1600*, Cambridge 1975
- FRIEDLÄNDER Walter: *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*, New York 1970
- GREGORI Mina: Tradizione e novità nella genesi della pittura fiorentina del Seicento in: GUIDI Giuliana/MARCUCCI Daniela (ed.): *Il Seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Florencie 1986, 21-25
- GREGORI Mina: La pittura a Firenze nel Seicento, in: *La Pittura in Italia: il Seicento*, GREGORI Mina/SCHLEIER Erich (ed.), Milano 1989, 279-324
- GREGORI Mina: Qualche avanzamento sul periodo giovanile di Francesco Curradi, in: *Antichità viva* 26, 1987, 40-43
- HIBBERT Christopher: *Vzestup a pád rodu Medici*, Praha 1997
- CHAPPELL Miles (rec.): MASTROPIERRO Franca: Jacopo Vignali, Pittore nella Firenze del Seicento, in: *The Art Bulletin* 59, 1977, 435-437
- CHAPPELL Miles L.(ed.): *Cristofani Allori 1577 – 1621*, (kat. výst.), Florencie 1984

- CHAPPELL Miles: Missing pictures by Lodovico Cigoli: some problematical works and some proposals in preparation for a catalogue, in: *Paragone*, 1981, 54-104
- CHIARINI Marco: Adam Elsheimer e i pittori fiorentini del Primo Seicento, in: *Prospettiva* 57/60, 1989 – 1990, 205–212
- MASTROPIERRO Franca: Jacopo Vignali, Pittore nella Firenze del Seicento, Milano 1973
- MCCORQUODALE Charles: Aspects of Florentine Baroque Painting, in: *Apollo* 100, 1974, 198–209
- OLIVETI Chiara: Contributo alla riscoperta di Giovanni Montini, in: *Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi* II – III, 2003, 139–163
- ORETTI Marcello: rukopis se seznamem děl Jacopa Vignaliho, 1774
- PAGLIARULO Giovanni: Jacopo Vignali e gli anni della peste, in: *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, 1994, 138–198
- PAGLIARULO Giovanni: La devozione della famiglia Bonsi e le commissioni per San Gaetano di Firenze, in: *Paragone* 33, 1982, 13–22
- PAGLIARULO Giovanni: Jacopo Vignali, in: GUIDI Giuliana/MARCUCCI Daniela (ed.): *Il Seicento fiorentino, Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Florencie 1986
- RUSINA Ivan/ ZERVAN Marian: *Príbehy Starého zákona: ikonografia*, Bratislava 2006
- SAFARIK Eduard A.: *Domenico Fetti 1588/89 – 1623, (kat. výst.)*, Milano 1996
- SLAVÍČEK Lubomír: *Obrazy starých mistrů z NG v Liptovském Mikuláši*, Praha 1984
- SOLTYS Angela: An unknown painting of the Ecce Homo by Carlo Dolci, in: *The Burlington Magazine* 145, 2003, 371-373
- STRINATI Claudio, Massimo: Studio sulla teorica d'arte primoseicentesca tra Manierismo e Barocco, in: *Storia dell'arte* 13, 1972, 67–82
- VENTURI Adolfo: *Storia dell'arte italiana* IX, 7, Milano 1933
- VAN OSTEN Gerd: Job and Christ: The Development of a Devotional Image, In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1953, 153 - 158