

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Monika Benčová

**ITALSKÁ RENESANČNÍ KRESBA Z LET 1500–1520 VE
VEŘEJNÝCH SBÍRKÁCH ZEMÍ KORUNY ČESKÉ**

(Italian Renaissance Drawings of 1500–1520 in the National Collections of
the Bohemian Crown Lands)

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

Praha 2007

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury a pramenů uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.“

V Praze dne 26. 4. 2007

Monika Benčová

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., za odborné vedení, připomínky a cenné rady. Za poskytnutí podkladů a informací nezbytných pro vypracování této práce, které mi věnoval při studiu dané problematiky. Současně bych chtěla poděkovat jednotlivým sbírkám (muzeím, galeriím) za zhotovení fotografií a umožnění studia daných kreseb. V neposlední řadě bych také poděkovala Věře Tauchmanové za pomoc s německým textem.

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 5 |
| 1 Kresba a její smysl v umění..... | 7 |
| 1.1 Výuka kresby..... | 9 |
| 2 Florentská škola..... | 11 |
| 2.1 Filippino Lippi..... | 12 |
| 2.1.1 (recto) Figurální kompozice, (verso) Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály... 13 | |
| 2.2 Andrea d'Angolo zv. Andrea del Sarto..... | 14 |
| 2.2.1 Hlava hocha..... | 15 |
| 3 Cremonská škola..... | 17 |
| 3.1 Boccacio Boccaccino..... | 17 |
| 3.1.1 (recto) Adorace narozeného Krista, (verso) Studie adorující mužské postavy v pokleku..... | 18 |
| 3.1.2 Studie býka I., Studie býka II. | 19 |
| 3.2 Tommaso Aleni zv. Il Fadino a Boccaccio Boccaccino..... | 20 |
| 3.2.1 (recto) Adorace narozeného Krista, (verso) Studie k Adoraci narozeného Krista..... | 20 |
| 3.3 Francesco Casella..... | 21 |
| 3.3.1 Dva vojáci..... | 21 |
| 4 Benátská škola..... | 23 |
| 4.1 Giovanni Bellini zv. Giambellino..... | 24 |
| 4.1.1 Studie dvou mužských figur..... | 25 |
| 4.2 Sebastiano del Piombo..... | 26 |
| 4.2.1 Sedící prorok s andělem..... | 28 |
| 5 Severní Itálie - bolognská škola..... | 30 |
| 5.1 Amico Aspertini..... | 30 |
| 5.1.1 Fragment ženské postavy..... | 31 |
| 5.2 Marcantio Raimondi..... | 32 |
| 5.2.1 (recto) Mladík se zrcadlem, (verso) Náčrty figury a hlavy..... | 33 |
| 5.3 Lombardský anonym 1515 – 1520..... | 34 |
| 5.3.1 Anděl vyhánějící Adama a Evu z ráje..... | 34 |
| 6 Římská škola..... | 35 |
| 6.1 Raffaello Santi (zv. Raffael)..... | 35 |
| 6.1.1 Amor..... | 37 |
| 6.2 Baldassare Peruzzi (?). | 39 |
| 6.2.1 Narození P. Marie..... | 40 |

| | |
|---|----|
| 7 Kreslír 1. poloviny 16. století | 42 |
| 7.1 Studie ženské postavy zředu a Studie ženské postavy zezadu..... | 42 |
| Závěr | 44 |
| Seznam literatury: | 46 |
| Seznam vyobrazení: | 49 |
| Obrazová příloha..... | 51 |
| Anotace | |
| Resumé (viz příloha) | |

Úvod

Bakalářská práce se zabývá italskou renesanční kresbou z let 1500–1520 ve veřejných sbírkách zemí Koruny české. Z počátku bych chtěla upozornit, že název nebyl vytvořen na základě historických faktů souvisejících s dobou vzniku jednotlivých sbírek, ale pouze jiným způsobem vyjadřuje pojmenování sbírek českých, moravských a slezských. Předkládaná práce nechce opravovat předešlé publikace (výstavní katalogy o kresbě). Téměř všechny kresby již byly dříve popsány a připsána jim autorství. Tato práce si klade za cíl shrnout dané časové rozmezí v rámci uměleckých škol v jednotlivých oblastech či městech v Itálii. A uvést dvě kresby od kreslíře ze 16. století, které dosud nebyly publikovány.

V této práci porovnávám jednotlivou tvorbu z různých škol, postupně se vyvíjejících a měnících své postavení v rámci výtvarného umění. Role a vliv měst na přelomu 15.–16. století se pozměnil. Umělecká aktivita se soustředila do městských států. Kolem těchto středisek humanistické kultury na vladařských dvorech vznikaly umělecké školy (florentská, římská, cremonská, v severní Itálii – milánská, bolognská...), které se navzájem ovlivňovaly. Tato jednotlivá střediska, související s danými kresbami, jsou stručně popsána na začátku každé kapitoly, počínaje florentskou školou. Florencie měla vždy významné postavení ve výtvarném umění, v našem časovém úseku se na chvíli dostala do pozadí a důležitým ohniskem umění se staly Benátky. Do popředí se dostal i Řím za papeže Julia II., který si zval do Vatikánu mnoho umělců, aby tak vytvořil nový ohromující soubor výtvarné tvorby.

Mezi dva veliké umělce té doby, jenž nepřímo souvisí s touto prací, patřil Leonardo da Vinci a Michelangelo Buonarroti, kteří (jak na dalších stránkách zjistíme) zapůsobili na mnoho umělců uvedených v této práci. Na tehdejší estetismus reagovali každý svým způsobem: Leonardo proti estetismu stavěl zanícené vědecké bádání a Michelangelo zase přísný morální postoj. Představují krajní hranice humanistické kultury, v tom smyslu, že nově vytyčili problém krásy a umění. Oba tito mistři ovlivnili následující desetiletí, přičemž málokterý umělec unikl jejich vlivu. V 15. století se prosadily tendence, které následně vyvrcholily v 16. století, byl uznáván individualismus – jedinečnost každého člověka. Snažili se vytvořit lidské tělo, nejlépe nahé, v přirozeném postoji a pohybech. Po zvládnutí základních úloh se malíři vrcholné renesance zaměřili na vyjádření smyslových a emotivních hodnot, aniž by porušili harmonii těla a duše. Získání všech základů vyžadovalo neustálou praxi, této problematice se věnuje první kapitola.

V dalších navazujících kapitolách se postupně zabývám jednotlivými školami, podle nichž jsou rozděleni umělci. Zahrnuté jsou i stručné životopisy mistrů, abychom si lépe představili vlivy odrážející se v jejich tvorbě. Důraz je samozřejmě kladen na rozbor jednotlivých kreseb a případný popis dalších děl, ke kterým můžeme u našich studií vidět přímé analogie.

1 Kresba a její smysl v umění

Kresba je výtvarný plošný projev zachycený na papíře. Základním prvkem kresby je linie, kterou lze vyjádřit čarami, body nebo šrafúrou. Objem se dá vytvořit jednoduše kladením jednolitých čar vedle sebe, dojde tak k zastínování plochy. Nebo, a to je mnohem složitější, znázornit prostor pouze jednoduchou linií jemně přecházející z výraznější k jemnější bez okolních stínů. Zdatnější umělci dovedou jednou rychlou linkou načrtnout jakýkoliv zobrazovaný objekt. Roztíráním uhlu a lavírováním kresby tuší, sépií nebo bistem¹ se získala malířtější kresba. Zhmotňují se nejrůznější předměty, zátiší, krajiny, zvířata, lidi a jejich pocity. Zároveň také kresbou vyjadřujeme naše prvotní myšlenky, představy a ideje, kterým rychle dodáme podobu ve skicáři a nejen tam. Obrysová linka (linie) vlastně sama o sobě v přírodě neexistuje, využíváme ji k převádění objemu zobrazovaného na papír, proto není vyjádření kresbou až tak jednoduché. Kresebný náčrt zachycuje vznikající myšlenku, první obraz. Mívá impulsivnost, přitažlivost a hlavně spontánní projev. V této fázi, kdy kreslíř postupně vytváří svou představu reálnější, můžeme vidět hledání stylu a prozradí nám i umělcův charakter – v tom je silné kouzlo bezprostřední kresby. Kromě optické podoby zobrazovaného předmětu nese i charakteristické znaky doby, takže má výpovědní hodnotu o období, ve kterém vznikla.² Podle pracovního postupu vedle skicy rozeznáváme ještě studii (detailní kresba jednotlivých částí kompozice). Znázornění v definitivním formátu se provádělo na silném papíře – a ten se nazývá karton (síla do 5 mm – pro malbu, fresku nebo tapisérii³; v německém klasicismu nabyl významu definitivního díla, kartónová kresba se vyskytovala na akademiích až do druhé poloviny 19. století).

Kresba je nejen sdělením. Často se v ní zrcadlí duše umělce, jeho momentální nadšení a dojmy ze setkání s daným objektem. U méně otevřených a společenských autorů (umělců) by se dalo mluvit i o citovém, emočním projevu na papír. *„Oni jediní jsou s to zachytit a odhalit záhadu krásy. Co nás v životě rychle, zřídka a nestejně mívá, stává se zde ve světě básní, obrazů a velkých maleb – vyjádřeno barvou, kamenem a zvukem – novým,*

¹ Bistr je barva teple–hnědého zabarvení, připravovala se ze sazí získaných při spalování bukového dřeva, velmi oblíbená u starých mistrů a zvláště u barokních umělců, v 16. až 18. století byl bistr rozšířenější než tuš.

² Srov. TEISSIG: Technika kresby, Praha: Artia 1986, 7.

³ Srov. BLAŽIČEK O. J., KROPÁČEK J.: Kartón, in: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Odeon, 1991, 97.

vyšším světem. *V architektuře a hudbě se seznamujeme s krásou teprve prostřednictvím umění, bez kterého bychom zde ani nevěděli o jeho existenci.*“⁴

Začínající umělci velmi obtížně sjednocují svou myšlenku s realizací. I když se to nezdá, je opravdu složité vyjádřit velkolepé ideje a představy na dobré (ani nemluvě o vynikající) úrovni a kvalitě, tak jak je v sobě vnímáme a cítíme. Bez pravidelného cvičení nelze dojít k uspokojivému výsledku, s pílí a vytrvalostí jsou naopak výsledky vidět již brzy. Postupem času se propracuje mechaničtější sladění mezi myšlenkou a rukou. Bez procvičování během delší doby dochází ke ztvdnutí ruky a linie získávají neohrabaný vzhled. Samozřejmě nestačí jen dokonalá technika – i když je základem k dalším úspěchům – teď nemluvím pouze o kresbě, ale i o malířství, sochařství a dalších uměleckých odvětvích. Důležité je, aby umělec vtiskl do obrazu i „kousek své duše“, jinak se dá mluvit pouze o perfektně provedené kresbě, kvalitním řemesle a ne o dokonalé práci obsahující i onu jiskru (to, co dodá vyobrazení ten úžasný nádech = kdy se z řemesla stává umění). *„Umět zobrazit niterně, aby působilo jako zjevení, je jedním z nejvzácnějších nadání, vzbuzuje v divákovi a posluchači přesvědčení, že to dokázal jen jediný – ten, který to vytvořil a stal se tím nenahraditelným. Vnější podobu zobrazit povrchním výrazem dokáže kdokoli.*“⁵

Z počátku měla kresba pomocné poslání a málokdy hrála samostatnou roli. Kromě funkce přípravné pro malby, vznikaly v renesanci samoúčelné kresby jako výsledek svébytného oboru výtvarného umění.⁶ Kresba neodmyslitelně patří jako součást malby. To můžeme vidět na nedokončených obrazech, vrstva pod nedomalovanou částí díla má schopnost sama o sobě žít. *„Kresba prokázala nepochybné právo na samostatný život, podnítila vznik příbuzných odvětví, jako je ilustrace, karikatura, kreslený film, novinová kresba, knižní obálka, inzerát, plakát, umělecká grafika; všechna tato odvětví předpokládají kresbu na náročné úrovni.*“⁷ Někdy se dostává na povrch malby, jedná se pak o kresebný malířský projev v podobě štětcové kresby, kterou je malba dokončena (několik příkladů – Velasquez, Goya, Gogh, některé Picassovy obrazy jsou doslova nakresleny štětcem namáčeným v barvě).

⁴ BURCKHARDT Jakob: Úvahy o světových dějinách, Votobia, 1996, 190.

⁵ tamtéž 190.

⁶ Srov. Kresba, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: Encyklopedie světového malířství, Praha: Academia, 1988, 314.

⁷ TEISSIG K., BRABCOVÁ J.: op.cit., 8.

1.1 Výuka kresby

Existuje několik možností, jak přistupovat k výuce kresby. Na začátku každé metody se umělec (kreslíř) seznamuje se skutečností a snaží se vycvičit si zrak na detaily a barvy, které se ve viditelném světě vyskytují a přesto zůstávají pro mnoho lidí utajené. Naučit se různým perspektivním zkratkám, aby docílili požadovaného výsledku. Nestačí jen nakreslit to, co vidíme, ale znát zásady zobrazování u jednotlivých věcí tak, aby například z dvacetileté slečny nevznikla čtyřicetiletá paní. Ve středověku učedník nejprve strávil několik učednických let u mistra, vytvářel především pomocné práce. Volný čas vyplňoval kopírováním nejen mistrových děl. Záleželo na jeho talentu a šikovnosti, jak se dovedl naučit základům řemesla a následně to převést na umění. To už žádnému umělci škola ani žádná jiná instituce nemůže poskytnout.⁸

V období renesance se projevuje nový vztah k uměleckým dílům a umělcům – slavní umělci jsou ozdobou měst. Výtvarné umění nabyvá větší prestiže, odděluje se od služebných umění a dostává se na stejnou úroveň. Základem a nezbytným předpokladem zůstává *disegno* (kresba) a její teoretická znalost. První akademie jako umělecká škola pro malíře a sochaře vznikla kolem roku 1490 ve Florencii, kterou založil Lorenzo il Magnifico a druhou Leonardo da Vinci v Miláně. Nejednalo se ještě o akademie v dnešním slova smyslu, ale v dílnách se vedly diskuze a teoretické úvahy o umění, které zajímaly prozatím jenom umělce. O necelých sto let později vznikly další akademie – v roce 1563 byla založena Giorgiem Vasarim *Academia al disegno* ve Florencii (zastávala funkci pedagogickou a reprezentativní), záhy po ní v roce 1593 *Academia di S. Luca* (jejíž program zůstal základem výuky na akademiích až do 19. století), a v roce 1600 vzniká Bolognská akademie – o jejíž rozkvět se zasloužila rodina Carracciů. V průběhu doby se přechází i k praktické přípravě. V 17. století dochází k velkému nárůstu dalších akademií a to i v Záalpi – zmíním aspoň *Academii Royale de Penture et de Sculpture* v roce 1648. Už o několik let dříve od roku 1611 se v Paříži objevují Salóny, se kterými souvisí nový impuls výtvarné kritiky jako důležitá větev dějin umění.

V prvním stupni výuky se umělec musel naučit perspektivu a kreslení podle mistrů. Přes studium odlitků, anatomie, architektury a také znalosti poezie, historie, mytologie, nauce o světle a barvách – se propracoval ke kresbě podle přírody. V 19. století se dostává na vrchol školních výsledků, což přináší i své negativní následky. V důsledku učení maximální přesnosti u znázorňovaného modelu se z kresby postupně vytratila subjektivní

⁸ Srov. tamtéž 12.

autorova vzrušující živelnost. Umění vždy nabývá nových rozměrů při odporu k zaběhnutým konvencím. V navazujících desetiletí tedy muselo následovat vzbouření proti akademické konzervativní tvorbě. Přes všechny revolty stejně zůstává až do dnešní doby studium na akademiích či vysokých umělecko-průmyslových školách „prestižní“ záležitostí. Kresba je také stále chápána jako naprostý základ výtvarného umění, který začínající individuality musí zvládnout. Počínaje kresbou zdánlivě jednoduchých objektů, jako například jednoho a více vajec a jablka, naaranžovanými předměty v kompozicích až po studie podle živého modelu. Přestože se už v dnešní době nechodí na vyučení do dílen k mistrovi, tak se nadále studenti snaží dostat na konzultace nebo do ateliéru k známým umělcům. Svými učiteli jsou následně ovlivňováni. Teprve postupem času, po ukončení studia, hledají svůj vlastní výtvarný projev, aby se odlišili a tím do budoucna posunuli výtvarné umění. Stejně tak chodí studovat významná díla do galerií, muzeí a dalších uměleckých institucí. Všechny tyto snahy mají smysl teprve tehdy, když se povede určitými výtvarnými prostředky vyjádřit svůj myšlenkový i citový vztah k zobrazovanému modelu a skrze tyto vepsané emoce promlouvat k divákovi.⁹

V následujících několika kapitolách budeme přímo konfrontováni s kresbou od umělců z florentské, cremonské, benátské, římské školy včetně severní Itálie a zároveň svědky jejich vzájemného ovlivňování v době jejich setkání na společném díle, například pro bankéře Agostiho Chigiho, papeže Julia II. a dalších.

⁹ Srov. TEISSIG, BRABCOVÁ: op.cit., 11-12.

2 Florentská škola

Nejvýznamnější italská škola od 14. do 16. století. Její rozkvět podporovaly příznivé podmínky politicky a hospodářsky prosperujícího městského státu a podpora vládnoucího rodu Medici. Pod vládou tohoto rodu prožila Florencie vrchol. Florentská škola svůj zájem zaměřovala na lidské tělo, především na akt, v plné plastičnosti jeho objemů a obrazové prostorovosti. Nad smyslem pro barvu převládá přesná kresba a modelace tvarů. Studuje se zde vědecky anatomie člověka.¹⁰ Dominantní linie hraje ve Florencii nosnou roli, poskytuje figuře statiku nebo pohyb, definuje jasně objem i tvar a podpírá celou kompozici. Více než kde jinde se zde zkoumá a používá perspektiva. Modelové studie a analýzy proporcí se staly úspěšným základem florentského umění kresby. Všechny tyto objevy a fenomény se nejdříve teoreticky odůvodnily a poté začaly používat.¹¹

Snaží se o rovnováhu založenou na hledání ideálu krásy, který se ve Florencii vytvořil v prvních letech a v Římě trval jen několik let. Na florentské umění posledního desetiletí 15. století působil vliv novoplatónského učení, pro něž bylo cílem dosažení stavu čisté a absolutní duchovnosti. Cílem umění už nebyla pravda, ale „krásno“ a „krásno“ jako abstraktní idea unikalo přesné definici. Krása sama o sobě je nepostižitelná, proto se ji florentští umělci snažili více oslavovat než znázorňovat. Ornament se stal součástí nového kultu krásy (drahé kameny, květy a vlající drapérie). Toto pojetí umění se vědomě stavělo do protikladu k názoru, že poslání umění je poznávat přírodu i dějiny a podávat jasnou, konstruktivní představu o prostoru a času. U Botticceliho mizí pevná konstruktivní kresba a vytrácí se prostorová skladba přírody, ztrácí se i pevné obrysy a historická perspektiva. Filippo Lippi užíval své pozorovací schopnosti k svobodnému rozvinutí své fantazie a nechyběla ani vlámská záliba v detailu.¹²

Hlavními představiteli vrcholné renesance byli Leonardo da Vinci, Filippino Lippi, L. di Credi, Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo, Michelangelo a Andrea del Sarto.

Florencie byla městem, které mělo nejen ve výtvarném prostředí vždy vliv a určité postavení, ale v našem rozpětí se jako centrum dostalo z politických problémů na krátkou dobu do pozadí, z toho výtěžily Benátky a Řím za papeže Julia II. (hlavním centrem se stal v období baroka).

¹⁰ Srov. Florentská škola, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 179sq.

¹¹ Srov. WESTFEHLING Uwe: Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln: DuMont 1993, 39-42.

¹² Srov. ARGAN Giulio Carlo: Italské cinquecento a ideál krásy, in: HUYGHE René: Umění renesance a baroku, Larousse 1958, 124.

Dříve, než se budeme věnovat kresbám přesně spadajícím do našeho časového rozmezí, bych se zmínila o listu od Filippino Lippiho datovanému do let 1490 – 1495, kolem něhož panuje mnoho nejasností. I přestože místo odpovědi získáme opět další otázky.

2.1 Filippino Lippi

Narodil se kolem roku 1457 v Pratu a zemřel 18. dubna 1504 ve Florencii. Učil se u svého otce Fra Filippa Lippiho ve Spoletu. Působil v Pratu, ve Florencii, Pávii, a Římě. V roce 1469 umřel jeho otec a dvanáctiletý Filippino převzal vyřizování rodinných záležitostí a vedení otcovy dílny, aby mohl dokončit rozpracované zakázky ve Spoletu. Poté, co odmítl podporu otcova přítele Fra Diamanteho, odjel do dílny Sandra Botticelliho ve Florencii. Ten poměrně rozhodujícím způsobem ovlivnil Lippiho styl. To vedlo historika umění Bertholda Berensona, aby připsal některá jeho díla „Amico di Sandro“ (Botticelliho příteli – pozn. překl.), jelikož si nebyl jist autorstvím.¹³ V mládí se inspiroval Masacciem, a to zejména jeho freskami v kapli Brancacciů ve Florencii, které také dokončil. Jeho dalším zdrojem inspirace můžeme označit vlámské malíře, se kterými se seznámil prostřednictvím díla Huga van der Goes. Triptych Portinariů přivezl Goes do Florencie v roce 1478.¹⁴ Byl také ovlivněn tvorbou Leonarda da Vinci, pro kostel S. Donata a Scopeto ve Florencii místo Leonarda dokončil Klanění tří králů s vyobrazením mnoha příslušníků rodiny Medicejských. Pohyb pastýřů, který u Leonarda byl výrazem funkce, se stal v tvorbě Lippiho prostředkem výrazu samo o sobě. Z pohybu jako prostředku oživení postavy se stal samoučelný pohyb pro pohyb. V průběhu let 1487 až 1502 se věnoval freskové výzdobě kaple Strozziů v Santa Maria Novella. Jako téma byly zvoleny životy sv. Filipa a sv. Jana, postavy na těchto freskách předznamenaly manýrismus a ovlivnily Michelangela při výzdobě Sixtinské kaple. Současně po roce 1488 pracoval v kostele Santa Maria sopra Minerva v Římě, kde na sebe ve výjevech z Legendy o sv. Tomáši Akvinském, v Capella Caraffa, architektura poutá pozornost od vlastního děje a boří tak monumentální figurální kompozici.¹⁵ Kázání Girolama Savonaroly poznamenala poslední fázi Lippiho tvorby. Díla z této doby vykazují podobnou nervozitu a změnu barevnosti jako lze nalézt i u Botticelliho.

¹³ Srov. RICKETTS M.: *Renesance. Mířtři světového malířství*, Barcelona: 2005, 229.

¹⁴ Srov. tamtéž 229.

¹⁵ Srov. Lippi, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: *op. cit.*, 342.

Podle Vasariho dostal také zakázku od Matyáše Korvína, k níž se pravděpodobně vztahuje kresba ve sbírkách Národní galerii v Praze.

2.1.1 (recto) Figurální kompozice, (verso) Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály

Kresba perem a štětcem v hnědém tónu na papíře, lehce lavírovaná listrem, s rozměry 164 x 330 mm. Inv. č. K 9407.

Národní galerie kresbu odkoupila z odkazu MUDr. Františka Macháčka v roce 1946. Podpis určující jako autora Domenica Ghirlandaia byl nejspíš doplněn v době, kdy patřila do sbírky pařížského grafika a sběratele E. Despereta. Ph. Pouncey ji připsal do okruhu Filippina Lippiho, a poté D. Ekserdijan doplnil o ikonografické určení námětu u recta: „Salomon a Sheba“ a u versa: „Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály“.¹⁶

Poprvé kresbu publikoval Guido Cagnola v roce 1906 a připsal ji Filippino Lippimu, který podle Vasariho vytvořil obrazy se stejným námětem pro uherského krále Matyáše Korvína. K zakázce pro Matyáše Korvína se vztahuje strana verso (Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály). Původně obrazy byly datovány do posledního období Lippiho tvorby 1496–1502. M. Zlatohlávek poukazuje na nejasnosti vzniklé při datování, jelikož Matyáš Korvín zemřel v roce 1490, znamenalo by to posunout dobu vzniku kresby před tento rok.¹⁷

A. Scharf, k obrazu Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály [1], vztahuje pouze jednu stranu kresby. Druhou stranu označil jako Představení v chrámu, ale možná se může jednat o výjev Nalezení Mojžíše [2].¹⁸ Studie spíše odpovídá tomuto druhému námětu, jestliže si rozebereme znázorněné postavy. V pravé části se nachází skupinka ženských postav v čele s ženou držící v rukou malé dítě a nese je k muži, který sedí na trůně (pokud souhlasíme s tím, že k sobě obě půlky listu námětově náleží). S tímto přichází další sporný moment: „*Je třeba vzít v úvahu, že list s kresbou je slepen ze dvou částí. Z toho vyplývá ..., že tato strana je též složena ze dvou různých námětů.*“¹⁹ Nasvědčuje tomu i disproporce figur mezi levou a pravou částí listu. Pravá skupina odpovídá námětu Nalezení Mojžíše.

¹⁶ Srov. ZLATOHLÁVEK Martin: Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika, katalog NG v Praze: 1997, kat. č. I, 24.

¹⁷ Srov. tamtéž 24.

¹⁸ Srov. SCHARF Alfred: Filippino Lippi, Wien: 1935, kat. č. 172.

¹⁹ ZLATOHLÁVEK M.: Kresby a grafika, 1997, 24.

Vycházíme-li z tohoto faktu, co tedy měla znázorňovat levá část? Uprostřed na kameni sedí mužská postava s věncem na hlavě s živě gestikulující a diskutující mužskou skupinou. Koho zpodobňuje sedící muž? M. Zlatohlávek poukazuje na možnost shody levé části s novozákonním příběhem Kristus před Pilátem s chybějící částí.²⁰ Budeme-li o našem listu uvažovat takto, proč by slepoval a dokresloval studii ze dvou různě námětových částí? Nebo snad nebyly obě půlky listu spojeny kvůli tomuto námětu, ale pro potřeby kresby z druhé strany (verso)? Co by tedy mělo za význam dotahovat kresbu (recto) přes slepená místa? Logickým závěrem by byla myšlenka jednoho námětu na slepeném papíře, ale proti tomu vystupují zase jiné argumenty. Nebo u úmyslu zamýšleného s touto kresbou máme hledat naprosto odlišný záměr? To vše nás vrací na začátek – „figurální kompozice“ (recto) s námětem bez jasného bližšího určení.

Každopádně přes všechny nejasnosti u figurální kompozice jsou kresby bezpochyby kvalitní. Vystínované plochy štětcem dodávající postavám objem, dokreslují světlé obrysové tahy perem. Strana se scénou jak „Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály“ má propíchané a začerněné obrysy postav, celá kresba je vedena v lineární formě. Tyto skutečnosti naznačují, že studie byla podkladem (jako karton) pro další upřesňující kresby.²¹

Další umělec, patřící do florentské školy, jehož kresba se nachází v kroměřížském zámku, a odpovídá našemu období je Andrea del Sarto.

2.2 Andrea d'Angolo zv. Andrea del Sarto

Narodil se 16. července 1486 ve Florencii v rodině krejčího jako Andrea d'Angolo, odtud jeho přezdívka Sarto (krejčí = il sarto). Jedna z významných postav vrcholné toskánské renesance. Po snaze vytvořit syntézu mezi uměním Leonarda da Vinci, Michelangela a Raffaela jeho tvorba vyvrcholila v manýrismu. Původně se stal zlatníkem, poté začal studovat malbu u malíře G. Barila, na jehož radu vstoupil do učení k Pierovi di Cosimo kolem roku 1500.²² V ateliéru Piera di Cosima se naučil základům kresby, Piero byl

²⁰ Srov. ZLATOHLÁVEK M.: A Late-Fifteenth-century Italian Drawings in the National Gallery, Bulletin of the National Gallery in Prague, I, 1991, 121-123.

²¹ Srov. tamtéž 121-123.

²² Srov. Sarto, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 524.

vášnivý alchymista, podivím²³ a pokračovatel odkazu Botticelliho a Filippina Lippiho. První zakázku získal ve spolupráci s Cosimem Rossellim, který začal freskovou výzdobu v kostele SS. Annunziata ve Florencii. Z pěti fresek, vytvořených Sarterem, poslední nese datum 1510. Nejnovější výzkumy však ukazují na zhotovení malířské výzdoby od roku 1511. Kompoziční zvládnutí velké stěny zpočátku ukazují určitou nespěšnost provedenou svým pozoruhodným malířským stylem.²⁴ K freskové výzdobě v tomto kostele se připisuje kresba ze sbírky arcibiskupství olomouckého v Kroměříži na zámku. Teprve po studiu děl Raffaela, Leonarda, Fra Bartolomea a Michelangela začal rozvíjet svůj vlastní umělecký styl. Od Fra Bartolomea převzal monumentální zpracování figurálních motivů a pravidelnou kompozici, a doplnil o použití sfumata. V poslední fázi se zdatně nechal ovlivnit stylem jeho žáka Pontorma²⁵, prostřednictvím něho pochopil estetickou podobu anatomicky zdeformovaných těl.²⁶

Za manželku si vzal Lucrezii del Fede (1517), která mu stávala jako model pro jeho madony. Roku 1518 přijal pozvání krále Františka I. do Paříže, ale dlouho ve Francii nezůstal. S finančními prostředky od krále na nákup uměleckých děl pro Francii se vrátil do Florencie a zaplatil s nimi dluhy své ženy. Zemřel, 29. září 1530 ve Florencii, v bídě a opuštěn svými nejbližšími přáteli i manželkou. Z jeho žáků se prosadil hlavně Giorgio Vasari, Bronzino, Pontormo a Rosso Fiorentino.²⁷

2.2.1 Hlava hochy

Kresba rudkou na žlutě tónovaném papíře hrubší zrnitosti, poškozena vlhkem, má nepravidelně odstřižené rohy listu, místy chybí části papíru. Rozměry 245 x 228 mm, inv. č. KE 4545.

První připsání této kresby [3] jako dílo Andrea del Sarto provedl Milan Togner v roce 1992. V dřívějších výstavních katalozích (Bratislava 1953, č. k. 227; Zlín 1962, č. k. 179) je autor uváděn jako Toskánský mistr 1. poloviny 16. století. Na mnoha kompozicích z řady děl od Andrea del Sarto, zejména z počátku 16. století, se vyskytují dětské postavy s rozesmátým výrazem. Kroměřížská kresba hlavy směřujícího se chlapce

²³ Za svého života považován za blázna, předchůdce manýrismu a zvláštních zjevů fantaskního umění

²⁴ Srov. Sarto, in: THIEME Ulrich, BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXIX, Leipzig: 1935, 473.

²⁵ V roce 1512 byl A. del Sarto pověřen realizací deskového obrazu Panny Marie se sv. Bonaventurou a sv. Janem Evangelistou pro kostel sv. Františka v Petolini, v této době se stal Pontormo jeho žákem

²⁶ Srov. RICKETTS M.: op. cit., 367.

²⁷ Srov. Sarto, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 524sq.

upomíná na tento typ Sartových obrazů. Vyzářující živost a bezprostřednost kresebného výrazu vyvolává pocit, že Sartovi stál živý chlapec jako model a nejspíš se jednalo i o důvěrně známou osobu.²⁸

Jeho časnější tvorba je poznamenána vlivem Leonarda, včetně studie hlavy hochy. Tato orientace se projevuje hlavně na modelaci obličeje, kde jemně vedená linie ve tváři dítěte přechází v měkkou modelaci sfumata. Na druhé straně se zde objevuje pevná, razantní linie vymezující jasné kontury hlavy a krku. Z těchto dvou kontrastních faktů M. Tognier usuzuje, že tato měkká modelace však může být způsobena poškozením vlhkostí a povrchovým otěrem. Pro připsání kresby Sartovi hovoří typ nakloněné hlavy a načrtnutí poprsí, na rozdíl od přiřazení jinému umělci z florentského okruhu. To vše v celkovém pojetí kompozice nalezneme na známé fresce s námětem Průvodu nebo na Klanění tří králů v kostele SS. Annunziata ve Florencii. Tento typ smějícího se chlapce je zachycen v blízkosti portrétu samotného umělce a jeho přátel. M. Tognier tedy tuto kresbu pokládá s největší pravděpodobností za studii chlapce k jedné z nejznámějších fresek Andrea del Sarta. Jestliže skutečně náleží studii k této freskové výzdobě, vznikla tedy kolem nebo spíše před rokem 1511.²⁹ Dnes je kresba poznamenána okolními vlivy, tedy ve velmi špatném stavu.

²⁸ Srov. TOGNER Milan: Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství Olomouckého, kat., Olomouc: 1996, kat. č. 59, 82.

²⁹ Srov. tamtéž 82-84.

3 Cremonská škola

Politický, kulturní a ekonomický rozkvět města Cremony proběhl pouze v šestnáctém století. Od roku 1499 na deset let převzala vládu nad městem Benátská republika, po pádu rodů Visconti a Sforza. Kořeny cremonského umění spadají už do posledních desetiletí quattrocenta. Vznikla zde škola, která je spojována se jménem Campi.

V Cremoně dochází od roku 1490 k formování několika vlivů z uměleckých center v okolí: z Milána, Ferrary, Benátek, Říma, Brescie a po roce 1525 rozhodující vliv z Emilie. Vlastní styl cremonské školy se vytvořil až ve třicátých letech 16. století. Významnou a hlavní osobností období mezi léty 1500–1520 byl Boccacio Boccaccino, který přijal po roce 1506 podněty z Benátek a tím došlo k odpoutání od Milána. Do počátků této školy se musí zařadit i Alessandro Pampurino, od něhož Boccaccino přijímal bramantovské vlivy z Mantovy.³⁰ Pampurinův projev byl založen na perspektivně geometrické konstrukci figur. Ve výtvarné tvorbě v Cremoně po roce 1514 se objevují vlivy pocházející od dvou umělců pracujících v cremonském dómu, Altobella Melone a Gianfrancesco Bembo, s odlišným uměleckým pojetím, ale zároveň blízké dílům Boccaccina. Používali monumentální expresivitu a nové figurální typy vymykající se nejen cremonskému umění.³¹ Boccacio Boccaccino určoval směr cremonské školy přes dvě desetiletí, po jeho smrti došlo k dalšímu zlomu ve výtvarné tvorbě v Cremoně, přičemž jeho výtvarný výraz v kresbě stále ovlivňoval další generaci a to především prostřednictvím syna Camilla a umělce G. Campiho.³²

Následující tři uvedení umělci patří k jasným příkladům cremonské tvorby v daném časovém rozmezí, na nichž můžeme sledovat hlavní osobnost Cremony a její vliv v porovnání s jeho akceptováním u dalších umělců.

3.1 Boccacio Boccaccino

Narodil se kolem roku 1467 ve Ferraře jako syn uměleckého „vyšívače“ činného od roku 1465 a zemřel v Cremoně mezi 14. lednem 1524 a 26. prosincem 1525, podle Vasariho v 58 letech. První zmínky o jeho umělecké činnosti jsou z roku 1493, a sice v době, kdy

³⁰ Srov. ZLATOHLÁVEK M.: Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494–1525, disertační práce, Praha: 1999, 3-7.

³¹ Srov. tamtéž 96sq.

³² Srov. tamtéž 115.

maloval pro augustiniánský kostel S. Maria della Consolazione v Janově Maestu jako součást několikadílného oltářního celku. První vzdělání získal ve ferrarské dílně (Ercole Roberti nebo Dominico Panetti). Další umělecký podnět viděl nejspíš pod vlivem Belliniho a Giorgioneho. Od roku 1497 realizoval freskovou výzdobu u Eremitů v klášteře S. Agostino v Cremoně (refektář), která se bohužel nezachovala. Poté co se dostal roku 1497 z vězení, byl od roku 1498/9 činný ve Ferraře. Na mzdové listině z ferrarské katedrály se v roce 1500 zpočátku objevuje jeho jméno.³³

Brzy musel odcestovat do Cremony, kde se mu v roce 1501 s druhou manželkou narodil syn Camilo. Od roku 1506 se stal v Cremoně natrvalo činným umělcem. K jeho hlavním dílům se řadí fresková výzdoba v cremonském dómu, pracuje na fresce v apsidě s trůnícím Kristem mezi světci a z roku 1508 je malba na triumfálním oblouku Zvěstování Panny Marie, z let 1514–1515 je ve střední lodi devět výjevů ze života Panny Marie (dochovaly se kresebné studie). Výplatní listina z roku 1518, kde je podpis „Bocacinus Bocacius f“, ukazuje pravděpodobně i na zhotovení dalšího obrazu Madony ze S. Quirico v Cremoně. Při své cestě do Říma (po 1510) se seznámil s díly Raffaela a Michelangela. S větší či menší pravděpodobností mu byla W. Bodem, E. Schweitzerem, G. Frizzonim přidělena autorství několika dalších rozmanitých Madon, ze Santa Conversatione, v galerii v Padově, Vicenze, Ferraře, Cremoně, Gall. Crespi v Miláně, Pinacotece v Modeně (Madona s klaněním pastýřů, dříve popsána Tommasem Alenim), v Galerii Pitti ve Florencii.³⁴

3.1.1 (recto) Adorace narozeného Krista, (verso) Studie adorující mužské postavy v pokleku

Kresba rudkou na papíře (recto) a kresba černou křídou na papíře (verso). Rozměry jsou 375 x 224 mm, je ve vlastnictví Regionálního muzea v Teplicích, inv. č. CA 501.

Z Regionálního muzea v Teplicích byla deponována do Národní galerie. Kresba [4] byla poprvé publikována v katalogu Kresby z Cremony (Zlatohlávek, Bora 1995). Uctívání narozeného Krista Pannou Marií by mohlo náležet k obrazovému typu „Klanění pastýřů“ nebo spíše ke „Klanění králů“. Tomuto námětu může odpovídat truhlice, o kterou se malý Ježíšek opírá. Pravděpodobně se jedná o jednu ze studií k devíti výjevům z cyklu fresek ze

³³ Srov. Boccaccino, in: THIEME Ulrich, BECKER Felix: op. cit., IV., Leipzig: 1910, 149.

³⁴ Srov. tamtéž 149.

Života Panny Marie ve střední lodi cremonského dómu, společně s několika dalšími Boccaccinovými kresbami z Berlína a Benátek.³⁵

Pokud popisujeme kresbu z hlediska provedení, máme před sebou studii, u níž vidíme rychlý náčrt kompozice pomocí dlouhých jasných tahů rudkou kladených vedle sebe a jen velmi lehce naznačené obrysy pomocí několika jednoduchých linií, zejména tvary zvířat ve chlévě i samotný chlév a hlava Panny Marie včetně Ježíška (obracejícího tvář k Marii) s jejich výrazy v obličejí. Naproti tomu s mnohem větším zájem a pozorností se věnoval zachycení mohutné drapérie, která se stala dominantním prvkem kresby a okamžitě upoutá naši pozornost. Nejpropracovanější je oděv Panny Marie, který zakrývá klečící postavu, s vystínovaným zalamováním v dolní části pláště ležícím na podložce.

Studie klečící mužské figury [5] na druhé straně listu patrně patří k předcházejícímu námětu Adoraci Krista. Jestliže předchozí výjev je studie ke Klanění králů, tato postava může být jeden z králů nebo donátor přinášející dary a vyjadřující svou pokoru. Opět hlavní pozornost náležela dobovému oděvu spadajícímu podél mužova těla a tím vytváří větší plochy bez mnohých záhybů. Zalamování na obou stranách je inspirováno severskými umělci. Práce s rudkou jsou u Boccaccina doloženy počínaje rokem 1510 a zejména do doby, kdy pobýval v Římě. Po zhodnocení všech těchto faktů můžeme kresbu datovat do roku 1510 ještě před jeho římský pobyt.³⁶

Tímto listem z RM v Teplících se inspirovali další umělci cremonské školy: Tommaso Aleni, Francesco Casella v Narození se sv. Jeronýmem, Lorenzo de Becis, což dokládá Boccaccinův velký vliv v Cremoně.³⁷

3.1.2 Studie býka I., Studie býka II.

Kresba rudkou na papíře, rozměry jsou 143 x 124 a 158 x 217. V Regionálním muzeu v Teplících (deponována do Národní galerie v Praze), inv. č. CA 503 a CA 504.

Obě kresby jsou drobné studie s jedním býkem (I.), ze zadního pohledu natočeného mírně z profilu, druhý býk je větší a z boční strany. Nacházíme zde souvislost mezi oblíbenými a často znázorňovanými scénami Boccaccina „Narození a adorace Krista“.

³⁵ Srov. ZLATOHLÁVEK M., BORA G.: Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě, Národní Galerie v Praze: 1995, kat. č. 2, 28.

³⁶ Srov. tamtéž 28.

³⁷ Srov. tamtéž 34.

Opět se setkáváme se severským vlivem, v tomto období se totiž italští umělci málokdy zabývali studiem dobytka.³⁸

Mezi kresebným provedením obou býků lze vidět mírné rozdíly. Boccaccino dodal býkovi I. [6] obrysy pomocí silnějších linií, méně propracované jsou však kopyta a detaily hlavy. Z mírně zdvojených obrysových linek a málo odstupňované světelné nuance mohou vyvolat dojem, že mu hledání ideálních proporcí a tvaru u takto pootočeného býka činilo větší problém než u druhé kresby. Budování objemu je téměř bez šrafůr a spočívá především na linii.

Studie [7] druhého býka má jasněji definovaný tvar a detaily (hlava s rohy – mnohem výraznější než v prvním případě), obrysová linka se skládá z kratších tahů a oproti býkovi ze zadu sledujeme jistější linie. Jemné stíny, v oblasti břicha, vytváří objem.

3.2 Tommaso Aleni zv. Il Fadino a Boccaccio Boccaccino

3.2.1 (recto) Adorace narozeného Krista, (verso) Studie k Adoraci narozeného Krista

Kresba rudkou (recto) a kresba tužkou a uhlím se stopami rudky na papíře (verso), rozměry jsou 379 x 276. Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. CA 505.

Kresba zobrazuje dva náměty, které se liší jak v grafickém zobrazení, tak v kompozici. Na lící straně vidíme Pannu Marii a sv. Josefa nad malým Ježíškem s volm a oslem ve stáji v pozadí [8]. Tato strana je provedena v rudce velmi jemnou a přesnou linií. Studie obsahuje mnoho propracovaných detailů (např. stáj se zvířaty včetně drobných vykreslených lístečků obtočených kolem opěrných tyčí, v pozadí vykreslené stromy). Kromě těchto doplňků autor jemně vypracoval i části obličejů. S přihlédnutím ke všem zmíněným faktům kresba v celkovém provedení nepůsobí příliš uvolněným dojmem.

Na rubu [9] ve spodní části je zobrazeno několik svatých, sv. Šebestián a sv. Jakub Starší a jeden objednavatel. V horní polovině jsou načrtnuty postavy Panny Marie s Ježíškem a nejspíš sv. Josef. Na této rubové straně vidíme použití šerosvitné kresby, nakreslené černou tužkou. U této kompozice se mistr zaměřil na oživení a zapojení postav

³⁸ Srov. tamtéž kat. č. 5, 30.

a jejich vztahů do děje a tím působí uvolněnějším dojmem. Na základě toho se G. Bora domnívá, že v porovnání obou stran kresby jde o ruku dvou různých umělců. Rubovou stranu připisuje z grafických a typologických důvodů Boccacciovi Boccaccinovi. Kompozice lze vztáhnout ke kresbě na totožné téma, patřící také do sbírky Regionálního muzea v Teplicích (viz. výše 3.1.1).³⁹ Je možné, že se autor této Adorace inspiroval Boccaccinovou Adorací narozeného Krista. Připsaní teplického listu ruce Tommaso Alenimu je jednoznačné. Shodu můžeme vidět s jeho dílem v soukromé sbírce v Cremoně, které má podobnou kompozici Madony s Ježíškem na centrální desce polyptychu sv. Máří Magdalény v Cremoně. Dokládá nám to Alenihovo vztah k Boccaccinovi a jeho vlivu na celou generaci umělců cremonske školy.⁴⁰

3.3 Francesco Casella

O jeho životě není mnoho informací. Narodil se jako Francesco Casellano a byl malířem v Cremoně. Podle pramenů se vyučil u Boccaccina nebo Galeazzo Campiho. V roce 1517 namaloval, pro Konventuály ze St. Francesca v Cremoně, oltářní obraz s hlavními světcí. Jedno z jeho dalších děl je deskový obraz Umučení sv. Štěpána v Pinacotece di Brera v Miláně z roku 1517, pocházející ze S. Apollinare v Cremoně.⁴¹

3.3.1 Dva vojáci

Kresba perem laděná v hnědém tónu na papíře, rozměry 170 x 104 mm, Regionální muzeum v Teplicích. Inv. č. CA 502.

Do Národní galerie v Praze byla deponována z Regionálního muzea v Teplicích, které kresbu spravuje. Giulio Bora ji poprvé publikoval v roce 1995. Podle podobného řešení postav vojáků na obraze Umučení sv. Štěpána lze studii [10] přiřadit k dílům Francesca Caselli. G. Bora se zmiňuje o autorovi jako o neprvořadém umělci, a to zejména

³⁹ Srov. ZLATOHLÁVEK M., BORA G.: op. cit., kat. č. 5, 34.

⁴⁰ Srov. tamtéž 34.

⁴¹ Srov. Casella, in: THIEME Ulrich, BECKER Felix: op. cit., VI., 1912, 109.

kvůli povrchnosti a nejistotě v provedení kresby perem.⁴² Touto nejistotou by mohly být myšleny například oblasti rukou. Zároveň studie Dvou vojáků vykazuje i přes rychlé zachycení zájem o detaily hlavně zbraní, oděvu, klobouků a o boty se zakulacenými špičkami. Právě ve zpracování načrtnutých zbraní vykazuje znalost a neméně uměleckého umu. Ale pokud nahlížíme na kresbu z celkového pohledu, spousta doplňků a některé zdvojené obrysové linie ovšem nepůsobí naprosto profesionálním dojmem. Mezi oběma postavami není patrný rozdíl, který by nám poskytl iluzi prostoru (pouze u pravé nohy vojáka otočeného čelem k divákovi a lehce u levého ramene přední postavy můžeme vidět náznak hloubky). V oblasti břicha obou figur je hloubka zobrazeného v množství detailů nejasná.

⁴² Srov. ZLATOHLÁVEK M., BORA G.: op. cit., kat. č. 6, 38.

4 Benátská škola

Povahu a hlavní rysy benátské školy ovlivnila zvláštní poloha města na lagunách, jeho ostrovní uzavřenost a zároveň živé styky se světem a malebnost prostředí. V Benátkách se křížily vlivy z východu i ze západu a současně odtud proudily umělecké podněty do střední Evropy. Několik staletí na město působil vliv Byzantské říše a jeho výtvarná tradice zde přežívala spousty let. Benátky byly protipólem Florencie. Oddávaly se smyslovosti, která podnítila výraz individualismu a ten tak nahradil humanismus, na rozdíl od florentského intelektuálního hledání. Renesanční pojetí krásy přijaté v první polovině 16. století mělo klasický charakter ve shodě se skutečností.⁴³

Hlavním charakteristickým znakem je smysl pro barvu. Dominuje sensualismus a kolorismus nad problémy kresby, modelace a prostorové stavby obrazu. Benátská škola se začala rozvíjet až později a to s působením Florent'ana Gentile da Fabiana a Pisanella, kteří byli roku 1410 pozváni k výzdobě Dóžecího paláce. Oba tito malíři ovlivnili Jacopa Belliniho, otce slavné malířské rodiny z Benátek. Jelikož vlhké ovzduší nesvědčilo freskové výzdobě, rozvinul se v Benátkách především závěsný obraz.⁴⁴

Benátky vždy byly bohatou a mocnou ostrovní republikou, kde se objevuje prvek přirozeného pozorování a perspektiva v umění kresby. V Paříži a Londýně se dochovaly skicáře Jacopa Belliniho (úžasný dokument o kresbě), které nám umožňují fascinující pohled do umělecké dílny ranné renesance. Vůdčími osobnostmi benátské školy jsou jeho synové, Gentile a Giovanni, kteří založili dva směry. Gentile se zaměřil na obrazovou řeč, která razila blízkou skutečnost našeho pohledu, popisné a statické líčení shromáždění. V Giovanniho tvorbě prvních několika let můžeme vidět vliv Andrea Mantegni, který si vzal jejich sestru a to zpočátku mohlo poznamenat orientaci benátského umění. Ke změně došlo s příchodem Sicilana Antonella da Messina v roce 1475. Od něhož Giovanni Bellini získal cit pro světlo, ale již dříve si osvojil smysl pro monumentalitu, jenž se objevovala v jeho kompozicích. Giovanni usiloval o vyjádření duševního hnutí citového života a vykazoval Dürerovo obrazové cítění zvláště svázaných kresebných prvků v celistvé malířské atmosféře, jenž je pro benátskou školu tolik typická.⁴⁵ Kromě G. Belliniho patřil mezi největší představitele benátské školy Carpaccio, také stále činný na počátku 16. století.

⁴³ Srov. PALLUCHINI Rodolfo: Cinquecento v Benátkách, in: HUYGHE René: op. cit., 134.

⁴⁴ Srov. Benátská škola, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 49.

⁴⁵ Srov. WESTFEHLING Uwe: op. cit., 42.

Společně s dílem Giovanniho Belliniho se zaměřím na kresbu od Sebastiana del Piomba, kterého jsem zařadila do benátské školy, kde pobýval do roku 1511. V polovině našeho časového rozmezí byl pozván do Říma.

4.1 Giovanni Bellini zv. Giambellino

Narodil se v Benátkách mezi lety 1426–1430 pravděpodobně jako nemanželský syn Jacopa Belliniho, zemřel 19. listopadu 1516 v Benátkách. Učil se u svého otce a spolupracoval s ním až do jeho smrti. Byl to skromný a milý člověk. V jeho ranných dílech se objevují vlivy Donatella a švagra Andrea Mantegni. Podle jejich vzoru pochopil význam intenzity a modelace světla pro vytvoření objemu, usiloval o přesnou kresbu a perspektivně zvládnuté zkratky. Všechny tyto vlivy už v prvních dílech spojil se svým smyslem pro barvu v měkkém a jasném koloritu. Řada děl a obzvláště Belliniho kresby byly často atribuovány jako díla Andrea Mantegni.⁴⁶

Roku 1479 odjel jeho bratr Gentile portrétovat sultána Mohameda II. do Cařihradu v Turecku, a tak Giovanni převzal jeho práci v dóžecím paláci v Benátkách (po požáru v roce 1577 z výzdoby nic nezůstalo). Od této doby se jeho umění dostávalo do stále větší pozornosti a obliby. Patřil k nejvýznamnějším malířům madon. Ve svém Mariánském triptychu, z roku 1488, rozvinul novou formu tradičního oltářního typu *sacra conversatione*, který spojuje postavy ze střední části s výjev z bočních křídel do jediného obrazu. Tento typ se velmi zalíbil a inspiroval Albrechta Dürera. Dílo Madona mezi světci (*sacra conversatione*) pro kostel San Giobbe v Benátkách představuje klasický příklad tohoto obrazového vzoru.⁴⁷

Jeho obrazy jsou naplněny měkkými konturami a jemnými harmonickými přechody barev. Za jeho mistrovské dílo se považuje Alegorie očištění, jenž bylo dříve připisováno Giorgionovi. Svým uměleckým projevem zapůsobil na mnoha místech v Benátkách, v Lombardii, Bergamu, Cremoně a Emilii. Po roce 1506 mu vyjádřil svůj obdiv Albrecht Dürer, pro kterého se Giovanni Bellini stal jediným přítelem při jeho druhé návštěvě v Benátkách. Giambellino je zakladatelem benátské renesanční malby; v tomto projevu spojuje lyrický styl s obdivem k přírodě.⁴⁸

⁴⁶ Srov. Bellini, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 47.

⁴⁷ Srov. RICKETTS M.: op. cit., 109.

⁴⁸ Srov. MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op.cit., 48.

4.1.1 Studie dvou mužských figur

Kresba štětcem, technika grisaille (malba v šedém odstínu), tempera, doplněno perem v tmavohnědém tónu na nažloutlém kartonu. Rozměry jsou 402 x 235 mm, na Arcibiskupském zámku v Kroměříži, inv. č. KE 4553.

Pravděpodobně se nacházela v kolekci hraběte Arundela. V roce 1673 byla zakoupena biskupem Liechtensteinem od bratří Imstenraedů. Kresba mužských figur je ukázkou benátské kreslířské školy. Na výstavách, které se konaly do roku 1986 byl jejich námět nazván jako „Studie drapérie podle antických plastik“, takže základní vztah k antické plastice je zřejmý.⁴⁹ Před koncem druhé světové války figuroval tento list jako dílo benátského mistra z okruhu Giovanniho Belliniho (1428–1516).⁵⁰

Na kresbě [11] jsou dvě mužské postavy, z nichž první figura (blíže k nám) se mírně natáčí k druhému muži. Zájem na kresbě se soustředil na mohutné drapérie obou mužů, přičemž u světlejší postavy zřetelně vidíme vztah k antickému reliéfu. Drapérie má sochařským způsobem zpracované stíny, poměrně ostré světelné přechody mezi tmavými a světlými záhyby. Včetně mnoha skladů na drapérii, typickými například spíše pro papír, toto je zejména vidět na části v místech mezi klínem a koleny, kde se na spadající drapérii vytvořily zvláštní, tuhé záhyby. Proto v celkovém dojmu tato mužská figura působí jako antická socha či reliéf. Zadní postava je o poznání tmavší a tím zdůrazňuje přední postavu, ale současně svou tmavostí, a to i hlavy, k sobě přitahuje pozornost. Malba temperovými a olejovými barvami ve velmi tmavě šedém odstínu vybarvuje vše od drapérie až po obličej a končetiny. I přes tmavé pojetí, drapérie působí přirozeněji a méně sochařsky, než-li první. Je to přesná, jemná kresba tenkým štětcem bez uvolněných tahů.

Kresba vykazuje podobnost s listem stejného námětu z Institutu Néerlandais v Paříži (Fondation Custodia). Původně studie byla připisována Giovannimu Carianimu, dříve udávaného jako autora obrazu Kristus a cizoložnice, ke kterému sloužily obě kresby jako modella. Dnes je obraz považován za dílo anonymního žáka Giovanniho Belliniho a váže se k roku 1510.⁵¹ Kresba je pojata jako výřez vždy jen s dvěma postavami. Koncipovány nejspíš jako zástup lidí, který na sebe navazoval a vycházel z antického vlysu s výjevem z římské historie. Souvislost můžeme vidět s rozměrnou Belliniho kompozicí Scipiovy zdrženlivosti ze série obrazů s Epizodami ze života Publia Cornelia Scipia

⁴⁹ Srov. TOGNER M.: Kresba starých mistrů ve sbírkách kroměřížského zámku, in: Umění XXXIV, 1986, 301-335, 321sq.

⁵⁰ Srov. DVOŘÁK F.: Klasická kresba vrcholné italské renesance, kat., Praha: 1977, kat. č. 64.

⁵¹ Srov. KAZLEPKA Zdeněk: Disegno veneto. Benátská kresba 16.-18. století z českých, moravských a slezských sbírek, kat., Brno: 2003, kat. č. 1, 10.

(National Gallery of Art, Washington). Jak v typovém pojetí, postojích a drapérii postav se W. R. Rearick (v případě pařížské kresby) a M. Tognier (u kroměřížské kresby) domnívají, že kroměřížská kresba souvisela s tímto dílem Belliniho a vznikla v jeho těsné blízkosti.⁵²

Objednávku na sérii obrazů, od kardinála Marco Cornara, roku 1505 získal původně Andrea Mantegna a po jeho smrti v roce 1506 ji částečně zhotovil Giovanni Bellini v letech 1507–1508. Marco Cornara zadal zhotovit vlys 4 obrazů, které oslavovaly původ jeho rodiny. Mantegnovo „Uvedení kultu Kybelé v Římě“ [12] je první scéna pojatá jako napodobenina reliéfu. Z dochovaných dopisů je známo, že Mantegna připravil čtyři plátna, ale dokončil jenom jedno (Uvedení kultu Kybelé v Římě, National Gallery, Londýn). Na tomto londýnském díle poznáváme podobnost mužských figur s postavami jako jsou na kroměřížském listu. Belliniho obraz ve Washingtonu je technika olej nebo tempera na plátně a byl určen k podhledu. Jeho několik přípravných kreseb ukazuje, že experimentoval s pozicemi mužů v zástupu. Mantegnův styl připomíná antické reliéfy, ale z této doby se nedochoval žádný takový kamenný nebo malovaný příklad s barevným pozadím.⁵³

Scipio byl jedním z nejčastěji znázorňovaných mužů antiky, který v sobě snoubil mnoho ctností. Washingtonský obraz ukazuje velkomyslnost Scipiovu – námět oslavující zdrženlivost, což zdůrazňuje nápis na obraze: „Je hanebnější být ovládán láskou než být poražen ve válce“. Bellini nejspíš obdržel Mantegnovo plátno.⁵⁴ Kroměřížský list můžeme tedy datovat mezi léta 1507–1510.

4.2 Sebastiano del Piombo

Narodil se kolem roku 1485 v Benátkách jako Sebastiano Luciani, Vasarim nazývaný Sebastian Viniziano, zemřel 21. června 1547 v Římě. Za svůj přídomek vděčí papeži Klementu VII., který ho jmenoval roku 1531 strážcem papežské pečeti „*frate del piombo*“. Vyučil se nejspíš u Giovanni Belliniho, od něj se naučil vnímat barvu a krajinu jako prvek, a Cimy da Conegliana. Záhy se nechal ovlivnit tvorbou Giorgionovou, po jeho smrti v roce 1510 Sebastiano nejspíš dokončil jeho obraz Tři filozofové.⁵⁵ O rok později 1511 jej do

⁵² Srov. ZLATOHLÁVEK M.: Kresby a grafika, 1997, kat. č. V, 65sq.

⁵³ Srov. BROWN D. A., FERINO-PAGDEN S.: Bellini • Giorgione • Tizian und die renaissance der venezianischen Malerei, National Gallery of Art Washington, Kunsthistorisches Museum Wien, skira Mailand, Wien: 2006, kat. č. 28.

⁵⁴ Srov. BROWN D. A., FERINO-PAGDEN S.: op. cit., 28.

⁵⁵ Srov. Piombo, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 458.

Říma pozval Agostino Chigi, bankéř a známý mecenáš umění, a pověřil ho výzdobou své vily Farnese, kde pro něj Sebastiano Luciani ztvárnil výjevy z Ovidiových proměn. Od intimně laděných postav se dostal k energičtějším stylu figurálního pojetí zasazených do mohutného architektonického sevření. Od svých učitelů se odlišil hledáním nové dynamičnosti, energičnosti a mohutnosti. Především svým aktům dodával kouzlo a něžnost. Snažil se spojit benátskou koloristickou tradici s typickými rysy římského umění. Snažil se vyrovnat s nedostatkem kreslířské konstrukce a s monumentálním účinkem, jenž byl v Římě požadován. „*V italské renesanci byly Benátky protipólem Florencie. Jestliže ve Florencii převládalo intelektuální hledání byly Benátky oddány smyslovosti, která umožnila, aby našel svůj výraz individualismu a po dlouhém soutěžení nahradil humanismus. Benátky objevily malířkost na rozdíl od plastičnosti, účinky barvy v protikladu k linii, citová hnutí kontrastující s rozumovými konstrukcemi.*“⁵⁶ Seznámil se s Raffaelem, u něhož obdivoval s jakou jemností dokáže vyjádřit výraz v obličejích svých postav, můžeme to považovat za následek Piombových snah sblížit se s římským uměním. Nejen Sebastiano se nechal od Raffaela ovlivnit. Pallucchini ukazuje na dílech Raffaela působení Sebastianova zpracování barev.⁵⁷ Krátce na to Sebastiano shlédl Michelangelovu výzdobu na stropě v Sixtinské kapli, která ho naprosto okouzila a zapůsobila na něj. Ze vzájemné korespondence, která mezi nimi probíhala, víme o velikém přátelství mezi těmito dvěma umělci. Sebastiano del Piombo obdržel i několik kreseb od Michelangela, aby se jimi mohl inspirovat.⁵⁸ Od roku 1534 se rozešel i s Michelangelem a posmíval se mu stejně jako předtím Raffaelovi, Benvenuto Cellinimu, čímž přicházel o významné zakázky. Často svá díla nedokončoval, což mohl být následek jeho přicházející krize nebo i experimentování s technickými pokusy, vymyšlením nových barevných efektů – tím si i uvědomoval kvalitu postupných fází při vzniku díla. Problém nedokončených děl („non finito“) trápil více umělců té doby. Kolem roku 1520 se v Sebastianově tvorbě objevují rysy akademismu a opět odkazy na Raffaela, které se výrazně projeví v obraze zvaném Madona del Velo. Na tomto průřezu Piombovým životem zjistíme důležitost ohledně znalosti jeho života. Vidíme tedy náš časový úsek spadající do doby, kdy se Sebastiano „odpoutal“ od vlivu Raffaela a byl ovlivněn Michelangelem, což se projevuje v díle.

Kresba Sedícího proroka s andělem od Sebastiana del Piomba, s níž se v této práci seznámíme, byla často publikována a je uváděna jako jedna z nejznámějších kreseb ze sbírek Arcibiskupství olomouckého na zámku v Kroměříži.

⁵⁶ PALLUCHINI Rodolfo: Cinquecento v Benátkách, in: HUYGHE René: Umění a lidstvo. Umění renesance a baroku, Larousse, Praha: Odeon 1970, 134.

⁵⁷ Srov. NEUMANN Jaromír.: Vzácné dílo Sebastiana del Piombo, in: Umění X, 1962, 1–16, 3-6.

⁵⁸ Srov. RICKETTS M.: op. cit., 361.

4.2.1 Sedící prorok s andělem

Kresba olůvkem, černou a bílou křídou na šedomodrém papíře, vlevo dole je nápis „ Fra Bastiono del Piombo“. Rozměry 368 x 256 mm, inv. č. KE 4550.

Kresbu [13] poprvé publikoval Hanz Tietze v roce 1911 a zasadil jí do poloviny druhého desetiletí 16. století (v rozmezí let 1516–1520). Nápis vlevo dole, Fra Bastiono del Piombo, patří k písemné ukázce z první poloviny 17. století, ale přesto Tietze připsal autorství Sebastianu del Piombo. Podoba s prorokem v lunetě za Bičováním Krista v kostele S. Pietro in Montorio v Římě je zřejmá, přesněji se jedná o studii pro postavu pravého proroka ve cviklu freskové výzdoby v Capella Borgherini. I přes rozdíly například na oděvu anděla převládají části téměř definitivně shodující se s konečným konceptem. Na kresbě průsvitné šaty těsně přiléhají a opisují tělesné proporce, zatímco na malbě poznáme hrubou látku a rozdíl je i v pokrývce hlavy proroka. Kresba byla podkladem pro další práci.⁵⁹ Freskovou výzdobu kaple si objednal Piero Francesco Borgherini u Sebastiana roku 1516. Na ústřední oltářní obraz si přál vyobrazit Bičování Krista, v lunetě nad obrazem výjev Proměnění Páně, které nahoře doplňují dva proroci ve cviklech. Protějščí kresba proroka byla vydražena jako dílo Pellegrina Tibaldiho ze sbírky Thomase Hudsona na aukci roku 1779 (Washington, National Gallery of Art, inv. č. 1985.40.1).⁶⁰

Noel Annesley ji uznal jako kresbu od Sebastiana del Piomba a potvrdil, že jde o jednu studii proroků pro kapli Borgherini (benátská technika – představuje zřejmé paralely s díly Pordenoneho).⁶¹ S. J. Freedberg prokázal, že první při výzdobě kaple byla malba dvojice proroků a dokončeny byly v průběhu druhé poloviny roku 1516. To potvrzuje fakt, že Sebastiano získal zakázku v polovině roku 1516.⁶²

Z dochovaných Michelangelových dopisů je jasné, že kolem roku 1515 musel poznat Piera Francesca Borgherini, o rok dříve začíná historie výzdoby kaple. Přislíbil Borgherinimu dodat kresby na výzdobu a Sebastiano byl pověřen plánem kaple. Dohody o výzdobě Montoriovské kaple se nejspíš dosáhlo ještě než Michelangelo odjel z Říma před rokem 1516. Ve výsledné fázi opustil město na více jak šestnáct let. Sebastiano byl přijat na provedení výzdoby kaple a současně, o několik měsíců dříve, se zapletl do sporu s Raffaelem. Původní návrhy na výzdobu kaple Borgherini provedl Michelangelo a Sebastiano je po jeho odchodu propracoval v kresbách. Z proudící korespondence mezi

⁵⁹ Srov. TIETZE Hanz: Eine Zeichnung Sebastiano del Piombos, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, Bd. V., Wien: 1911, 4–8.

⁶⁰ Srov. KAZLEPKA Zdeněk: op. cit., kat. č. 2, 12.

⁶¹ Srov. RUSSEL Francis: Saleroom Discoveries A new drawing by Sebastiano del Piombo, in: Arte Veneta XVII, 1963, 222.

⁶² Srov. TOGNER M.: Kresba starých mistrů ve sbírkách kroměřížského zámku, 1986, kat. č. 62, 301-335.

Michelangelem ve Florencii a Sebastianem v Římě můžeme sledovat průběh Sebastianových prací. První dopisy chodily přes jejich přítele Leonarda Sellaio.⁶³ Není přímo jasné, kdy se začalo s výzdobou – z některých poznámek snad už na podzim roku 1516, ale určitě v dopise o čtyři měsíce později Sellaio píše, jak se Piombo již chystá začít s prací. Po některých nejasnostech však vyplývá, že dva proroci nad Bičováním Krista byly dokončeny ještě před prací pro jednoho z rodu Medici. K přerušení práce v roce 1517 vedla zakázka na obraz Vzkříšení Lazara od kardinála Giulia de' Medici, který namaloval pro narbonnešskou katedrálu. Náměstek kancléře byl totiž nadřazený nad bankéřem. K práci v kostele San Pietro in Montorio se vrátil v roce 1519. Toto zdržení práce může vysvětlit, jak by Sebastiano mohl použít na proroka v levém cviklu figurální motiv od Michelangela, který obdržel v lednu 1517. Obě jsou podobné postavám ze Sixtinské kaple, jenž tou dobou Sebastiano usilovně a se zaujetím studoval. Zpřístupnění kaple bylo oddáleno také kvůli morové ráně, k odhalení tedy došlo až v roce 1524.⁶⁴

V dolní části kroměřížské kresby se ještě nacházejí dvě drobné studie – chodidlo studované figury a mužská figura, která navazuje na Michelangelovy postavy ze stropu Sixtinské kaple (Togner 1996). V porovnání obou figur proroků ve cviklech na první pohled vidíme rozdíly v oděvu, splývající šaty až k patám a zahalenou hlavu, a v bezvousé tváři postavy v pravém cviklu. M. Zlatohlávek se tedy domnívá, že pravý prorok na kroměřížském listu je Sibyla.⁶⁵ A co víme o Sibylách? Ve středověku církev dvanáct z nich uznala jako „zvěstovatelky“ Kristova příchodu, pohanské protějšky starozákonních proroků. Většinou drží knihu, která může být v našem případě nahrazena páskou, jinak mají nejrůznější atributy. Zobrazovány bývají jako mladé ženy po boku proroků. Projdeme-li seznam dvanácti Sibyl, nejvíce by odpovídala poslední z nich a to Sibyla Frýžská, jejímiž atributy jsou kříž a korouhev vzkříšení. Ale zejména nosí na hlavě zamotaný jakýsi zvláštní turban.⁶⁶ Pokud přihlédneme k těmto faktům, přikláním se k názoru, že by mohla být v pravém cviklu znázorněna Sibyla místo proroka. Celá kompozice by se v návaznosti stala čitelná od shora dolů – prorok a Sibyla (Frýžská) jako „zvěstovatelé“ poukazují na Kristův příchod a vzkříšení, poté následuje Proměnění Krista a na závěr Bičování Krista jako odkaz na utrpení.

⁶³ Srov. HIRST M.: Sebastiano del Piombo, Oxford: 1981, 238sq.

⁶⁴ Srov. tamtéž 238 sq.

⁶⁵ Srov. ZLATOHLÁVEK Martin: Kresby a Grafika, 1997, kat. č. VII, 75.

⁶⁶ Srov. Sibyla, in: HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Mladá fronta, Praha: 1991, 406sq.

5 Severní Itálie - bolognská škola

Florence přestala mít v průběhu prvních dvou desetiletí 16. století výsostné postavení, umělci se stahovali do Říma a do Benátek. Bologna si vybudovala význačné postavení v architektuře a ovládla v tomto oboru severní Itálii, čímž se stala protipólem římského stavitelství. Sever Itálie byl různorodým územím, v němž pozorujeme kontrasty mezi Benátkami a ostatními regiony. Ferrara, která se prozatím neprojevila, začala vyvíjet za vlády rodu d'Este významné aktivity. Tvorba v těchto městech se vyznačuje zalamovanou linií drsně definující tvar, ale hlavně expresivitou (výrazy bolesti...).⁶⁷ Bolognská škola se stala významným ohniskem zejména v barokním umění od roku 1585. V tomto roce založili Carracciové akademii.

V českých sbírkách se k renesančnímu umění v Bologni vztahují dvě kresby od dvou různých autorů: Amico Aspertiniho a Marcantio Raimondiho, přičemž oba měli také úzký vztah s Římem. Příbuznost bolognskému nebo ferrarskému umění nacházíme také v lombardském umění, typický rys je hledání výrazu a obliba přerušované křivky a výraznou individualitu rysů. Hlavou lombardské školy se v poslední čtvrtině 15. století stala škola milánská. Vytvořil jí Leonardo da Vinci, který v Miláně založil vlastní akademii a patřili k ní A. de Predis, G. A. Boltraffio, B. Luini, Sodoma a F. Melzi, kteří udrželi styl svého mistra do poloviny 16. století.⁶⁸

Z této části Itálie máme možnost u nás shlédnout kresby od dvou grafiků a jednoho anonyma: Amico Aspertini a jeho fragment ženské postavy, Marcantio Raimondi se studii mladíka se zrcadlem.

5.1 Amico Aspertini

Narodil se kolem roku 1475 v Bologni⁶⁹ a zemřel v roce 1552 také v Bologni. Malíř, grafik a sochař. Syn malíře Giovanniho Antonia. Od Malvasia víme, že Aspertini začal malovat jako dvanáctiletý kluk. V soudním dokumentu ve Státním archivu v Bologni je zařazen do

⁶⁷ Srov. CHÁTELETA Alberta, GROSLIERA Bernarda Philippa: Světové dějiny umění. Malířství. Sochařství. Architektura. Užité umění, Larousse S.A. 1990, 355.

⁶⁸ Srov. Milánská škola, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 386.

⁶⁹ V jednom pramenu z roku 1525 je uveden jako padesátiletý.

dílny Francesca Raiboliniho zv. Francia, ale pravděpodobné je, že se původně vyučil v dílně Lorenza Costy a nechal se ovlivnit i díly Ercola Robertiho (učitel jeho bratra Guida Aspertiniho). V roce 1486 opustil Bolognu. Vasari a Malvasius popisují jeho četné cesty po italských městech, při kterých vytvořil mnoho kreseb a skic všech maleb a reliéfů, s nimiž se na své pouti setkal a ty poté použil pro svá díla. Cílem těchto cest se stal především Řím, což dokazuje množství antických fragmentů na jeho malbách, především však na freskové výzdobě v kostele S. Cecilia v Bologni. Nález malby, na zadní straně varhan, Utrpení Petra a Pavla v bazilice S. Pietro potvrzuje přítomnost Amica Aspertiniho v Římě kolem roku 1500. Jeho pozdější návrat do Říma dokládají i tři skicáře s kresbami, z nichž první pochází z let 1516–1525, zatímco další dva vznikly o něco později. V roce 1506 společně s Franciem a Costou vymalovali malý kostelík S. Cecílie a krátce na to kapli Cenami v S. Fredino v Luce. Z jeho děl bychom mohli jmenovat: kapli Cenami v Luce, v roce 1510 zrealizoval polopostavu proroka na hlavním portálu v S. Petronio, 1514 vymaloval velikou fresku v Bibliotéce v S. Michele v Bosco, 1525 malbu v kapli S. Barbary v Bologni, v roce 1552 napsal závět'.⁷⁰

Pracoval velmi rychle a snadno, býval zahrnut spoustou zakázek. Od ostatních umělců se odlišoval v pečlivě namalovaných dílech až s téměř „bizarně“ vedenými tahy. Jeho choromyslnost se postupem času vystupňovala a toto Aspertinovo podivínství dodalo jeho dílům na větší zajímavosti. Umělecký rukopis Amica Aspertiniho se pozná, kromě obecně tmavého koloritu, hlavy s velikým čelem, s malýma na půl přizavřenýma a šilhajícímá očima, na širokém mladistvém obličejí i na neklidné kompozici.⁷¹

Jednou z ukázek jeho pečlivě vypracovaných děl je i kroměřížský fragment.

5.1.1 Fragment ženské postavy

Kresba perem v tmavohnědém tónu na hrubším hnědém papíře, zesvětlená bělobou. Vyřezaný fragment kresby je dodatečně nalepen na bílém papíře (305 x 202), rozměr fragmentu 286 x 167 mm. Nachází se ve sbírce Arcibiskupství olomouckého v Kroměříži, inv. č. KE 4533.

Kresba [14] byla popsána Milanem Tognerem v několika výstavních katalogích (pokaždé jako A. Aspertini), poprvé v roce 1986. Pravděpodobně již v době, kdy získala

⁷⁰ Srov. FAIETTI M., SCAGLIETTI KELESCIAN D.: *Amico Aspertini*, Modena: 1995, 217 – 324.

⁷¹ Srov. tamtéž 217 – 324.

kresbu sbírka Arcibiskupství olomouckého (1673), byla zachována pouze tato fragmentární část. Tomu nasvědčuje bílý papír nalepený pod studií.⁷²

Celá kresba je vyvedena v tmavohnědém tónu, rudka zvýrazňuje pouze obrysy těla. Jemné tahy bělobou kladené paralelně vedle sebe a místy se překrývající nádherně tvarují plochu zad a lýtko pravé nohy. Postupné přecházení tmavohnědé barvy dodává ženské postavě objem a celkový prostor. Nejjasnější místa na drapérii tvoří vždy jeden tah ve světlejším tónu.

Zachycuje ženskou postavu ze zadního pohledu v pokleku s mohutnou vlající drapérií. Amico Aspertinimu ji lze připsat poměrně jednoznačně a to podle zajímavého kresebného rukopisu umělce. Jistou podobnost, jak vzhledovou tak i ve výběru techniky při zpracování, sledujeme u kresby s námětem Vraždění nevinátek. Připsání ruce Aspertiniho dokládá objev jeho kreseb (Faietti 1991), které dodávají další průkazné vazby ke studii bolognského umělce. Kresba by mohla spadat i mezi některé jeho kopie kompozic svých současníků, ale na základě výrazné shody s florentskou studií lze tuto kresbu zařadit do prvních dvou desetiletí 16. století.⁷³

5.2 Marcantio Raimondi

Jeho datum narození není přesně známo, ale pohybuje se mezi léty 1470/5–1480 v Argine(?) poblíž Bologně a zemřel mezi léty 1532–1534 také v Bologni. Do roku 1506 se v Bologni učil technice rytí u Francesca Francia, v jehož dílně měl pracovat. Již u G. F. Achillinia Viridaria je opěvován jako úspěšný rytec. V Bologni je také doložen jako vlastník kaple sv. Jana Křtitele v kostele San Pietro. První datované práce spadají do roku 1505, vyznačují se tmavě šrafovaným základem. Ranné grafické listy jsou v těsné souvislosti s pracemi Francia, takže Passavant částečně tato díla připsal samotnému Franciasovi. Z Raimondiho tvorby kolem tohoto roku vyzařuje také vliv Dürerův, se kterým se mohl v roce 1506 setkat v Bologni, kde je tohoto roku pobyt Dürera doložen. Jeho jemné vedení linie se vyhýbá větší určitosti, zvláště rozšířeným použitím křížového šrafování. Už před rokem 1506 vznikly rytiny silně ovlivněny antickými podněty a cítíme i působení benátské umění. Od roku 1511 pobýval v Římě, kde se pro něho rozhodujícím vzorem stal Raffael. Dokument z roku 1510 mluví o jejich úzkém osobním vztahu, který

⁷² Srov. ZLATOHLÁVEK Martin: Kresby a grafika, 1997, kat. č. 3, 50.

⁷³ Srov. TOGNER M.: Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství Olomouckého, 1996, kat. č. 48, 69.

trval až do smrti Raffaela (1520). Raffaelovy obrazy a kresby sloužily jako přímé předlohy pro samotného Raimondiho, ale i pro jeho školu. V roce 1524 za Klementa VII. je znám skandál, kdy společně s Giuliem Romanem a Petrem Acetinem vytvořili pornografickou sérii. Za jejich zveřejnění byl zavřen a osvobozen byl na Bandinelliho přímluvu. V roce 1527 uprchl do Bologně, kde měl podle Vasariho záhy zemřít.⁷⁴

K danému časovému rozmezí je v našich sbírkách jedna Raimondiho kresba, a to Mladík se zrcadlem.

5.2.1 (recto) Mladík se zrcadlem, (verso) Náčrty figury a hlavy

Kresba perem v hnědém tónu (recto + verso), rozměry 240 x 182. V Národní galerii v Praze, inv. č. K 37533.

Národní galerie v Praze získala kresbu [15] v roce 1963 z majetku dr. Grosse. Připsání k ruce Marcantio Raimondiho provedl K. Oberhuber v roce 1967. Kresba je nejasného ikonografického námětu. Znázorňuje nahého mladíka s pláštěm převázaným kolem ramen, který drží v pravé ruce nejspíš zrcadlo. Figura tohoto mladíka je znázorněna v krásném kontrastu, dodávající mu ušlechtilost a poukazuje tak na antický odkaz. Po obou stranách jeho těla k němu přiléhají dokreslené dvě postavy, přičemž postava vpravo je malé dítě a vlevo mužská figura klečící na jednom kolenu.⁷⁵

Mladík na pražské kresbě je zpracován velmi detailní, jemnou kresbou perem, která je provedena velice pečlivě drobnými tahy a šrafúrou. Vidíme propracované momenty vlasů a svalů na mužském těle. Obě postranní figury jsou pouze lehce načrtnuté. Na druhé straně listu je drobná studie ženské postavy, provedená pouze v obrysové linii s několika tahy na nohách (přesněji chodidlech) a tvář mužské staré tváře z profilu.

Mladík pravděpodobně představuje alegorickou figuru. Jednalo by se o studii ke třem cestám života muže spatřeným ve snu. Tato kresba se odlišuje od předchozího období Marcantio Raimondiho a ve svém zaoblení je příbuzná grafickému listu s Hyacintem z roku 1506, k tomu roku ji lze také datovat.⁷⁶

⁷⁴ Srov. Raimondi, in: THIEME Ulrich, BECKER Felix: op. cit., XXVII, 1933, 575.

⁷⁵ Srov. Raimondi, in: FAIETTI M., OBERHUBER K.: Humanismus in Bologna 1490-1510, Bologna: 1988, 77.

⁷⁶ Srov. tamtéž 77–79.

5.3 Lombardský anonym 1515 – 1520

5.3.1 Anděl vyhánějící Adama a Evu z ráje

Lavírovaná kresba rudkou na papíře, kvadratura, vpravo nahoře nápis „Alberto Ch.“, rozměry jsou 213 x 143 mm. Umístěna v Národní galerii v Praze, inv. č. K 42949.

Anděl byl poprvé publikován M. Zlatohlávkem v roce 1997. Jedná se o kresbu [16] neznámého původu, která se do Národní galerie dostala ze zámku Petrohrad. Kresba kopíruje anděla z Dürerova dřevořezu, na tyto silné analogie s Vyhnáním z ráje z Malých pašijí upozornil D. Ekserdjian. Dürerův list je datován do roku 1510, tudíž studie z Národní galerie musela vzniknout v následujících letech druhé poloviny druhého desetiletí 16. století.⁷⁷

V měkkém zpracování prostoru a na výrazu v obličejí anděla vidíme leonardovské pojetí. Jemné a zručné provedení rudkou, lavírováním dotvořené stíny, ukazuje na mistra se svou vlastní uměleckou invencí a projevem. Kvadratura na kresbě poukazuje na to, že měla být přenesena do většího formátu. Stejný výjev, jako se objevuje na Dürerově listě, se nachází na obraze Zvěstování, který je vystaven v milánské pinakotéce. Na pozadí tohoto díla vidíme dva převzaté náměty Prvotní hřích Adama a Evy a Vyhnání z ráje. Na Vyhnání z ráje je stejný anděl s taseným mečem nad hlavou jako na naší kresbě. Autorství obrazu Zvěstování je připisováno Bernardinu Luinimu, případně Bernardinu Zenalimu a jeho okruhu spolupracovníků.⁷⁸

⁷⁷ Srov. ZLATOHLÁVEK Martin: Kresby a grafika, 1997, kat. č. VI, 71sq.

⁷⁸ Srov. tamtéž 72.

6 Římská škola

Řím se přímo na vzniku renesance nepodílel, ale poskytl příznivé prostředí florentským malířům zejména Michelangelovi a Raffaelovi. Ti na papežském dvoře vytvořili díla vrcholné renesance. Jejich žáci později prohloubili jejich styl hluboko do 16. století. Toto město bylo hlavně kolébkou barokního umění.⁷⁹ Řím, centrum klasické renesance, nebyl ovšem jediným místem umělecké tvorby v tomto období. Po ustoupení vlivu Florencie se jedna z hlavních rolí přesunula také do Benátek. Na počátku 16. století si papež Julius II. povolával umělce jako byli Michelangelo, pracující na stropě Sixtinské kaple, a Raffaela, tvořící ve vatikánských stanzích. Tím vybudoval nový velký umělecký soubor. To mělo nezanedbatelný vliv i na umění kresby jak v konceptu, tak ve studiu tvarů a v objevování nových dimenzí.

Kromě již zmíněného Raffaela kroměřížská sbírka vlastní kresbu Narození P. Marie M. Tonerem připisaná Baldassare Peruzzimu, který byl počítán jako přední umělec klasického renesančního umění v Římě podobně jako Raffael.

6.1 Raffaello Santi (zv. Raffael)

Narodil se v noci 6. dubna roku 1483 v Urbínu v italských Markách jako syn urbinského malíře a básníka Giovanniho Santiho a jeho manželky Magie z rodiny Ciarlů.⁸⁰ O svého otce přišel již ve svých jedenácti letech a o matku už o několik let dříve. Působil v několika italských městech – v Perugii, Urbínu, Sieně, v letech 1504–1508 ve Florencii a od roku 1508 v Římě. Do Říma byl povolán papežem Juliem II. na přímluvu svého přítele a architekta D. Bramanteho. Nástupce, papež Lev X., jmenoval v roce 1514 Raffaela hlavním stavitelem chrámu sv. Petra, v 1515 se stal konzervátorem římských starožitností a v roce 1516 byl pověřen vedením nad antickými vykopávkami v Římě. Zemřel 6. dubna 1520 v Římě na horečku, kterou pravděpodobně dostal při archeologickém výzkumu v římských zříceninách nebo při poradě o svatopetrském chrámu. Pohřben byl v římském Pantheonu.⁸¹

⁷⁹ Srov. Římská škola, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 521.

⁸⁰ Srov. BLAŽÍČEK Oldřich J.: Raffael, Praha: Odeon 1982, 8.

⁸¹ Srov. Raffael, in: MRÁZ B., MRÁZOVÁ M.: op. cit., 479.

Vyučil se u svého otce Giovanniho a od roku 1499 u Pietra di Christofora Vannucciho (tzv. Perugino). Možná chvíli zůstal i v dílně Timotea Vitiho činného v Urbinu, ale to je pouze dohad. P. Perugino ovlivnil velkou měrou dílo Raffaelovo, přejal od něho ušlechtilou a klidnou kompozici, elegantní postoje a sentimentální pojetí výrazu. Vedl Raffaela k lineární čistotě kresby; snažil se v něm probudit zálibu k jasným a svěžím barvám, rovnoměrnému osvětlení. Výsledkem se stala díla plná jemného, křehkého půvabu.⁸² Kolem roku 1500 získal své první zakázky, společně s otcovým spolupracovníkem vytvořil dnes jen fragmentárně dochované oltářní malby pro Cittá di Castello. Tento Peruginův vliv a silné vnímání jeho projevu cítíme nadále i v Raffaelově komorním obrázku Poprsí sv. Šebestiána (kolem roku 1502, v Academii v Bergamu)⁸³ a v obraze Lo Sposalizio neboli Zasnoubení Panny Marie (1504, Milán, Brera), kde přijal řešení svého učitele (dnes v Caen). Ve Florencii byl poté srovnáván s Leonardem da Vincim a Michelangelem. Od Leonarda se naučil vyváženému, harmonickému uspořádání forem a jemnému modelování světla (sfumato, chiaroscuro).⁸⁴ Dochované kresby z florentského pobytu zachycují všechny dojmy, se kterými se Raffael setkal při zhlédnutí děl Masacciova prosvětleného prostoru, Signorelliho vyvážené pohyby, Donatellovy plastičnosti a nelze přehlédnout i vstřebaný vliv Fra Bartolomea della Porty. V těchto letech vzniklo několik z jeho nejslavnějších madon – například Madona se stehlíkem – a objevují se i jeho portréty záměrně malých rozměrů, například: destičky Sen rytířův a Tři Grácie (Londýn, Chantilly, 1504) tvořily malý diptychon nebo dvoustranný obraz, nejspíše namalovaný pro Scipiona Borghese⁸⁵

Po florentském pobytu následoval život v Římě. Od papeže Julia II. získal zakázku na papežův portrét a na výzdobu vatikánských stanzí (Stanza della Signatura – alegorie lidské inteligence, Stanza di Eliodoro – boží zásah zprostředkovaný církví). Práci dostával nejen od papeže, na freskovou výzdobu své vily Farnesiny si ho roku 1511 vyžádal bankéř Agostino Chigi. Donutil Raffaela odklonit se od náboženských témat ke světským, což mu umožnilo se více věnovat studiu antického světa (Triumf Galatei, Příběhy o Psyché).⁸⁶ Současně s výzdobou druhé vatikánské stanze vytvořil rozlehlou fresku v římském kostele S. Maria della Pace.

V posledních letech života se setkal s velkou kritikou od Sebastiana del Piomba, který se ho snažil vytlačit svojí tvorbou ovlivněnou Michelangelem. Raffael na toto zareagoval strohým tónem a tlumenějšími barvami. K vyvrcholení soupeření mezi těmito

⁸² Srov. tamtéž 479.

⁸³ Srov. BLAŽÍČEK Oldřich J.: op. cit., 15.

⁸⁴ Srov. CHÁTELETA Alberta, GROSLIERA Bernarda Philippa: op. cit., 364.

⁸⁵ Srov. BLAŽÍČEK Oldřich J.: op. cit., 18.

⁸⁶ Srov. RICKETTS Melissa: op. cit., 343.

dvěma umělci došlo při práci pro kardinála Giulia Medici, který si u Raffaela objednal obraz Proměnění Páně (Vatikán, Pinakotéka) a u Sebastiana del Piomba obraz Vzkříšení Lazara (Londýn, NG). V následujících staletí se stal ideálním vzorem a byl často napodobován.⁸⁷

Od Raffaela se nachází v rozmezí let 1500–1520 jedna kresba letícího andílka, přičemž připsání z důvodu špatného stavu kresby není stoprocentní.

6.1.1 Amor

Kresba perem, bistr, kombinovaná černou křídou a rudkou, silně nahnědlý papír, část hlavy andílka a křídlo bylo později doplněno. Rozměry jsou 211 x 422 mm. V Moravské galerii v Brně, inv. č. B 2621.

Moravská galerie v Brně získala kresbu [17] v roce 1938 se sbírkou Arnolda Skutezkého, která se vyvíjela ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. A. Skutezký zakoupil Amora (dříve označován jako putto) 17. listopadu 1909 na aukci sbírky C. Wurzbach–Tannenberg u J. C. Wawry ve Vídni. Původně se nacházela ve sbírkách hraběte Lamberga, Klinkosche.⁸⁸

Sienský bankéř Agostino Chigi požádal Raffaela, aby pro něho zhotovil freskovou výzdobu ve vile Farnesině. Nejdříve vznikla freska Triumf Galatey v zahradním sále vily, poté v přízemní loggii výjev o Amorovi a Psyché, přičemž u těchto námětů čerpal z Apuleiových příběhů. Právě k fresce Triumf Galatei se vztahuje brněnská studie amorka, jenž sloužila jako průpravná kresba ke spodní části výjevu.⁸⁹ U kreseb na kartónech využil Raffael svých znalostí o antických sarkofázích a starořímských nástěnných malbách. Samotné nástěnné malby poté uskutečnili jeho spolupracovníci Giulio Romano a Francesco Penni. V Raffaelově dopise z roku 1514 adresovanému Baldassare Castiglionemu se poprvé objevuje jméno Galatea. B. Castiglione byl spisovatel a přítel Raffaela, se kterým se seznámil v Parmě a jenž pro něho zosobňoval „vrchol urbinské, florentské a římské kultury“.⁹⁰

Triumf Galatei je mytologické téma. Mořská nymfa Galateia se zamilovala do krásného mladíka Ákida, ale sama byla milována Polyfémem (jednooký obr z kmene

⁸⁷ Srov. CHÁTELETA Alberta, GROSLIERA Bernarda Philippa: op. cit., 366.

⁸⁸ Srov. KUSÁKOVÁ-KNOZOVÁ H.: Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie, Brno: 1969, kat. č. 104, 35.

⁸⁹ Srov. DVOŘÁK F.: op. cit., kat. č. 23.

⁹⁰ Srov. PIJOÁN José: Dějiny umění, 6, Praha: Odeon 1980, 26.

Kyklopů). Obr seděl na útesu a hrál na píšťalu milostnou píseň pro Galateiu, když spatřil, jak ji Ákid drží v náručí. Milenci se dali na útěk a rozčilený Polyfemos po nich hodil veliký balvan, kterým zabil Ákida. Zobrazovány jsou dvě scény: a) Polyfemos hraje na píšťalu píseň a na druhé straně stojí milenci; b) milenci prchají před obrem, který stojí s velkým balvanem v rukou. Další scénou jak může být Galateia znázorněna, je *Triumpf Galateii*. Výjev plný pohybu a života, kde nymfa stojí ve voze ve tvaru lastury nebo v náručí mořského Kentaura, obklopena zástupem bytostí – Tritóny hrající na své rohy z ulit, Nereidami, mořskými koni a andílky, jenž letí nad její hlavou a míří na ní svými šípy.⁹¹ Podle Apuleia je malý amor kočí delfinů, který vede Venušin vůz (lasturu) po vlnách. H. Kusáková–Knozová uvádí, že Raffaelovu rukopisu odpovídá kresba perem. Rovněž tato studie nese charakteristické prvky Raffaelovy linie v měkké obrysovnosti i v jemném stínování jak tahů kladených a překrývajících se stejnoměrně tak i do kříže.

Brněnská kresba je považována za návrh pro andílka doprovázejícího Galateiu, ale Z. Kazlepka se ve své úvaze dotýká problému, do jaké míry se jedná o autentické Raffaelovo dílo, jestli vůbec vzniklo rukou tohoto mistra. Zmiňuje, že dříve již byly kartony a studijní kresby k této fresce určeny za podvrhy. Stejná domněnka, že se jedná buď o přípravnou studii nebo kopii, je i v italském katalogu „*Studio preparatorio definitivo o copia per la conchiglia trascinata dai putti e dai delfini sotto la Galatea nell'affresco della Villa Farnesina del 1512.*“⁹² Raffaelova díla často sloužila k pořizování dalších kreseb, kopií a předloh pro grafické listy, ať to byli jeho žáci či ho citovali další malíři. Dnes je rukopis na naší kresbě částečně setřený, ale i přesto můžeme vidět části perem a rudkou dodatečně doplněné. V měkkém podání tělesných proporcí a v plasticky modelovaném objemu se shoduje s H. Kusákovou - Knozovou. Rozcházejí se v určení, které části jsou dodatečně dokresleny a které odpovídají Raffaelově ruce (sporná místa – křídla, drapérie pod amorkem).⁹³ Přes poškození nelze tedy určit, zda autorem kresby je jiná osoba nebo Raffael. Z tohoto důvodu zůstaneme u atribuce připsané Raffaelovi. Každopádně se jedná o kvalitní kresbu vedenou v jemné linii a měkké modelaci.

Následující kresba je v několika dřívějších katalozích uváděna jako dílo Baldassare Peruzziho, proto nejdříve uvádím jeho životopis, ale v dalším rozboru kresby zjistíme argumenty vyvracející toto autorství. V první fázi popisu studie shrnuji a poukazuji na fakta od M. Tognera, která ho vedla k této úvaze.

⁹¹ Srov. Galateia, in: HALL James: op. cit., 144sq.

⁹² OBERHUBER K., KNAB E., MITSCH E.: Raffaelo, I disegno, Firenze: 1983, kat. č. 434, 622.

⁹³ Srov. KAZLEPKA Z.: Co zůstalo z Raffaela (nepublikovaná úvaha), I, cituji se souhlasem autora.

6.2 Baldassare Peruzzi (?)

Narodil se 7. března 1481 v Sieně jako syn tkalce z Voltery Giovanni di Salvestro di Salvatore Peruzzi, a zemřel v Římě 6. ledna 1536. Také je nazýván Baldassare da Siena a Baldassare da Volterra. Pochován je v Pantheonu v blízkosti Raffaela, epitaf se nezachoval, ale nápis nám sděluje Vasari s chybným datem úmrtí. Původně se vyučil kreslířem a malířem. Jako jeho učitelé přicházejí v úvahu: Fungai, Pacchiarotto a Francesco di Giorgio. Pod vlivem posledního z nich se u něho prý projevil zájem také o architekturu. Za jakých okolností přešel k architektuře není přesně jasné. Nejsilnější vliv na mladého Peruzziho měli Pinturicchio a Sodoma, se kterými přišel jak v Sieně, tak i v Římě do užšího kontaktu. První doložený písemný pramen o Peruzziho umělecké činnosti je z roku 1501, vedle Pietro di Giovanniho a Antonio di Giovanniho byl autorem maleb v sienském dómě S. Giovanni (dnes již nedochované). Spřátelil se s malířem Pietro del Andrea da Volterra, kterého zaměstnal papež Alexandr VI. ve Vatikáně, kam vzal sebou i Peruzziho. Do Říma odcestoval v polovině roku 1503. Po smrti Alexandra VI. opustil Volterra a vstoupil do dílny otce Maturina. Na jeho ranných pracích jsou vidět silné toskánské a obzvláště leonardovské prvky.⁹⁴ Po příchodu do Říma se usadil ve svatopetrské huti a to ještě za života Bramantova. V dílně neměl podřadné postavení, na stavbě byl zúčastněn tak, že mohl navrhnout svůj půdorysný plán. Po smrti Bramanteho se vedení ujal Raffael, v jehož stínu Peruzzi pracoval. Teprve po smrti Raffaela (1520) se stal plnoprávným spolupracovníkem Antonia da Sangallo, na něhož působil velkou měrou. Za jeho časně architektonické dílo se považuje villa Farnesina (1509), kterou postavil pro římského bankéře Agostiho Chigiho. Okolo roku 1515 vybudoval trojlodní kostel S. Niccolo v Carpi, před rokem 1519 palác Albergati. Až pozdní dílo palazzo Massimo v Římě (delle Colonne) z roku 1535 ukazuje jeho tvůrčí pojetí v plné síle. O architektuře psal i teoretické spisy.⁹⁵ Realizoval malířství palácových průčelí, které podnítil Raffael a lombardští malíři ho poté rozšířili po Itálii. Spolu s Raffaelem měl vedoucí postavení v malířství, které přecházelo z popisného realismu pinturicchiiovského pojetí k monumentálnímu klasickému umění. Peruzzi byl počítán k předním zástupcům klasického římského umění. Ve vatikánských stanzích vyzdobil strop síně Heliodorovy bohatou dekorací, kterou Raffael částečně ušetřil při jeho následné výzdobě. Ve Farnesině vymaloval strop Sala Galatei iluzionistickým výhledem, v dalším sále vily dekorativně

⁹⁴ Srov. Peruzzi, in: THIEME Ulrich, BECKER Felix: op. cit., XXVI., 1932, 453.

⁹⁵ Srov. MATĚJČEK Antonín: Dějepis umění. Umění nového věku II, IV., Praha: 1929, 29sq.

pojal malby architektury a krajiny. Byl prvním malířem – dekorátérem využívající krajinářských námětů k výzdobě stěn. V kostele S. Maria della Pace v Římě zhotovil v jedné kapli fresku Madony mezi světlicemi. V pozdějších dílech Peruzzi neunikl tlaku Michelangelova umění, tento vliv vyzařuje ze stropu víly Belcaro u Sieny, své okouzlení Michelangelovým uměním však ukázal na fresce Sibyla a císař Augustus v kostele Fontegiusta v Sieně.⁹⁶

Stejně jako jiní umělci této doby prošel tento malíř narozený v Sieně všemi vlivy umění soustředěných v Římě od počátku 16. století.

Baldassare Peruzzimu je připisána kresba s námětem Narození P. Marie z Kroměříže, stejná kresba je však i v Národní galerii, ale z ruky jiného autora.

6.2.1 Narození P. Marie

Lavírovaná kresba perem v hnědém tónu, doplněná bělobou na hnědě zbarveném papíře, s rozměry 340 x 207 mm. Ve sbírkách Arcibiskupství olomouckého v Kroměříži, inv. č. KE 4525.

Kresba byla označena přípisem žák Raffaelův W. Sudem a totéž potvrdil i M. Jaffé 1964. Kresbu publikoval v roce 1986 M. Togner, který také považuje kroměřížskou studii [18] za dílo umělce z raffaelovského okruhu Baldassara Peruzziho. S jeho dílem vidí dostatek přímých analogií v neobratné kresbě rukou, postoje a účesy žen, traktaci drapérie. Z roku 1525 se zachoval doklad o honoráři pro Peruzziho za zhotovení kreseb na reliéfy bronzových dveří pro sienský dóm. Jednotlivé části vytvářely cyklus mariánských výjevů. Pravděpodobně inspirované deskovou malbou, triptychem, stejného námětu od sienského umělce 14. století Pietra Lorenzettiho. V porovnání kompozic se shodují v počtu přítomných žen a doplňků pokoje. Pokud se opravdu inspiroval tímto triptychem, vyloučil mužské účastníky děje. Vyváženost kompozice a přirozené chování postav orientuje kresbu k raffaelovskému pojetí.⁹⁷

S příbuznou kompozicí se setkáváme v díle Biagia Pupinniho, jehož kresba je téměř shodná s naší kompozicí (vydražena v roce 1977 – Christie's: April 5, 1977, n. 51). V Národní galerii v Praze se nachází námětově a kompozičně identická kresba [19] perem

⁹⁶ Srov. tamtéž 122sq.

⁹⁷ Srov. TOGNER M.: Kresba starých mistrů ve sbírkách kroměřížského zámku, 1986, kat. č. 13, 301-335, 311.

v hnědém tónu (s rozměry 249 x 178 mm), jenž se liší pouze v drobnostech jako je jiné naklonění hlavy. Zakoupená v roce 1987 ze soukromého majetku. Je dosti vybledlá a působí dojmem kopie na nízké úrovni. A to zejména kvůli zkreslující perspektivě (například postel, džbán), mechanickému šrafování drapérie, pozadí a vybavení interiéru jsou vedené v jednom výrazovém projevu.

V řadě Peruzziho prací zejména z konce druhého desetiletí 16. století nachází M. Togner blízkou podobnost s kresbou z Kroměříže. S přihlédnutím k tomuto faktu bychom mohli tento list datovat do první poloviny dvacátých let cinquecenta.⁹⁸

V Bibliothéque Royale v Bruselu se nachází kresba s výjevem Narození Panny Marie [20] od Giovanni Francesca Penniho. Kresba perem na zahnědlém papíře, zesvětlená bělobou, o rozměrech 320 x 210 mm.⁹⁹ Kresba z Kroměříže a z Národní galerie budou pravděpodobně výřezem z Penniho kompozice, na obou studiích chybí sedmá postava ženy vlevo u postele včetně výklenku ve zdi nad touto ženskou postavou. Dále se liší pouze v detailech, jako je umístění postýlky pro dítě, v architektonickém orámování dveří v pozadí a ve zpracování nebes nad postelí. Naproti tomu je vidět shoda dokonce v pohybech prstů, pohledů, záklonů hlavy žen a uzlů na drapérii spadající dolů z nebes. Přes některé figury na Penniho kresbě je naznačena kvadratura. Obě studie, zejména list z Kroměříže, jsou však pravděpodobně kopiemi této kresby z Bruselu se stejnou kompozicí a námětem. Domnívám se ovšem, že kresba z Národní galerie by mohla být i kopií kresby z Kroměříže (kopií Penniho), a to hlavně s přihlédnutím na společné již zmíněné odlišné detaily těchto dvou studií s kresbou z Bruselu.

⁹⁸ Srov. TOGNER M.: Kresba starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství Olomouckého, 1996, kat. č. 14, 29sq.

⁹⁹ Srov. OBERHUBER K., GNANN A.: Roma e los tile classico di Raffaello 1515–1527, Milano: Electa 1999, kat. č. 187, 266.

7 Kreslíř 1. poloviny 16. století

Poslední dvě kresby, které bych ráda popsala, se nacházejí v Národní galerii v Praze a dosud nebyly publikovány. Jako autor je všeobecně uváděn Kreslíř z 2. čtvrtiny 16. století, ale mohly by svým provedením spadat do prvních dvou desetiletí 16. století. Z tohoto důvodu jsou zařazeny do této práce, kde se pokusím aspoň základně obě studie rozebrat, ale zejména popsat kresebné provedení.

7.1 Studie ženské postavy zřepředu a Studie ženské postavy zezadu

Kresba perem na zahnědlém papíře, bistr. Na rubu značeno ?, rozměry první kresby jsou 170 x 84 a druhé studie 175 x 84 mm, v Národní galerii v Praze. Provenience: Toman (L. 2401); Spot (L. neuvádí); R. W. P. de Vries (L. 2786°); Otakar Čermák, Pardubice 1985. Inv. č. K 56 153 a K 56 154.

Národní galerie obě studie ženských figur zakoupila dne 28. srpna 1985 ze soukromého majetku. Postava na první kresbě [21] je znázorněna z čelního pohledu, má lehce nakročenou levou nohu přes pravou. Levou ruku natočenou dlaní k divákovi, která ukazuje doleva, ke stejné straně je obrácen i obličej. V pravé ruce drží nejspíš knihu (desku) opírající se o pravý bok postavy. Druhá figura je ze zadního pohledu s nakročenou levou nohou, nad ní si rukou přidržuje oděv na boku [22]. Jedná se nejspíš o studie podle ženských plastik, tomu by mohl nasvědčovat způsob kresebného pojetí. Na provedení není vidět rozdíl mezi stínovanou plochou drapérie, předmětem v pravé ruce (u kresby zřepředu) a kůží na viditelných místech těla (odlišnosti mezi zobrazenými materiály). Zachycují dva podobné postoje z různých stran, s malými rozdíly v držení rukou a v úpravě vlasů. Obě studie mají školský charakter. Na kresbách je charakteristická snaha, o co nejpřesnější podchycení všech detailů modelu, která je spojena ještě s neobratností a nejistotou v kresebném projevu. Zvláště pak při modelaci objemu převážně pomocí přesného, jemného, křížícího se šrafování. Takto stínované plochy tvoří světelné kontrasty mezi tmavými a světlými místy umocňující dojem vyvolaný při pohledu na sochařské dílo.

Zápis z jednání nákupní komise zmiňuje, že školský charakter by mohl poukazovat na severského mistra a také by studie mohly znázorňovat múzy(?). Podle předmětu (kniha, tabulka), který drží ženská postav v pravé ruce, by se mohlo jednat o jednu z devíti Múz. Do úvahy by přicházela Kleió (Múza dějepisu) nebo Kalliopé (Múza epické poezie, ta byla s knihou zobrazována až v 17. století).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Srov. Múzy, in: HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Mladá fronta, Praha: 1991, 288.

Závěr

V letech 1500–1520 se Řím stal hlavním střediskem umění. Po roce 1520 (po smrti Raffaela) se tato pozice jako kulturního centra zdála upevněna a podpořena papežskou mocí. Pod vedením Raffaela nad vykopávkami se opět ukázala velkolepost antického Říma. Sláva tohoto města však netrvala dlouho, zanedlouho po smrti papeže Lva X. byl Řím zpustošen. Ze všech těchto vlivů vznikla nová podoba italského malířství. Raffael se stal dovršitelem renesančních tendencí, těsně po poté, co Michelangelo svým projevem narušil klasicistickou renesanční konstrukci. Jejich žáci a následovníci, ze všech jmenovaných škol, šířili nadále jejich umění, přičemž se přizpůsobili manýristickým tendencím. Dobytím a zpustošením Říma došlo v umění k otřesu. Toto město, které bylo po dvě desetiletí místem, kde se odehrávaly největší umělecké aktivity, bylo pokořeno. Tyto události bezpochyby přispěly k posílení role manýrismu v umění. Odvolávalo se na myšlenku napodobování mistrů a respektování jejich stylu.

Mám-li shrnout a zhodnotit umění v jednotlivých školách v rámci kreseb umělců časově zařaditelných do let 1500–1520, nebude to zcela jednoduché. V této práci se sešli (nejen) malíři, jenž se navzájem ovlivňovali, přičemž každý „náležel“ do rozdílné umělecké školy. Pozorujeme rivalitu mezi Raffaelem (římská škola) a Sebastianem del Piombo (benátská škola), kteří se sešli na výzdobě villy Farnesiny. Pod vlivem Michelangela se Sebastiano del Piombo pokusil o syntézu energického florentského umění s benátskou kulturou. Andrea del Sarto (florentská škola) spojil své znalosti z poučení díla Leonarda da Vinci (Milán) a Raffaela. Na tomto příkladu je vidět, že nelze umělce hodnotit pouze podle školy. Každá z nich má své určité hlavní rysy, které se projevují v dílech mistrů, ale současně se musí nahlížet na každého autora samostatně. V práci jsem se zaměřila na italskou kresbu u nás, s důrazem kladeným na samotné dílo a zejména na jeho kresebné provedení. V dřívějších publikacích bylo u mnoha kreseb toto jen lehce nastíněné, hlavní pozornost se obracela k připsání autorství a určení námětu. Stručně jsou uvedeny životopisy umělců a charakteristika škol, aby byl vytvořen celkový pohled na toto jasně vymezené časové období a poukázáno na další vlivy působící na umělce.

Závěr této bakalářské práce bych ráda zakončila citátem, jenž vystihuje podstatu úspěchu jak umělců renesančních, tak i dnešních: *„Technika je jistě jenom prostředkem ale umělec, který jí zanedbává nedosáhne nikdy svého cíle, totiž vyjádření citu a myšlenky. Takový umělec se podobá jezdcí, který zapomene nakrmit svého koně. Je jasné, že jakmile je kresba slabá barva falešná, nelze vyjádřit sebesilnější cit. Anatomické chyby budí smích,*

i když umělec chce být dojímavý. A do té chyby upadají dnes mnozí mladí umělci. Protože nekonali vážné studia, neustále prozrazují svoji neschopnost.“ (August Rodin: Kresba a barva)

Seznam literatury:

BLAŽIČEK O. J., KROPÁČEK J.: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Odeon, 1991.

BLAŽIČEK Oldřich J.: Raffael, Praha: Odeon, 1982.

BROWN D. A., FERINO-PAGDEN S.: Bellini • Giorgione • Tizian und die renaissance der Venezianischen Malerei, national Gallery of Art Washington, Kunsthistorisches Museum Wien, Skira Mailand, Wien: 2006.

BURCKHARDT JACOB: Úvahy o světových dějinách, Votobia, 1996.

DVOŘÁK F.: Klasická kresba vrcholné italské renesance, kat., Praha: 1952, kat. č. 23.

FAIETTI M., OBERHUBER K.: Humanismus in Bologna 1490–1510, Bologna: 1988.

FAIETTI Marzia, SCAGLIETTI KELESCIAN Daniela: Amico Aspertini, Modena: 1995, s. 217 – 324.

GRŮZA A.: Kresba a grafika starých mistrů 16. a 18. století, kat., Zlín: 1962.

HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Mladá fronta, Praha: 1991.

HIRST M.: Sebastiano del Piombo, Oxford: 1981.

HUYGHE René ed.: Umění renesance a baroku, Larousse, 1958.

CHÁTELETA Alberta, GROSLIERA Bernarda Philippa: Světové dějiny umění. Malířství. Sochařství. Architektura. Užití umění, Larousse S.A., 1990.

KAZLEPKA Zdeněk: Disegno veneto. Benátská kresba 16.-18. století z českých, moravských a slezských sbírek, 2003, kat. č. 2.

KNAB E., OBERHUBER K., MITSCH E.: Raffaello, I disegni, Firenze: 1983.

KUSÁKOVÁ-KNOZOVÁ H.: Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie, Brno: 1969, kat. č. 104.

MATEJČEK Antonín: Dějepis umění. Umění nového věku II, IV., Praha: 1929.

MRÁZ Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: Encyklopedie světového malířství, Praha: Academia, 1988

NEUMANN J.: Vzácné dílo Sebastiana del Piombo, in: Umění X, 1962.

OBERHUBER K., GNANN A.: Roma e los tile classico di Raffaello 1515–1527, Milano: Electa, 1999.

PALLUCHINI Rodolfo: Cinquecento v Benátkách, in: HUYGHE René: Umění a lidstvo. Umění renesance a baroku, Larousse, Praha: Odeon, 1970.

PIJOÁN José: Dějiny umění, 6, Praha: Odeon, 1980.

RICKETTS Melissa: Renaissance. Mistři světového malířství, Barcelona: 2005.

RUSSEL Francis: Salerom Discoveries A new drawing by Sebastiano del Piombo, in: Arte Veneta XVII, 1963.

SCHARF Alfred: Filippino Lippi, Wien: 1935.

TEISSIG K., BRABCOVÁ J.: Technika kresby, Praha: Artia, 1986.

THIEME Ulrich, BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1912.

TIETZE Hanz: Eine Zeichnung Sebastiano del Piombos, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommision für Denkmalpflege, Bd. V., Wien: 1911.

TOGNER M.: Kresba starých mistrů ve sbírkách kroměřížského zámku, in: Umění XXXIV, 1986.

TOGNER Milan: Kresby starých mistrů ze sbírek Arcibiskupství Olomouckého, kat., Olomouc: 1996.

VACULÍK K.: Taliánská kresba 15. – 18. storočia, kat., Bratislava: 1953.

WESTFEHLING Uwe: Zeichnen in der Renaissance. Entwicklung, Techniken, Formen, Themen, Köln: DuMont, 1993.

ZLATOHLÁVEK M.: A Late-Fifteenth-century Italian Drawings in the National Gallery, Bulletin of the National Gallery in Prague, I, 1991.

ZLATOHLÁVEK M., BORA G.: Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě, Národní Galerie v Praze: 1995.

ZLATOHLÁVEK Martin: Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a Grafika, katalog NG v Praze: 1997, kat. č. VII.

ZLATOHLÁVEK M.: Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494 – 1525, disertační práce, Praha: 1999.

Seznam vyobrazení:

1. Filippino Lippi, Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály, kresba perem a štětcem, Národní galerie v Praze. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
2. Filippino Lippi, Figurální kompozice, kresba, NG v Praze. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
3. Andrea del Sarto, Hlava hochy, kresba rudkou, Kroměříž, zámek.
4. Boccaccio Boccaccino, Adorace narozeného Krista, kresba rudkou, Regionální muzeum v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
5. Boccaccio Boccaccino, Studie adorující mužské postavy v pokleku, kresba černou křídou na papíře, RM v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
6. Boccaccio Boccaccino, Studie býka I., kresba rudkou, Regionální muzeum v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
7. Boccaccio Boccaccino, Studie býka II., kresba rudkou, RM v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
8. Tommaso Aleni a Boccaccio Boccaccino, Adorace narozeného Krista, kresba rudkou, RM v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
9. Tommaso Aleni a Boccaccio Boccaccino, Studie k adoraci narozeného Krista, kresba tužkou a uhlem, RM v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
10. Francesca Casella, Dva vojáci, kresba perem, RM v Teplicích. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
11. Giovanni Bellini, Studie dvou mužských figur, kresba štětcem, Kroměříž, zámek.

12. Andrea Mantegna, Uvedení kultu Kybelé v Římě, 1505-1506, National Gallery, Londýn.
13. Sebastiano del Piombo, Sedící prorok s andělem, kresba olůvkem, Kroměříž, zámek.
14. Amico Aspertini, Fragment ženské postavy, kresba perem v tmavohnědém tónu, Kroměříž, zámek.
15. Marcantio Raimondi, Mladík se zrcadlem, kresba perem, NG v Praze.
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
16. Lombardský anonym 1515-1520, Anděl vyhánějící Adama a Evu z ráje, lavírovaná kresba rudkou, NG v Praze. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
17. Raffael Santi, Amor, kresba perem doplněna černou křídou a rudkou, MG v Brně.
18. Baldassare Peruzzi (?), Narození Panny Marie, lavírovaná kresba perem, Kroměříž, zámek.
19. Italský mistr 16. století, Narození Panny Marie, kresba perem, NG v Praze.
Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
20. Giovanni Francesco Penni, Narození P. Marie, kresba perem, Bibliothéqué Royale v Bruselu.
21. Kreslíř 1. poloviny 16. století, Studie ženské postavy zřepdu, kresba perem bistr, NG v Praze. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.
22. Kreslíř 1. poloviny 16. století, Studie ženské postavy zezadu, kresba perem bistr, NG v Praze. Fotografie © 2007 Národní galerie v Praze.

Počet slov

slova – 13 850

znaky (bez mezer) – 76 604

znaky (s mezerami) – 90 351

odstavce – 296

řádky – 1 352

Obrazová příloha