

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Hana Jiráková

Perugino a Cremona

Perugino and Cremona

Praha 2010

vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D., Drs.

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.*

*V Praze dne*

*podpis*

## **Anotace**

Jméno autora:	Hana Jiráková
Instituce:	Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta Ústav pro dějiny umění Celetná 20, 116 42 Praha 1
Obor:	Bakalářské studium oboru dějiny umění
Název práce:	Perugino a Cremona
Vedoucí práce:	Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D., Drs.
Počet stran:	52 + příloha
Počet příloh:	1
Rok obhajoby:	2010
Klíčová slova:	Pietro Perugino, Cremona, Madona se sv. Jakubem a sv. Augustinem, kostel Sant'Agostino, Peruginův vliv na umění v Cremoně, Boccaccio Boccaccino, Tommaso Aleni, Galeazzo Campi, Francesco Casella, Marco Marziale

Ústředním tématem předkládané práce je obraz Madony se světci v cremonském kostele Sant'Agostino od Pietra Perugina v kontextu jeho celkového působení v severní Itálii. Po úvodní charakteristice Peruginovy umělecké osobnosti následuje popis jeho severoitalských zakázek a zejména jeho cremonského obrazu. V dalších pasážích je vymezen vývoj cremonské umělecké scény a dále je zkoumán vliv tohoto obrazu a Peruginova stylu obecně na umění v Cremoně v období kolem přelomu 15. a 16. století. Cílem je nalézt tyto souvislosti v dílech umělců Boccaccia Boccaccina, Tommasa Aleniho, Galeazza Campiho, Francesca Caselly a Marca Marzialeho, kteří v této době v Cremoně pracovali.

## Abstract

Author's name: Hana Jiráková

School: Charles University in Prague  
Faculty of Philosophy  
The Institute for Art History  
Celetná 20, 116 42 Praha 1

Program: Art History

Title: Perugino and Cremona

Consultant: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D., Drs.

Number of pages: 52 + attachment

Number of attachments: 1

Year: 2010

Key words: Pietro Perugino, Cremona, Madonna between St James and St Augustine, church of Sant'Agostino, Perugino's influence on the art in Cremona, Boccaccio Boccaccino, Tommaso Aleni, Galeazzo Campi, Francesco Casella, Marco Marziale

A key theme of this study is the painting with Madonna and Saints in the church of Sant'Agostino in Cremona by Pietro Perugino in the context of his work in the North Italy. After characterization of Perugino's art ensues description of his North Italian commissions and of his painting in Cremona. In the next chapters I define the development of art in Cremona and I investigate the influence of this painting and of the Perugino's style on the art in Cremona in the period around the turn of 15th and 16th century. A target is to detect these connections in works of artists Boccaccio Boccaccino, Tommaso Aleni, Galeazzo Campi, Francesco Casella and Marco Marziale, who worked in this time in Cremona.

## **Obsah**

Úvod	6
1. Pietro Perugino – život a dílo	8
2. Peruginovo působení v severní Itálii	14
3. Peruginův obraz v cremonském kostele Sant'Agostino	16
4. Uměleckohistorický vývoj v Cremoně	21
5. Peruginův vliv na cremonskou výtvarnou tvorbu	25
5.1 Boccaccio Boccaccino	26
5.2 Tommaso Aleni	31
5.3 Galeazzo Campi	38
5.4 Francesco Casella	42
5.5 Marco Marziale	43
Závěr	45
Seznam použité literatury a pramenů	48
Seznam vyobrazení	51
Obrazová příloha	53

## Úvod

Pietro di Cristoforo Vannucci zvaný Perugino,<sup>1</sup> představitel renesančního klasicismu v Itálii,<sup>2</sup> svými současníky považovaný za jednoho z největších umělců své doby,<sup>3</sup> malíř vyznačující se precizní kresbou, smyslem pro jasnou prostorovost kompozic<sup>4</sup> a harmonii barev,<sup>5</sup> se v poslední době těšil zvýšenému zájmu badatelů. V srpnu 2000 se konalo mezinárodní sympozium v Perugii a v Città della Pieve, na jaře 2004 proběhl cyklus konferencí, jehož výstupem byl spis *Pietro Vannucci e i pittori perugini del primo Cinquecento* vydaný o rok později v Perugii. V tomto městě mu byla v roce 2004 věnována také výstava s názvem *Perugino il divin pittore*, k níž byl vydán katalog pod vedením Vittorie Garibaldi a F. F. Manciniho. Ve stejné době probíhala v Città della Pieve v Palazzo della Corgna výstava *Perugino e il paesaggio*. Mimo Itálii lze jmenovat výstavu *Pietro Perugino, Master of the Italian Renaissance* v Michiganu z roku 1997.

Avšak zájem badatelů, historiků a životopisců o Peruginovu osobnost sahá daleko do minulosti. Již v 16. století Giorgio Vasari vřadil jeho biografii do svých *Životů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Ta ovšem obsahuje řadu nesrovnalostí, často i záměrných, jako třeba Vasariho snaha vykreslit umělcovu povahu v nepříliš dobrém světle.<sup>6</sup> Podle životopisce byl Perugino chtivý peněz a majetku, neboť pocházel z těch nejchudších poměrů,<sup>7</sup> to však odporuje skutečnosti, že malířova rodina patřila v jeho rodném městě Città della Pieve k těm nejvýznamnějším.<sup>8</sup> Peruginovou tvorbou se zabývala řada badatelů, z nichž monograficky ji zpracovali G. C. Williamson (1900), Fritz Knapp (1907, 1926), W. Bombe (1914), L. Vitetti (1914), T. Sillani (1915), U. Gnoli (1923), F. Canuti (1931), Ettore Camesasca (1959, 1969), P. Scarpellini (1984, 1991), Vittoria Garibaldi (1999, 2004).

---

<sup>1</sup> Nicoletta BALDINI: *Perugino a Firenze. Regesto documentario*, in: *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile* (kat. výst.), Rosanna Caterina PROTO PISANI (ed.), Florencie 2005, 215.

<sup>2</sup> Filippo TODINI: *Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci*, in: *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile* (kat. výst.), Rosanna Caterina PROTO PISANI (ed.), Florencie 2005, 51.

<sup>3</sup> Vittoria GARIBALDI: *Perugino (=Art e Dossier 197)*, Florencie 2004, 5-6.

<sup>4</sup> TODINI (pozn. 2) 51.

<sup>5</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 6.

<sup>6</sup> Antonio PAOLUCCI: *Presentazione*, in: *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile* (kat. výst.), Rosanna Caterina PROTO PISANI (ed.), Florencie 2005, 7.

<sup>7</sup> Giorgio VASARI: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*, Pavel PREISS (ed.), Praha 1976, 453-454.

<sup>8</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 6.

Ústředním tématem mé práce je Peruginův obraz Madony s dítětem mezi sv. Jakubem a sv. Augustinem umístěný v kostele Sant'Agostino v lombardském městě Cremoně a vliv tohoto obrazu na cremonskou uměleckou tvorbu. Tuto záležitost je nutné vnímat v kontextu celkového působení Pietra Vannucciho v severní Itálii, neboť umělec absolvoval kolem poloviny devadesátých let quattrocenta několik cest do Benátek a také vytvořil díla pro Bolognu, Pavii a Mantovu, která rovněž nezůstala bez ohlasu. Opomenuta nesmí být ani vlastní aktivita cremonských umělců, jak dokládá existence kopie Peruginovy Madony s dítětem, uložené dnes v National Gallery ve Washingtonu, od Tommasa Aleniho, která byla nedávno vystavena ve Florencii v rámci výstavy Perugino a Firenze – Qualità e fortuna d'uno stile a nyní se nachází v Museo dell'Accademia Etrusca v Cortoně.<sup>9</sup>

Cremona je s naším prostředím spojována zejména skrze kresbu, neboť v českých sbírkách je uložen významný soubor kreseb tamějších mistrů cinquecenta, jež byly prezentovány na výstavách v pražské Národní galerii v roce 1995 a následně o dva roky později v cremonském Museo civico. Při té příležitosti byly tyto kresby také publikovány v katalozích pod vedením Giulia Bory a Martina Zlatohlávka,<sup>10</sup> který v roce 1999 napsal úvod do studia kresby v Cremoně jako svou disertační práci.<sup>11</sup>

O vlivu Peruginova klasicismu odrážejícím se ve výtvarné produkci cremonských umělců je pojednáno například v rámci katalogu výstavy I Campi – Cultura artistica cremonese del Cinquecento z roku 1985, jehož editorkou byla Mina Gregori,<sup>12</sup> nebo v knize Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento napsané autorským kolektivem pod vedením stejné editorky o pět let později.<sup>13</sup> Dílem cremonských umělců námi zkoumaného období se zabývali kromě výše zmíněných badatelů zejména Alfredo Puerari, Marco Tanzi, Luisa Bandera a další.

---

<sup>9</sup> Rosanna Caterina PROTO PISANI, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), idem (ed.), Florencie 2005, 202, kat. č. 50.

<sup>10</sup> Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.): Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Praha 1995; Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), Milano 1997.

<sup>11</sup> Martin ZLATOHLÁVEK: Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494-1525 (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999.

<sup>12</sup> Mina GREGORI (ed.): I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Milano 1985.

<sup>13</sup> Mina GREGORI (ed.): Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano 1990.

## 1. Pietro Perugino – život a dílo

Pietro Perugino se narodil někdy v rozmezí let 1448 a 1450 v Città della Pieve nedaleko Perugie.<sup>14</sup> Jeho vlastní jméno Vannucci, Vannuccioli anebo latinské Vannutii ustoupilo velmi záhy přízvisku Perugino a dlouho se věřilo, že pochází z Perugie. Otcem byl Cristoforo di Pietro di Giovanni, nebo také Vanni či Vannuccio, jehož postavení nebylo zřejmě nijak bezvýznamné, matka se jmenovala Lucia Betti. Dokladů obsahujících údaje o umělcově mládí se mnoho nezachovalo. Na základě archivních listin, které nejsou považovány za příliš spolehlivé, se uvažuje o tom, že byl malíř usazen v Perugii již mezi roky 1466 až 1469, avšak poprvé je „Petrus Cristoferi Vannuccioli“ s určitostí zmíněn až v dokumentu z roku 1469 vztahujícímu se k Città della Pieve. V Libro rosso cechu sv. Lukáše ve Florencii je o něm zápis z roku 1472: „Mag[ister] Petrus Christophori de Castro Plebis, vulgariter nuncupatus Perusinus“. Perugino už byl tedy mistrem a patrně samostatným členem tohoto cechu. Pokud jde o formování Peruginova stylu, tak v mládí byl ovlivněn Pierem della Francesca, ve Florencii pak pracoval ve Verrocchiově dílně, kde mohl být také pod vlivem Botticelliho, který by mu rovněž prostředkoval znaky pollaiuolovské.<sup>15</sup> Na Verrocchiovo školení odkazuje jedno z Peruginových raných děl, Madona s žehnajícím děckem, uchovávaná v pařížském Musée Jacquemart-André.<sup>16</sup>

Pravděpodobně v roce 1473 vytvořil Perugino spolu s dalšími sérii desek s Příběhy sv. Bernardina pro chrám Oratorio San Bernardino v Perugii. Označení „mistr“ se pak objevuje také v dokumentu z roku 1475 obsahujícím zprávu o provedení několika maleb v sala del Consiglio v Perugii, za které mu bylo zapláceno v červenci.<sup>17</sup> Do této doby je kladen vznik obrazu Klanění tří králů, objednaného pravděpodobně rodinou Baglioni pro dnes zničený kostel Santa Maria dei Servi v Perugii. Nyní je malba součástí sbírek Galleria Nazionale dell'Umbria.<sup>18</sup> Roku 1478 vymaloval freskami kapli sv. Lucie ve farním kostele

---

<sup>14</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 6.

<sup>15</sup> Ettore CAMESASCA: L'opera completa del Perugino, Milano 1969, 83-85.

<sup>16</sup> TODINI (pozn. 2) 53.

<sup>17</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83-85.

<sup>18</sup> TODINI (pozn. 2) 54.



v Cerquetu, z nichž se zachovaly fragmenty,<sup>19</sup> na kterých je však jasně vidět, že umělec již dosáhl plné formální zralosti.<sup>20</sup> V letech 1478-1479 pravděpodobně vytvořil freskovou výmalbu cappelly della Concezione, jež byla součástí staré baziliky sv. Petra v Římě.<sup>21</sup>

Přibližně mezi lety 1480-1482 Perugino pracuje na freskové výzdobě interiéru Sixtinské kaple ve Vatikánu.<sup>22</sup> Spolu s ním se na zakázce podíleli Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli<sup>23</sup> a mezi pomocníky figurovali také Luca Signorelli, Pinturicchio, Piero di Cosimo a další. Perugino zde provedl na bočních stěnách výjevy Křest Krista, Mojžíšova cesta do Egypta a Předání klíčů, vyznačující se přesvědčivým vyjádřením hloubky prostoru a dokonale promyšleným rozvržením kompozice. Na oltární stěně namaloval Nanebevzetí Panny Marie a dva obrazy s náměty Nalezení Mojžíše a Narození Krista, avšak tyto scény byly zničeny, aby ustoupily Michelangelovu Poslednímu soudu.<sup>24</sup> Alespoň částečnou představu může poskytnout kresba Nanebevzetí Panny Marie z vídeňské Albertiny.<sup>25</sup>

Kolem roku 1480 provedl Pietro Vannucci fresku pro klášter Sant'Onofrio zvaný „di Fuligno“. Na téměř osmimetrové fresce zdobící čelní stěnu refektáře je vyobrazena Poslední večeře, za ní je pak v průhledu rámovaném sloupovým zasazen výjev Kristus v zahradě Getsemanské.<sup>26</sup> Do let 1480-1485 spadá realizace triptychu Galitzin, v jehož centru je zobrazeno Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou, po stranách jsou umístěni sv. Jeroným a sv. Máří Magdalena. Všechny tři výjevy jsou sjednoceny plynule probíhající krajinou.<sup>27</sup>

Perugino se proslavil také jako autor portrétů, z nichž lze jmenovat Podobiznu mladíka z roku 1480, která je dnes ve sbírce Sarti v Paříži.<sup>28</sup>

---

<sup>19</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83-85.

<sup>20</sup> TODINI (pozn. 2) 57.

<sup>21</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83-85.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem 91.

<sup>24</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 18-19.

<sup>25</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 90.

<sup>26</sup> Serena PADOVANI, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), Rosanna Caterina PROTO PISANI (ed.), Florencie 2005, 148, kat. č. 29.

<sup>27</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 19-20.

<sup>28</sup> TODINI (pozn. 2) 55-56.

V listopadu roku 1483 dostal Perugino zakázku od priorů z Perugie na oltář jejich kaple, avšak dokončil je teprve po dvanácti letech v roce 1495. V srpnu roku 1484 se nachází opět v Římě, kde se účastní příprav na intronizaci papeže Inocence VIII. Zůstává zde do července následujícího roku, v srpnu je pak činný v Perugii a tam získává 26. prosince občanství. V prosinci roku 1486 se ve Florencii spolu se svým spolupracovníkem Aulistou d'Angelo dopustil přepadení nějakého muže a oba malíři byli za to souzeni v červenci příštího roku. Pietro Vannucci byl pokutován a musel zaplatit dvacet fiorinů. Prosinec roku 1489 tráví v Orvietu, aby tu jednal o pokračování výzdoby kaple San Brizio ve zdejším dómu, jež zůstala nedokončená od smrti Fra Angelica. Jednání trvala až do 5. dubna 1490, kdy je Operai di Orvieto přerušily. 5. března 1490 v Perugii obdržel platbu za vykonané práce v Sixtinské kapli. Během následujících měsíců cestuje mezi Orvietem, Římem, Florencií.<sup>29</sup> V druhé polovině osmdesátých let vytvořil pro klášter San Giusto degli Ingesuati ve Florencii fresky, které nejsou dochovány, dále obrazy Pieta se sv. Janem Evangelistou, sv. Máří Magdalenou, sv. Nikodémem a sv. Josefem z Arimatie, nacházející se v současnosti ve florentské Uffizi, Ukřižování a Kristus v zahradě Getsemanské.<sup>30</sup> 5. ledna 1491 byl Perugino přítomen ve Florencii na zasedání, kde byly posuzovány modely pro průčelí dómu.<sup>31</sup>

Poslední desetiletí quattrocenta znamenalo pro Perugina vrchol jeho malířské tvorby, charakterizovaný bohatou produkcí kvalitních děl, v nichž usiloval o vytvoření nového estetického ideálu, vyznačujícího se novým smyslem pro krásu, čistotu forem a užitím splývajících barev, jenž připravil půdu pro vznik klasického stylu počátku příštího století.<sup>32</sup> Kolem roku 1490 vytvořil obrazy Vidění sv. Bernardina a Sv. Šebestiána z Louvru, pro něž je příznačná oblouková architektura s hlubokým průhledem do prosvětlené krajiny.<sup>33</sup> Pravděpodobně roku 1491 dokončil v Římě Polyptych Albani pro kardinála Giuliana della Rovere,<sup>34</sup> pozdějšího papeže Julia II.,<sup>35</sup> u něhož je zaměstnán i v následujícím roce a rovněž

---

<sup>29</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83.

<sup>30</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 22-23.

<sup>31</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83.

<sup>32</sup> TODINI (pozn. 2) 62.

<sup>33</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 24-25.

<sup>34</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 92.

<sup>35</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 26.

zde spolu s dalšími připravuje slavnostní intronizaci papeže Alexandra VI.<sup>36</sup> Rokem 1493 signoval Madonu se sv. Janem Křtitelem a sv. Šebestiánem, určenou do kostela San Domenico ve Fiesole, a také Madonu se sv. Petrem, sv. Janem Evangelistou, sv. Janem Křtitelem a sv. Pavlem, pravděpodobně vytvořenou ve Florencii.<sup>37</sup>

1. září stejného roku se oženil ve Fiesole s Chiarou, jejímž otcem byl architekt Luca Fancelli, a později s ní měl sedm dětí.<sup>38</sup> Téhož roku došlo patrně k objednávce Madony se sv. Jakubem a sv. Augustinem pro kostel Sant'Agostino v Cremoně.<sup>39</sup> V listopadu dostal Perugino zakázku na fresku Ukřižování do kostela Santa Maria Maddalena dei Pazzi ve Florencii, kterou provedl v následujících dvou letech.<sup>40</sup> Na počátku roku 1494 absolvoval cestu do Luccy, jinak přebýval většinou ve Florencii, mezi tím podnikl cestu do Benátek, kde obdržel zakázku na výzdobu Dóžecího paláce, kterou však nikdy nesplnil.<sup>41</sup> Téhož roku vytvořil Portrét Francesca delle Opere,<sup>42</sup> na němž se odráží ovlivnění benátským kolorismem, stejně jako na obraze Piety uložené dnes v Clark Art Institute ve Williamstown, odkazující na vzory Giovanniho Belliniho.<sup>43</sup> Rokem 1494 je datována deska Madony s dítětem, sv. Jakubem a sv. Augustinem, určená do cremonského kostela Sant'Agostino. Není známo, zda byl obraz vytvořen ve Florencii a poté poslán do Cremony nebo jestli byl namalován přímo na místě. Názory badatelů se v tomto ohledu liší.<sup>44</sup> Pod benátským vlivem namaloval v následujícím roce také Oplakávání Krista pro řeholnice sv. Kláry ve Florencii, jež je nyní v Galleria Palatina ve florentském palazzo Pitti.<sup>45</sup> V tomto městě v roce 1498 spolu s dalšími posuzoval rekonstrukci lucerny dómu.<sup>46</sup>

V roce 1496 malíř vytvořil Ukřižování pro florentský klášter Santa Maria Maddalena del Cestello.<sup>47</sup> Počínaje tímto rokem prohlubuje Vannucci své kontakty s Perugií, kde dostává

---

<sup>36</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83.

<sup>37</sup> Ibidem 93.

<sup>38</sup> Ibidem 83.

<sup>39</sup> Marco TANZI: Perugino. Madonna col Bambino fra i Santi Giacomo e Agostino (Tav. 29), in: Mina GREGORI (ed.): Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano 1990, 241.

<sup>40</sup> Camesasca (pozn. 15) 94.

<sup>41</sup> Ibidem 83.

<sup>42</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 30.

<sup>43</sup> TODINI (pozn. 2) 62.

<sup>44</sup> BALDINI (pozn. 1) 216.

<sup>45</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 34-35.

<sup>46</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 84.

<sup>47</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 48.

množství důležitých zakázek, mezi nimi polyptych pro klášter San Pietro, pala dei Decemviri nebo výzdobu audienční síně Směnárnického cechu (Collegio del Cambio),<sup>48</sup> kde mezi lety 1496-1500 provedl na stěnách výjevy Narození Krista, Bůh Otec s proroky a Sibylami, Proměnění Páně a Alegorie Ctností, na jednom z pilastrů namaloval svůj autoportrét.<sup>49</sup> Na přelomu dvou století a v prvních letech cinquecenta Peruginovo malířské dílo vrcholí, dochází ke zjemnění barevných přechodů, směřujícímu až k šerosvitnému vyznění. Tyto tendence lze pozorovat na obraze sv. Máří Magdaleny, uloženém dnes v Galleria Palatina ve florentském palazzo Pitti nebo na malbě Nanebevzetí Panny Marie z Vallombrosy.<sup>50</sup> V tomto období umělec vytvořil také řadu obrazů Madon, z nichž vynikají desky Madona s dítětem a malým sv. Janem v londýnské National Gallery,<sup>51</sup> Madona adorující děcko, zvaná Madonna del sacco, ve florentské Galleria Palatina,<sup>52</sup> nebo Madona s dítětem [1], uložená v National Gallery of Art ve Washingtonu, jež kdysi patřila do vlastnictví markýzů z Villafranca ze Španělska.<sup>53</sup>

V roce 1501 otevřel umělec svou dílnu také v Perugii.<sup>54</sup> O rok později začíná pracovat na polyptychu pro perugijský kostel Sant'Agostino, který po prodloužení smlouvy v roce 1512 dokončoval až do své smrti.<sup>55</sup> Zachované desky byly původně součástí architektonicky členěného celku, určeného pro pohled z obou stran. Ústředním motivem plochy otočené směrem do lodi kostela bylo pravděpodobně Narození Páně, v centru zadní strany obrácené k chóru byl umístěn Kristův křest.<sup>56</sup> V roce 1502 namaloval Ukřižování pro kapli Chigi sienského kostela Sant'Agostino. Mezi lety 1502-1504 provedl obraz Zasnoubení Panny Marie, uchovávaný v současnosti v Musée des Beaux-Arts v Caen,<sup>57</sup> na němž zopakoval některé prvky použité již na fresce Předání klíčů v Sixtinské kapli.<sup>58</sup> Z roku 1504 je

---

<sup>48</sup> TODINI (pozn. 2) 64.

<sup>49</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 38-41.

<sup>50</sup> TODINI (pozn. 2) 64.

<sup>51</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 110.

<sup>52</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 33.

<sup>53</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 105.

<sup>54</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 48.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 114-115.

<sup>57</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 32-33.

<sup>58</sup> Ibidem 48.

zachována rozměrná freska Klanění tří králů v Oratorio di Santa Maria dei Bianchi v Città della Pieve,<sup>59</sup> demonstrující malířovo mistrovské zvládnutí krajinné hloubky.<sup>60</sup>

Patrně roku 1507 byl pozván do Říma, aby se spolu s dalšími podílel na výzdobě papežského paláce. O rok později byly dokončeny freskové medailony na klenbě Stanze dell'Incendio di Borgo.<sup>61</sup> Setkal se však s nepříznivou reakcí na své dílo a byl nucen práci přerušit.<sup>62</sup> Ostatně v této době se již objevují náznaky nedostatku tvůrčích sil umělce, jenž stále častěji inklinoval k opakování předešlých schémat. Polyptych Santissima Annunziata dokončený v roce 1507 za značné pomoci spolupracovníků byl současníky odsouzen.<sup>63</sup>

V následujících letech pobýval střídavě ve Florencii, Perugii a Città della Pieve. Ve svém rodném městě signoval roku 1517 fresky pro kostel Santa Maria dei Servi. Na počátku dvacátých let provedl fresky v kostele San Severo v Perugii, v kostele Santa Maria delle Lacrime v Trevi, v klášteře Sant'Agnese v Perugii a fresky ve Fontignanu, jež nedokončil, neboť někdy během února nebo března roku 1523 zemřel.<sup>64</sup>

---

<sup>59</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 107.

<sup>60</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 41.

<sup>61</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 110.

<sup>62</sup> Ibidem 84.

<sup>63</sup> TODINI (pozn. 2) 66.

<sup>64</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 84.

## 2. Peruginovo působení v severní Itálii

V 90. letech 15. století dosáhl Perugino takového významu, že jeho věhlas přesáhl oblast střední Itálie. K roku 1494 se vztahují písemné doklady o jeho přítomnosti v Benátkách,<sup>65</sup> kde se nacházel postupně třikrát mezi lety 1494 a 1497.<sup>66</sup> V benátském Archivio di Stato je zachována listina z 9. srpna 1494, z níž lze vyčíst, že Perugino obdržel zakázku na provedení fresek v sala del Gran Consiglio Dóžecího paláce.<sup>67</sup> Dóže Agostino Barbarigo si u něho objednal malby s portréty dóžat, dále Útěk papeže Alexandra III. před Friedrichem Barbarossou a Bitvu u Spoleta. Byla mu přislíbena vysoká částka 400 dukátů, avšak umělec se stále zdráhal začít s prací a poté, co mu byla v roce 1500 zaslána upomínka, vyžadoval dvojnásobek ceny. Po této události mu byla zakázka odebrána,<sup>68</sup> dílo tedy nikdy nevytvořil, a tak bylo po více než dvaceti letech objednáno u Tiziana za sumu mnohem nižší.<sup>69</sup> O dalším Peruginově pobytu v Benátkách vypovídá zmínka v dopise ze 14. VI. 1496, který byl napsán milánským arcibiskupem a adresován Lodovicu il Moro, vévodovi z Milána, jež naznačuje, že zde byl malíř ke konci roku.<sup>70</sup> Podle některých autorů namaloval v této době v Benátkách pro Scuolu di San Giovanni Evangelista obraz s námětem jednoho ze Zázraků sv. Kříže.<sup>71</sup> Pravděpodobně šlo o rozměrné plátno, které se nezachovalo, neboť shořelo při požáru.<sup>72</sup>

Perugino zhotovil v této době také Madonu se světcí pro kostel San Giovanni in Monte v Bologni, a to mezi lety 1495 a 1500, která se v současnosti nachází v tamější Pinacoteca Nazionale.<sup>73</sup> Deska představuje Madonu s dítětem na nebesích obklopenou anděly, pod níž je umístěna v krajině čtveřice světců – sv. Archanděl Michael, sv. Kateřina z Alexandrie, sv. Apolonie a sv. Jan Evangelista. Malba obsahuje signaturu, umístěnou na ozubené kolo sv. Kateřiny: „PETRVS PERVSINVS PINXIT“. Obraz se nacházel v kapli Vizzani kostela

---

<sup>65</sup> TANZI (pozn. 39) 241.

<sup>66</sup> Mauro LUCCO: Lo „stile dolce“ e le grazie protoclassiche: Perugino a Venezia, in: Giulio EINAUDI (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, 461.

<sup>67</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83.

<sup>68</sup> Fritz KNAPP: Perugino, Leipzig 1926, 29.

<sup>69</sup> Sylvia FERINO PAGDEN: Perugino, in: The Dictionary of Art, Jane TURNER (ed.), New York 1996, 523.

<sup>70</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 83.

<sup>71</sup> Ibidem 84; KNAPP (pozn. 68) 48.

<sup>72</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 118.

<sup>73</sup> TANZI (pozn. 39) 241.

San Giovanni in Monte, odkud byl odvezen koncem 18. století Napoleonem, o necelé dvě desetiletí později byl opět navrácen do Bologni.<sup>74</sup>

Od roku 1496 usiluje milánský vévoda Lodovico il Moro o to, aby pro něj Perugino pracoval,<sup>75</sup> a na jeho podnět pak mniši kartuziánského řádu v Pavii získali příslib na vytvoření polyptychu v jejich kostele. Trvalo však ještě dlouho, než malíř zakázku splnil, až teprve po pobídkách ze strany vévody v květnu 1499 bylo ujednáno předání oltáře, k němuž ještě v témže roce nejspíše došlo. Polyptych se původně skládal z šesti desek, tři z nich, znázorňující Archanděla Michaela, Madonu s Archandělem Gabrielem držícím děcko a třemi muzicírujícími anděly a Tobiáše s Archandělem Rafelem, jsou v National Gallery v Londýně [2], Bůh Otec ve slávě se nachází v pavijském kostele a dva obrazy představující pravděpodobně Zvěstování se nezachovaly.<sup>76</sup>

S Peruginovým působením v severní Itálii souvisí ještě jeho práce pro Isabellu d'Este v Mantově,<sup>77</sup> k níž je zachována bohatá korespondence. Počínaje rokem 1500 žádala Perugina, aby jí vytvořil kompozici pro mantovské studiolo, ale k uzavření smlouvy došlo až 13. ledna 1503. Obraz s námětem Zápasu mezi Láskou a Cudností (*Lotta fra Amore e Castità*) byl dokončen teprve v roce 1505<sup>78</sup> a dnes je uložen v pařížském Louvru.<sup>79</sup> Takovýto humanisticky laděný alegorický námět nebyl pro Perugina příliš obvyklý, stejně jako požadované provedení technikou tempery na plátně. Výsledné dílo nepůsobilo na Isabellu zcela uspokojivě.<sup>80</sup>

Vzhledem ke skutečnosti, že rok 1494, připsaný pod signaturou cremonskeho obrazu Madony se světcí, se shoduje s obdobím Peruginova prvního pobytu v Benátkách, nabízí se možnost, jak již učinili někteří badatelé, vytvořit hypotézu o umělcově návštěvě Cremony v souvislosti s touto jeho cestou do Benátek.<sup>81</sup> Dalo by se pak předpokládat, že zmiňovaný oltářní obraz vytvořil přímo na místě.<sup>82</sup>

---

<sup>74</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 95.

<sup>75</sup> Ibidem 83-84.

<sup>76</sup> Ibidem 99.

<sup>77</sup> TANZI (pozn. 39) 241.

<sup>78</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 107.

<sup>79</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 48.

<sup>80</sup> Ibidem 36.

<sup>81</sup> TANZI (pozn. 39) 241; ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 9.

<sup>82</sup> Ibidem.

### 3. Peruginův obraz v cremonském kostele Sant'Agostino

V 90. letech 15. století se Cremona nacházela na prahu velkého kulturního rozvoje, který byl předurčen k tomu, aby trval po celé cinquecento. Peruginův obraz Madony s dítětem, sv. Jakubem a sv. Augustinem [3], objednaný pro kostel Sant'Agostino, hrál jednu z ústředních rolí na počátku tohoto vzestupu,<sup>83</sup> mimo jiné i proto, že byl prvním známým importovaným dílem konkrétní provenience do cremonského kostela.<sup>84</sup> Podle údajů Brescianiho, jež nejsou vždy zcela spolehlivé, byl zadavatelem díla Eliseo Roncadelli, který v té době zastával funkci kapitána ve službách Galeazza Marii Sforzy. K objednávce došlo pravděpodobně roku 1493, a obraz byl určen pro rodinný oltář Roncadelliů v kostele Sant'Agostino v Cremoně, o jehož vytvoření se zasadil již zmíněný Eliseo spolu se svými bratry,<sup>85</sup> jakožto dědicové Francesca Roncadelliho.<sup>86</sup> O Peruginově obraze Madony se světci v kostele Sant'Agostino se zmiňuje v první polovině 16. století Marcantonio Michiel, vysoce postavený Benátčan, jenž při své návštěvě Cremony popsal přítomná malířská díla.<sup>87</sup> Uvádí však chybné datum 1492,<sup>88</sup> které neodpovídá dataci 1494, kterou lze číst na obraze pod umělcovou signaturou.<sup>89</sup> Obraz zvaný také pala Roncadelli byl 6. června 1796 spolu s dalšími pěti oltáři z cremonských kostelů zabaven Pietrem Giacomem Tinetem, agentem s uměleckými díly a poslán do Francie.<sup>90</sup> Zpátky byl oltář navrácen v roce 1817.<sup>91</sup>

Perugino malbu signoval a datoval na podstavci Mariina trůnu nápisem: „PETRUS PERUSINUS PINXIT / MCCCCLXXXIII“.<sup>92</sup> Obraz má téměř čtvercový formát, je orientován na výšku a jeho rozměry jsou 170 × 160 cm. Malba je provedena olejem na

---

<sup>83</sup> Ibidem 3-9.

<sup>84</sup> Mina GREGORI: Introduzione, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, idem (ed.), Milano 1990, XVIII.

<sup>85</sup> TANZI (pozn. 39) 241; ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 9.

<sup>86</sup> Mina GREGORI: Boccaccio Boccaccino, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), idem (ed.), Milano 1985, 52.

<sup>87</sup> Chiara PARISIO: I pittori attivi a Cremona nella letteratura artistica, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 309.

<sup>88</sup> TANZI (pozn. 39) 241.

<sup>89</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 93.

<sup>90</sup> Marco TANZI / Lia BELLINGERI: Due novità per il catalogo di Giulio Campi, in: I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.), Milano 1997, 49.

<sup>91</sup> TANZI (pozn. 39) 241.

<sup>92</sup> Ibidem.



dřevěné desce.<sup>93</sup> Obraz je konstruován symetricky vzhledem ke svislé ose a jeho prostor je středně hluboký. Ústřední dominantní postavou je Panna Maria, která spočívá na vyvýšeném trůnu, hlavu má nepatrně skloněnou a natočenou k pravé straně. Melancholický výraz její tváře se pojí s pohledem obráceným mimo realitu. Oválný obličej se vyznačuje velice jemnými rysy a je utvářen pravidelně, jak je u Perugina typické, s vysokým čelem, drobnými ústy a lehce protáhlou bradou. Mariiny světle hnědé zvlněné vlasy jsou na hlavě staženy do sítky, částečně upevněny úzkým šátkem a v lesknoucích se pramíncích spadají kolem obličeje a na šíji. Je oděná do dlouhých červených šatů s obdélným výstřihem, přepásaných tenkým páskem. Na ramenou jí spočívá tmavě zelený plášť s vyšíváním okraji, elegantně připevněný úzkým pruhem ozdobné tkaniny zakončené jemnými třásněmi. Přes kolena má přehozenou tuhou látku modré barvy, jež spadá v několika hlubokých záhybech dolů k nohám. Na své pravé noze má Panna Maria posazeno nahé děcko, oddělené od jejího klína průsvitnou rouškou, které něžně přidržuje oběma rukama. Ježíšek přetáčí svou hlavu dozadu, mírně ji zaklání a vzhlíží směrem k postavě sv. Jakuba, stojícího po pravici Madony. Obličej dítěte je proveden ve výrazné zkratce.

Oba světci, umístění symetricky po stranách ústřední skupiny Panny Marie s Ježíškem, jsou zobrazeni v pozici kontrapostu a jejich postoje a gesta se navzájem vyvažují. Sv. Jakub naklání hlavu směrem k dítěti, oči má sklopeny a je ponořen do hlubokého zamyšlení. Jeho výrazný obličej s širokým čelem, dlouhým štíhlým nosem a vystouplými lícními kostmi je ohraničen šedými vlnitými vlasy na skráních a mohutnými vousy, rozdělenými do dvou částí. Je oblečen do fialovohnědého hábitu, sahajícího až k bosým nohám a zakončeného vyšíváním lemem. Červený svrchní plášť je veden od levého ramene přes záda k pasu, kde je upevněn a pak spadá diagonálně k pravé noze. V rukou s dlouhými štíhlými prsty svírá světec knihu, potaženou zeleným plátnem a pero.

Sv. Augustin, který stojí po levici Panny Marie, je vyobrazen v podobě staršího muže uměřených rysů s delšími vlasy a upraveným vousem. Hlavu otáčí doprava, rty má semknuty a jeho pohled směřuje k pravé straně, ven z obrazového pole. Na sobě má dlouhé roucho modré barvy, přes něž mu splývá plášť svrchu tmavozelený se zlatě vyšíváním lemováním,

---

<sup>93</sup> Ibidem.

na rubu z látky červené, který je nahoře překryt kapucí a vpředu sepnutý agrafou, zdobenou perlami. Ve spodní části je traktován obdobně, pouze zrcadlově obráceně, jako na postavě protilehlého muže. Na hlavě má světec posazenou mitru, dekorovanou nášivkami ze zlata a drahokamů, levicí ukazuje směrem k dítěti, v pravé ruce drží bohatě vyřezávanou biskupskou berlu.

Na bohatě profilovaném soklu trůnu Panny Marie je umístěna Peruginova signatura, zasazená do ornamentálně zdobeného rámce. Architektonické pozadí je tvořeno dvěma poli křížové klenby s pasy, spočívajícími na štíhlých pilířích s čtvercovými hlavicemi. Podlaha je členěna dlaždicemi terakotového zbarvení, jež dotvářejí iluzi prostoru. Oblouková hala skýtá průhled na nebe jakýmsi oknem, kudy přichází jemně rozptýlené světlo, které doplňuje hlavní světelný zdroj dopadající na scénu z pravé strany.

Perugino při tvorbě tohoto cremonského obrazu vycházel z kombinace kompozičních schémat dvou oltářů, jež vytvořil krátce předtím. Jedná se o Madonu se sv. Petrem, sv. Janem Evangelistou, sv. Janem Křtitelem a sv. Pavlem, která se v současnosti nachází v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, a Madonu se sv. Janem Křtitelem a sv. Šebestiánem, vytvořenou pro kostel San Domenico ve Fiesole a nyní uloženou ve florentské Uffizi, obě datované rokem 1493. Způsob, jakým pojednává postavy Madony a světců na oltáři v Cremoně, zřetelně odkazuje na příslušné figury na obraze z Vídně, děčko otáčející hlavu dozadu a podoba architektonického rámce mají zase svůj původ v oltáři z Uffizi. V určitých detailech se však Madona z Cremony přesto liší, je zde přítomen větší klid a uzavřenost kompozice. Výhledu do krajiny v pozadí brání tmavé parapetní desky, aby nic nerozptylovalo pozornost diváka a tento motiv navozuje dojem stěsnanosti kompozice a plnosti forem.<sup>94</sup> Skutečnost, že Perugino používal některé kompozice nebo jejich části opakovaně, nebyla známkou nedostatku talentu nebo tvůrčího génia, ale naopak byla naprosto běžným postupem v dílnách velkých florentských mistrů, jakými byli třeba Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli a nebo dokonce Raffael. Často byl požadavek stejného motivu součástí dohody mezi umělcem a objednavatelem.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> KNAPP (pozn. 68) 48.

<sup>95</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 30.

Peruginův oltářní obraz s Madonou mezi sv. Jakubem a sv. Augustinem v kostele Sant'Agostino v Cremoně patří mezi jeho díla vytvořená již plně v klasickém stylu v 90. letech 15. století.<sup>96</sup> Ve své tvorbě této doby Perugino dosahuje harmonické vyváženosti mezi postavami, architekturou a krajinným pozadím. Postavy, situované do prvního plánu, dominují kompozičnímu schématu a zaujímají hlavní úlohu oproti ostatním prvkům.<sup>97</sup> Jasně a elegantně pojednaná architektura s perspektivně konstruovaným průhledem mezi oblouky tvoří rámeček umbrijské krajiny, která je zatlačena do pozadí, a nebo zcela chybí. Figury charakterizované důstojnou vážností, individuálně zahloubány do vlastního nitra, jsou znázorněny v pozici kontrapostu, přejaté z antického sochařství.<sup>98</sup> Perugino používá omezené množství barev v sytých, světlých odstínech a harmonicky kombinuje jejich tóny. Obrazová scéna je vybavena pouze základními nejnужnějšími prvky a postavy jsou zobrazeny s minimálním počtem atributů.<sup>99</sup>

V souvislosti s Peruginovým obrazem v Cremoně lze uvést jeho kresbu Hlavy starého muže s vousy (246 × 178 mm) [4], nacházející se v londýnském British Museum. Kresba byla vytvořena olověným a stříbrným pisátkem na okrově tónovaném papíře a vysvětlována bělobou.<sup>100</sup> Vyobrazený stařec sklání hlavu mírně doprava a dolů, dlouhé, vlnité vousy mu splývají až na hrud'. Kresba je provedena detailně v oblasti obličeje a vousů a je zde patrné soustředění se na účinek světla, dopadajícího z levé strany. List byl původně součástí slavného svazku 'Libro de' Disegni', sestaveného Giorgiem Vasarim, který je také autorem ozdobného orámování, včetně kresby ležícího nahého muže, umístěného do frontonu v horní části. V dolní části orámování je umístěn rámeček s nápisem „Pietro Perugino“. Ten byl však vytvořen až v 18. století spolu s postranními částmi orámování francouzským sběratelem Pierrem Jeanem Mariettem, neboť původní Vasariho list byl poškozen. Způsob Peruginovy techniky, kterou byla kresba provedena, odhalilo nedávné zkoumání kresby pomocí infračerveného a ultrafialového snímání. Bylo zjištěno, že Perugino začal pracovat nejprve

---

<sup>96</sup> FERINO PAGDEN (pozn. 69) 522-523.

<sup>97</sup> GARIBALDI (pozn. 3) 28.

<sup>98</sup> Ibidem 28-30; FERINO PAGDEN (pozn. 69) 522.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), vyhledáno 15. 1. 2009

s olůvkem, v jemných detailech pak použil stříbrné písátko.<sup>101</sup> Již Oskar Fischel vnesl hypotézu, že tato kresba byla vytvořena v souvislosti s Peruginovou Madonou se světci v kostele Sant'Agostino v Cremoně, konkrétně ve vztahu k postavě sv. Jakuba, stojícího po pravici Panny Marie. Kresba by podle něj mohla být studií jeho hlavy.<sup>102</sup> Avšak A. E. Popham a P. Pouncey oponovali upozorněním, že světlo na kresbě přichází z opačné strany než na malbě, a tím opět vnesli nejistotu do otázky, jestli tato kresba skutečně byla přípravnou studií pro postavu na cremonském obraze.<sup>103</sup> Mohlo by se jednat rovněž o portrétní kresbu, provedenou z hlediska formálního velice působivě, aby bylo dosaženo bezprostřední shody mezi pozorovanou skutečností a rukopisným provedením.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Ibidem

<sup>102</sup> Oskar FISCHEL: Die Zeichnungen der Umbrier, Berlin 1917, 112.

<sup>103</sup> [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), vyhledáno 15. 1. 2009

<sup>104</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 125.

## 4. Uměleckohistorický vývoj v Cremoně

Cremona, jako město ležící v úrodné Pádské nížině blízko významných center umělecké činnosti, jakými byly například Parma nebo Mantova, se stala díky svému bohatství a politickým okolnostem místem, kde se koncentroval intenzivní rozvoj kultury, a to již od konce 15. století až po celé cinquecento. Politické změny rovněž přispívaly k šíření nových myšlenek v umění. V letech 1441-1499 byla Cremona ovládána vévody z Milána, poté přešla na dobu deseti let pod nadvládu Benátek. Později se do zdejšího života promítl střet Francie se Španělskem, které pak městu vládlo do roku 1525.<sup>105</sup>

Historie města sahá až do dob antiky, kdy bylo jako římská kolonie založeno v roce 210 před naším letopočtem. První katedrála zde stála již v 5. století. Cremona se pak stala roku 603 terčem útoku Langobardů a byla zničena. Výstavba nové katedrály byla započata v roce 1107 a po částečném zničení vlivem zemětřesení byla obnovena ještě monumentálnějším způsobem. V roce 1190 došlo k jejímu vysvěcení. Stavba má půdorys latinského kříže, k němuž byly postupně během 13. a 14. století přistavěny boční lodě a který nahradil původní bazilikální půdorys. Celkově si chrám uchovává spíše románský charakter. Vedle dómu stojí baptisterium na oktogonálním půdorysu. Církevní architektura města je reprezentována také poměrně velkým množstvím kostelů. Kostel San Michele, založený na počátku 7. století a San Lorenzo z konce století desátého, patří k těm nejstarším. Během středověku byly pak vystavěny kostely San Luca, Sant'Agostino a San Vincenzo.<sup>106</sup> Kostel Sant'Agostino vznikl v letech 1339-1345 a dodnes je v něm zachována freska zobrazující Madonu s dítětem ze třetí čtvrtiny 14. století.<sup>107</sup>

Cremona byla poté v roce 1441 připojena k milánskému vévodství jako věno při svatbě Francesca Sforzy s Biancou Maria Visconti, která město zvláště podporovala. Po polovině století došlo k výraznému hospodářskému vzestupu města, vedoucímu k rozvoji

---

<sup>105</sup> Giulio BORA: Umění v Cremoně v 16. století a role kresby, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 11; ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 4.

<sup>106</sup> Maria Luisa FERRARI: Cremona. Kunststadt, Cremona s. d., 2-7.

<sup>107</sup> GREGORI (pozn. 84) X.

umění a výstavbě nových paláců a kostelů. Mezi nimi kostel San Sigismondo, postavený v letech 1463-1500, spojuje v sobě ještě románsko-gotické prvky s renesančními.<sup>108</sup>

Malířství v Cremoně se začalo výrazněji utvářet v období gotiky okolo roku 1400 a jedním z jeho významných reprezentantů se stal Bonifacio Bembo, jenž po téměř čtyři desetiletí působil pro milánské vévody z rodu Sforza. V cremonském kostele Sant'Agostino jsou zachovány z jeho ruky freskové portréty, představující Biancu Mariu Visconti a Francesca Sforzu. Ve výzdobě kaple Cavalcabò v témže kostele, kterou provedl okolo poloviny 15. století, ojedinělým způsobem rozvinul ideovou koncepci, obsahující renesanční prvky, přicházející do Lombardie z Toskánska.<sup>109</sup> Jedním z jeho vrcholných malířských děl, dokládajících přechod od dvorské gotiky do nové epochy renesančního stylu, je také obraz Korunovace Krista a Panny Marie, uložený dnes v Museo civico Ala Ponzzone.<sup>110</sup> V souvislosti s touto deskou jsou uváděny obrazy Setkání u Zlaté brány a Klanění tří králů, uchovávané nyní v Museu v Denveru, které byly spolu s ní pravděpodobně součástí oltáře cappelly dei Santi Crisante e Daria v kostele Sant'Agostino, objednaného v letech 1463-1464 rovněž vévodským párem z rodu Sforza na památku jejich sňatku.<sup>111</sup> Po smrti tohoto umělce dosavadní vliv Milána na cremonskou výtvarnou produkci ustoupí odlišným proudům, majícím svůj původ ve Ferrare a především v Benátkách. Mladší bratr Bonifacia Bemba, Benedetto, se držel spíše uměleckých tendencí pocházejících z Ferrary a Padovy,<sup>112</sup> zasažen myšlenkami šířícími se v okruhu Francesca Squarcioneho.<sup>113</sup>

Anonymní mistr, pojmenovaný podle díla „Madonna del Capitolo“, byl ovlivněn zase toskánskou výtvarnou produkcí, lpěl na renesančních principech a svým dílem se přibližoval poetičnosti Piera della Francesca.<sup>114</sup> Tato freska přenesená na plátno se nachází v interiéru

---

<sup>108</sup> FERRARI (pozn. 106) 2-7.

<sup>109</sup> Ibidem 12-13.

<sup>110</sup> [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009

<sup>111</sup> GREGORI (pozn. 84) XI-XII.

<sup>112</sup> FERRARI (pozn. 106) 13-15.

<sup>113</sup> GREGORI (pozn. 84) XII.

<sup>114</sup> FERRARI (pozn. 106) 13-15.

cremonské katedrály a podle nedávných hypotéz se uvažuje o tom, že by se mohlo jednat o dílo Paola Antonia de Scazoli.<sup>115</sup>

Mezi dalšími osobnostmi cremonské umělecké scény druhé poloviny 15. století vyniká intarzista Giovanni Maria Platina, který ve své tvorbě dosahoval až malířských efektů, dosažených pomocí barevných účinků dřev a prostorově perspektivní jednoty. Jako jeho nejvýznamnější dílo je možno uvést intarzovanou skříň, určenou pro sakristii místního dómu.

Antonio della Corna, jako další významná osobnost malířství v Cremoně, byl nositelem odkazu Andrey Mantegni a Donata Bramanteho, dokonce chtěl být označován za Mantegnova žáka. Projevy těchto vlivů jsou přítomny na jedné z jeho hlavních prací, výzdobě Palazza Fodri. Dále vstupují na scénu malíři Francesco Tacconi a Filippo Mazzola, kteří inklinují k prosazování benátských myšlenek, pocházejících zejména z umění Giovanniho Belliniho.<sup>116</sup> Mazzola, původem z Parmy, je autorem triptychu, na němž je vyobrazena Madona s dítětem, sv. Janem Křtitelem a sv. Bartolomějem, uchovávaného v cremonském Museo civico.<sup>117</sup>

Za zmínku stojí rovněž nemalá úroveň tvorby zdejších miniaturistů, jejichž umění již od počátku quattrocenta zvláště vzkvétalo. Do dnešních dnů jsou zachovány například liturgické zpěvníky cremonského dómu, dále eremitánů a také ze Sant'Agostino. Řada rukopisů je rovněž připisována dvěma anonymním mistrům, nazvaným podle svých nejvýznamnějších děl. Jedním z nich je umělec spojovaný s „messale Mainardi“, druhý je autorem iluminovaného rukopisu „dai fondali giallini“. Okolo roku 1480 zde byla skupina miniaturistů soustředěných ve skriptoriu bratří Gadio, která byla jednoznačně ovlivněna tendencemi z Ferrary. K umělcům tohoto okruhu patří osobnosti jako Baldassare Coldiradi, Alessandro Pampurino, Lorenzo Fodri anebo Antonio Cicognara. Avšak nejslavnějším iluminátorem se stal Gerolamo da Cremona, jehož význam přesahoval lokální dimenze.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Marco TANZI: Paolo Antonio de Scazoli. Madonna col Bambino detta Madonna del Capitolo (Tav. 22), in: *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 238.

<sup>116</sup> FERRARI (pozn. 106) 13-15.

<sup>117</sup> [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009

<sup>118</sup> FERRARI (pozn. 106) 15-17.

Alessandro Pampurino se tvorbou miniatur zabýval na začátku své umělecké dráhy, mezi další díla řazená do jeho katalogu patří fresky ze stropu cremonského kláštera augustiniánů della Colomba s Apollónem a Múzami, které jsou dnes uloženy ve Victoria and Albert Museum v Londýně, dále desky s náměty Pieta, Sv. Mikuláš Tolentinský a Sv. Antonín Paduánský, nacházející se v kostele San Michele, a v témže kostele pak dvoje dveře od varhan s výjevy Zvěstování Panně Marii, Sv. Pavel eremita a Sv. Antonín opat. Do začátku druhého desetiletí cinquecenta spadá pravděpodobně vytvoření fresek v kostele ve Scandolara Ravara,<sup>119</sup> i když podle nedávných argumentací Giulia Bory se zdá, že by jejich vznik mohl být kladen již do devadesátých let 15. století.<sup>120</sup> Pampurino byl ovlivněn uměleckou tvorbou v Miláně, kde nějaký čas pobýval, zejména Bramante a Bramantino ho inspirovali v perspektivně geometrickém pojetí postav a zčásti na něho působilo i záalpské umění prostřednictvím teoretických spisů a grafiky.<sup>121</sup>

Jedna z Pampurinových fresek ve Scandolara Ravara, znázorňující Krista Spasitele, zapůsobila na dalšího významného umělce Boccaccia Boccaccina při jeho práci na výzdobě konchy v apsidě cremonského dómu,<sup>122</sup> avšak ovlivňování těchto malířů bylo oboustranné.<sup>123</sup> Boccaccino pak hrál v prvních dvou desetiletích cinquecenta určující úlohu ve vývoji cremonské školy.<sup>124</sup>

Jak bylo již zmíněno, politické události se významnou měrou odrazily ve vývoji renesančního umění v Cremoně. Poté, co došlo v posledním roce quattrocenta k pádu Lodovica il Moro, se město dostalo na jedno desetiletí do područí Benátek, následoval boj o nadvládu mezi Karlem V. a Františkem I., který byl zakončen uzavřením míru, znamenajícím konec velkoleposti a svobody dvora Sforzů. V této pohnuté době vystoupila na cremonské umělecké scéně řada osobností, jejichž plodná tvorba proslavila toto město daleko za hranice regionu.<sup>125</sup>

---

<sup>119</sup> Mina GREGORI: Un nuovo protagonista: Alessandro Pampurino, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, idem (ed.), Milano 1990, 20.

<sup>120</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 13-14.

<sup>121</sup> Ibidem 16-17.

<sup>122</sup> Ibidem 29-30.

<sup>123</sup> Ibidem 40.

<sup>124</sup> BORA (pozn. 105) 11.

<sup>125</sup> FERRARI (pozn. 106) 15-17.



## 5. Peruginův vliv na cremonskou výtvarnou tvorbu

Cremona se v posledním desetiletí 15. století postupně stávala stále výraznější kulturní křižovatkou a tento vývoj byl podporován bohatnoucí vrstvou aristokracie, jako byla například rodina Raimondi, Fodri, Magio nebo Trecchi, které spolu soupeřily nejen v budování a renovaci svých soukromých sídel ale i církevních staveb a následně také v důležitých objednávkách malířských děl. Pro toto rozhodující období byly charakteristické importy z vnějšku,<sup>126</sup> Peruginův obraz Madony se světcí v kostele Sant'Agostino byl jedním z nich a jeho přítomnost spolu s příchodem Boccaccia Boccaccina a Marca Marzialeho do města vytvořily možnost vzniku takových monumentálních malířských počinů, jako byla výzdoba vnitřních stěn katedrály.<sup>127</sup>

Je zajímavé, že to bylo poprvé, kdy Perugino přijal zakázku vně důležitých kulturních center, jakými byla Perugia, Florencie nebo Řím, a Cremona tím dala najevo svou prestiž, jež jí umožnila získat dílo umělce, který byl v tehdejší době jedním z nejvýznamnějších. Reakce zdejších umělců na tuto malbu nebyla okamžitá, avšak po překonání prvních rozpaků z novosti pojetí se její ohlas v cremonském umění udržel po dlouhou dobu.<sup>128</sup> Přítomnost obrazu výrazně působila na umělecké prostředí Cremony zejména v prvních dvou desetiletích 16. století. Peruginův vrcholně renesanční klasicismus se do určité míry odrazil v tvorbě Boccaccia Boccaccina, jednoho z tehdejších hlavních představitelů cremonského umění, ale ovlivnil zejména Tommasa Aleniho a Galeazza Campiho.<sup>129</sup>

Peruginův vliv lze vyzorovat alespoň částečně i v tvorbě Francesca Caselly, který působil nejen v Cremoně, ale i v Piemontu,<sup>130</sup> a rovněž je patrný v některých dílech Marca Marzialeho,<sup>131</sup> jenž sice pocházel z Benátek,<sup>132</sup> ale dlouhou dobu pracoval v Cremoně pro šlechtické rodiny Raimondi<sup>133</sup> a Magio.<sup>134</sup>

---

<sup>126</sup> Marco TANZI: Fra Quattro e Cinquecento: un crocevia culturale al centro della valle Padana, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 19.

<sup>127</sup> GREGORI (pozn. 84) XIII.

<sup>128</sup> TANZI (pozn. 39) 241.

<sup>129</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 9-11.

<sup>130</sup> Marco TANZI: Presenze cremonesi in Piemonte nel primo Cinquecento, in:

<http://www.fondazioneferrero.it/EVE/MOMENTI8/Tanzi/TANZI.htm>, vyhledáno 22. 4. 2009

<sup>131</sup> GREGORI (pozn. 86) 53.

## 5.1 Boccaccio Boccaccino

Boccaccio Boccaccino, jehož rodina pocházela z Cremony, se narodil patrně roku 1466 ve Ferrare. V mládí byl jeho styl utvářen téměř s jistotou v rámci tohoto významného uměleckého centra.<sup>135</sup> Roku 1493 je přítomen v Janově, aby zde vytvořil oltářní obraz Maesty pro klášter augustiniánů eremitů. Počínaje rokem 1495 se nachází v Lombardii, v roce 1497 se pak objevuje přímo v Cremoně zaměstnán prací na freskové výzdobě kostela Sant'Agostino,<sup>136</sup> z níž se zachovaly pouze fragmenty s hlavami andělů a blahoslavených augustiniánů [5], uložené dnes v cremonském Museo Civico. V souvislosti s Peruginovým obrazem v Sant'Agostino zmiňuje tyto fresky Puerari, poukazuje na jejich výraznou sentimentalitu a jemnost barev. Boccaccino se tu přibližuje uměleckým prostředkům bramantovským, které přetváří v duchu Peruginova stylu.<sup>137</sup> Obličejové vidění z pohledu, světlo odrážející se ve vlasech a oči více vzdálené od sebe jsou částečně inspirovány Peruginem, také v technice Boccaccino přebírá od umbrijských malířů šrafování fresky pomocí překřizujících se čárek.<sup>138</sup>

Z let 1496-1497 pocházejí dva fragmenty polyptychu, na nichž jsou zobrazeni sv. Mikuláš Tolentinský [6] a sv. Augustin [7]. Je pravděpodobné, že byly vytvořeny pro cremonský klášter augustiniánů eremitů, čemuž nasvědčuje výběr světců, jakož i vztah k freskám blahoslavených augustiniánů. V obličejích obou světců je vidět výraz melancholie převzatý od Perugina, oblejší a plnější formy spolu s jemností modelace mají svá východiska v tvorbě Peruginově i Costově.<sup>139</sup> Nicméně Marco Tanzi považuje za pravděpodobnější přisoudit autorství těchto desek, nacházejících se dnes ve Vassar College v Poughkeepsie, spíše Domenico Panettimu než Boccaccinovi.<sup>140</sup>

---

<sup>132</sup> Marco TANZI: Marco Marziale. Circoncisione (Tav. 38), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 247.

<sup>133</sup> Marco TANZI: L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 23.

<sup>134</sup> Marco TANZI: Marco Marziale. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 247.

<sup>135</sup> GREGORI (pozn. 86) 51.

<sup>136</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 19-20.

<sup>137</sup> Elisabetta SAMBO, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 55-56, kat. č. 1.2.1-8.

<sup>138</sup> Alfredo PUERARI: Boccaccino, Milano 1957, 73-74.

<sup>139</sup> Ibidem 69-70.

<sup>140</sup> Marco TANZI: Boccaccio Boccaccino, Soncino 1991, 38.

Do stejné doby lze zařadit fragment s polopostavou Světice [8], v jejímž obličejí je patrné přímé ovlivnění Peruginem, současně je zde však dosaženo přirozeného půvabu díky příznačným achátově zbarveným očím a skrze malířskou jemnost, s níž je zobrazena krajina v pozadí, mající své zdroje v malbě umbrijsko-ferrarské.<sup>141</sup>

V roce 1497 Boccaccino tvoří obraz Nesení kříže pro kostel San Domenico v Cremoně. Na konci tohoto roku odchází do Ferrary, kde setrvává do začátku 16. století ve službách vévody Ercola I. d'Este. Po krátkém období, k němuž se nedochovaly žádné listiny, je začátkem roku 1506 doložen v Benátkách. V této době také provedl v Cremoně obraz se sv. Jeronýmem. Patrně na konci roku 1506 začíná Boccaccino svou první etapu freskové výzdoby cremonského dómu, kde zobrazil v apsidě Spasitele s patrony města a Zvěstování Panně Marii na triumfálním oblouku. V letech 1507-1509 pak namaloval obraz Zvěstování, jež se nyní nachází ve sbírce Boncopagni Ludovisi v Římě.<sup>142</sup> Přibližně do stejné doby lze klást vytvoření drobné desky s Žehnajícím Kristem, nacházející se dnes v mnichovské Alte Pinakothek.<sup>143</sup>

V prosinci roku 1507 obdržel Boccaccino zakázku od Alessandra Meli na vytvoření obrazu Madony s dítětem, sv. Janem Evangelistou a sv. Františkem pro rodinnou kapli v kostele San Francesco v Cremoně. V příslušném dokumentu je uvedeno, že jedním z požadavků objednavatelů bylo, aby umělec v tomto díle napodobil Peruginův oltářní obraz Madony s dítětem a světci z cremonského kostela Sant'Agostino. Z toho vyplývá, že odkaz tohoto posledně jmenovaného umělce byl v Cremoně aktuální ještě ke konci prvního desetiletí 16. století a vzbuzoval dostatečný obdiv. Boccaccinova malba měla být dokončena během jednoho roku.<sup>144</sup>

Podle záznamů Lancettiho se v prvních desetiletích 19. století nacházelo v cremonském kostele San Francesco několik fragmentárních desek, na nichž nalezl dataci 1511 a které považoval za pozůstatek oltáře se sv. Janem a sv. Františkem. Na základě

---

<sup>141</sup> PUERARI (pozn. 138) 70-71.

<sup>142</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 20-35.

<sup>143</sup> Marco TANZI: Boccaccio Boccaccino. Cristo benedicente (Tav. 44), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 249.

<sup>144</sup> GREGORI (pozn. 86) 52-53; Robert S. MILLER: Regesto dei documenti, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 458.

Puerariho návrhu je možné vytvořit spojitost mezi těmito obrazy a Boccaccinovou Madonou Liechtenstein, u níž se zároveň objevují nejnovější tendence původu benátského projevující se ve způsobu zpracování drapérie Mariina pláště.<sup>145</sup>

Poté následuje Boccaccinův pobyt v Římě, o němž píše Vasari, že zde Boccaccino vytvořil obraz Korunování Panny Marie pro kostel Santa Maria Traspontina. Posledně zmiňované dílo se nezachovalo, neboť spolu s kostelem podlelo zkáze roku 1564. V tomto městě se Boccaccino věnoval studiu nejnovějších tendencí v umění kopírováním obrazů Pinturicchia a zejména Raffaela a vytvořil mimo jiné řadu kreseb podle Raffaelových fresek ve Stanzích papežského paláce. Přesné časové vymezení Boccaccinovy římské cesty nelze zatím určit, její počátek lze klást pravděpodobně již do roku 1509, malířův návrat do Cremony se pak musel odehrát nejpozději v roce 1514, kdy opět pracuje na výzdobě cremonského dómu.<sup>146</sup>

V letech 1514-1519 Boccaccio Boccaccino vytvořil na stěnách hlavní lodi některé výjevy ze života Panny Marie a Kristova dětství.<sup>147</sup> Zvěstování Jáchymovi se odehrává uprostřed poklidné venkovské krajiny s pastýři, další scéna Setkání Jáchyma s Annou u Zlaté brány [9] je zasazena do městské veduty, kde mohutná brána tvoří předěl mezi starou a novou čtvrtí. Kompozice této fresky se opírá o znalost Peruginova Předání klíčů v Sixtinské kapli v Římě. Prostorová hloubka výjevu je zdůrazněna pomocí ubíhajících arkád renesančních paláců, v dálce lze rozeznat siluety cremonského dómu a Torrazza. Na fresce Narození Panny Marie zobrazil Boccaccino prostornou místnost, po jejímž obvodu rozmístil skupinky ženských postav, zabývajících se každá svou specifickou činností. Dvě dámy v elegantních šatech, které stojí v popředí, naslouchají prosté ženě sedící na židli,<sup>148</sup> nalevo probíhá koupání děťátka, zatímco matka odpočívá na lůžku s nebesy. V protějším rohu u okna jsou pak zachyceny dvě dívky při předení. Na scéně Zasnoubení Panny Marie a sv. Josefa lidé shromáždění horizontálně v prvním plánu upírají svou pozornost doprostřed kompozice, kde dochází k hlavnímu ději. Zleva přijíždějí dva jezdcí na koních a na pozadí se vypíná schodiště

---

<sup>145</sup> GREGORI (pozn. 86) 53.

<sup>146</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 41-47.

<sup>147</sup> Ibidem 70-73.

<sup>148</sup> PUERARI (pozn. 138) 150-153.

s obloukovou architekturou. Tajemství příběhu Zvěstování Panně Marii Boccaccino vyjádřil světelným napětím uvnitř kaple, v níž se světlo rozlévá po barevných mramorech sloupů a odráží se v konše apsidy. Panna Maria se sklání a přijímá s pokorou archandělovo poselství. V kompozici Navštívení jsou figury seskupeny v jedné rovině v popředí, podobně, jako tomu bylo na fresce Zasnoubení, pouze v menším počtu a postavy objímající se Panny Marie a sv. Alžběty jsou zde vychýleny z centra obrazového pole. Pozadí výjevu je kombinací architektury s krajinou, přičemž vlevo je znázorněna cihlová stavba paláce, v pravé části se za pahorky porostlými stromovím objevuje město při vodní hladině, zahalené v oparu. V nástěnné malbě Adorace pastýřů rozmístil umělec klečící figury v půlkruhu kolem dítěte. Za touto skupinou je iluzivně zobrazena polorozpadlá antická stavba, k níž je přistavěn přístřešek ze sukovitých kúlů a červenohnědých pálených tašek, v průhledech lze spatřit výseky krajiny. Kompoziční schéma výjevu Obřezání Krista je rozděleno na dvě části sloupem, který je umístěn v prvním plánu, a je pojednáno asymetricky jak v rozmístění postav, tak ve zpracování architektonického pozadí.<sup>149</sup> Na poslední scéně Dvanáctiletý Ježíš vyučující v chrámu, umístěné na levé boční stěně apsidy,<sup>150</sup> Boccaccino zvláštním způsobem uplatnil určité prvky z díla Raffaelova, a to zejména z fresek Athénská škola a Disputace o Nejsvětější svátosti ve vatikánské Stanzi della Segnatura. V centru kompozice stojí figura Krista, zatímco postavy učenců jsou rozmístěny do dvou skupin v prvním plánu. Za nimi je zobrazena klenutá sloupová hala, v jejímž středu lze spatřovat aluzi na Raffaelovo architektonické řešení pozadí již zmíněné Athénské školy.<sup>151</sup>

K Boccaccinovu dílu tohoto období se ještě řadí obrazy s náměty Adorace dítěte, Svatá konverzace, dále Madona s dítětem, sv. Vincencem a sv. Antonínem Paduánským ze sbírek cremonského Museo civico a Sv. rodina se sv. Máří Magdalenou v kostele Sant'Agata v Cremoně. Do první poloviny dvacátých let 16. století spadá vytvoření obrazu Zingarelly, uloženého dnes v Uffizi.<sup>152</sup> Boccaccio Boccaccino umírá v Cremoně roku 1525.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Ibidem 153-158.

<sup>150</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 70-73.

<sup>151</sup> PUERARI (pozn. 138) 169-171.

<sup>152</sup> Martin ZLATOHLÁVEK: Boccaccio Boccaccino, in: I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.), Milano 1997, 155; ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 93.

<sup>153</sup> Ibidem 115.

Tento malíř, který zaujímal ve vývoji cremonského umění vedoucí postavení, byl sám ve své tvorbě ovlivňován na jedné straně vrcholně renesančním klasicismem quattrocenta, obsaženým právě v oltářním obraze Madony se světci od Pietra Perugina v kostele Sant'Agostino, a na druhé straně drsným uměním, přicházejícím do Lombardie z Německa prostřednictvím grafické tvorby, udržujícím si tradici antiklasického pozdně středověkého malířského jazyka. Důležitá byla pak pro něj zkušenost z Říma, jež mu umožnila setkat se s novými tvůrčími myšlenkami v umění Raffaelově a nechat se prostoupit jeho klasicismem. Podloží umělecké tvorby v Cremoně bylo také stále utvářeno vlivy z okolních významných měst, především z Benátek, Ferrary a Milána.<sup>154</sup>

V Miláně to byl především Leonardo, Bramante a Bramantino, kteří svou tvorbou zásadním způsobem zapůsobili na formování Boccaccinova stylu již v devadesátých letech 15. století, a toto poznání se odráželo v jeho díle i v pozdějších letech.<sup>155</sup> Další významnou zkušeností pro Boccaccina byl pobyt v Benátkách, doložený v roce 1506. Jeho díla tohoto období se vyznačují prvky odrážejícími klasické proudy, jež v severní Itálii započal Perugino, Francesco Francia a Lorenzo Costa. Pod vlivem Peruginova umění Boccaccino své scény jistým způsobem zjednodušoval a v jejich rámci vyjádřil jenom základní vzájemné vazby postav. V Benátkách se dostal do styku rovněž s uměleckou tvorbou Vittore Carpaccia a Giovanniho Belliniho, z jejichž velkoformátových obrazů, na kterých je zachyceno množství postav a jež se vyznačují narativností a popisným, uměřeným stylem, přebíral drobnější kompozice o několika figurách klidných a soustředěných. Boccaccino se také nechal inspirovat náměty oblíbenými u benátských malířů, jako Svatá konverzace (Sacra conversazione), Adorace dítěte a nebo Ukřižování. Tyto obrazy často komponoval s postavami v prvním plánu a krajinou v pozadí, která měla svůj původ v benátském umění na konci quattrocenta. Skrze malby Giorgionovy získal Boccaccino do své tvorby citovost výrazu.<sup>156</sup> Pod vlivem pozdně gotické grafické tvorby, přicházející do Lombardie z Německa, vstupuje do Boccaccinova umění určitá tvrdost až dekorativnost, což se projevuje zejména

---

<sup>154</sup> Ibidem 60.

<sup>155</sup> Ibidem 19.

<sup>156</sup> Ibidem 25-26; ZLATOHLÁVEK (pozn. 152) 155.

v pojetí drapérie. V období let 1508-1509 pracuje ovlivněn dílem Albrechta Dürera.<sup>157</sup> Při práci na svém vrcholném díle, výmalbě stěn lodi cremonského dómu, může pak Boccaccio Boccaccino naplno uplatnit své zkušenosti ze své římské cesty, kde se kromě výtvořů Raffaelových setkal také s výtvarnými díly Michelangela a Pietra Perugina.<sup>158</sup> Vychází ještě z odkazu quattrocenta, ale dává mu nový směr, uplatňuje souměrnost, harmonii a vznešenost Raffaelova klasicismu.<sup>159</sup>

Ještě více než Boccaccio Boccaccino se nechali ovlivnit Peruginovým klasicismem Tommaso Aleni a Galeazzo Campi a udržovali jej ve své tvorbě až do druhého desetiletí 16. století, což vedlo k určitému anachronismu. Inspirace Peruginem se projevovала hlavně ve vyváženosti kompozic a souměrnosti postav na obrazech obou těchto umělců.<sup>160</sup> Tommaso Aleni a Galeazzo Campi byli přáteli a svůj umělecký styl měli téměř k nerozeznání podobný, jak o tom svědčí zápis Galeazzova syna Antonia Campiho.<sup>161</sup> Tento fakt přispěl k obtížnosti v atribuci jednotlivých děl těmto umělcům.<sup>162</sup>

## 5.2 Tommaso Aleni

Tommaso Aleni, zvaný il Fadino, se narodil patrně někdy během poslední čtvrtiny 15. století a v Cremoně je doložen od počátku nového století až do druhého desetiletí cinquecenta.<sup>163</sup> Nejstarším dílem, které je řazeno do jeho tvorby, je oltářní deska s Madonou s dítětem mezi sv. Antonínem Paduánským a sv. Františkem doporučujícím donátora,<sup>164</sup> blahoslaveného Amedea Menez de Sylva [10],<sup>165</sup> nyní v cremonském Museo civico Ala Ponzone.<sup>166</sup> Tento čtvercový obraz je signován a datován rokem 1500: „Opus Tome Aleni

---

<sup>157</sup> Ibidem; Martin ZLATOHLÁVEK: Boccaccio Boccaccino, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 27.

<sup>158</sup> Ibidem.

<sup>159</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 73-74.

<sup>160</sup> Ibidem 11.

<sup>161</sup> Ibidem 63.

<sup>162</sup> Giulio BORA: Tommaso Aleni, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 33.

<sup>163</sup> Ibidem 32-33.

<sup>164</sup> Luisa BANDERA: Tommaso Aleni detto il Fadino, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 64.

<sup>165</sup> PROTO PISANI (pozn. 9) 202, kat. č. 50.

<sup>166</sup> [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf/](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf/), vyhledáno 15. 1. 2009

Cremon.sis MCCCCC“.<sup>167</sup> Madona trůnící uprostřed scény drží na svém klíně nahé děcko, jež svírá v levé ruce ptáčka a pravicí žehná. Sv. František umístěný vlevo doporučuje dítěti klečícího donátora v mnišském rouchu s rukama sepnutýma a knihou v podpaží. Na pravé straně stojí sv. Antonín, v jedné ruce má červenou knihu, v druhé drží lilii. Panna Maria, posazená centrálně na vyvýšeném trůnu s nohama spočívajícíma na vysokém stupni, navazuje na Peruginův vzor Madony se světci. Na druhé straně obraz jako celek vykazuje rovněž vlivy lombardské a benátské, zejména v pojetí dlažby a nízké zidky oddělující krajinu v pozadí. Tento prvek připomíná schémata používaná Filippem Mazzolou,<sup>168</sup> který byl činný v Cremoně na sklonku 15. století a spolu s Filippem a Franceskem Tacconi zde byl nositelem benátských proudů, odvozených mimo jiné z maleb Alvise Vivariniho.<sup>169</sup> Pravděpodobně pod vlivem Alessandra Pampurina usiluje Aleni, jako i další cremonští umělci té doby, o geometricky pravidelnou konstrukci postav korespondující s dopadajícím světlem, jak dokládají ostře zalamované záhyby šatů Panny Marie, působící až kovovým dojmem, a postoj svatého Františka.<sup>170</sup>

O pět let později maluje spolu s Lucou della Corna oltář a klenbu kaple Affaitati v kostele San Domenico, dnes již zbořeném. Poté vytvořil řadu fresek v klášteře San Sigismondo,<sup>171</sup> za které dostával platby mezi lety 1507-1508, mezi nimi také Poslední večeři v refektáři,<sup>172</sup> inspirovanou malbou Leonarda v milánském klášteře Santa Maria delle Grazie.<sup>173</sup>

V roce 1515 dokončil obraz Madony adorující Ježíška se sv. Janem Křtitelem, sv. Antonínem opatem a andělem [11], určený opět do kostela San Domenico,<sup>174</sup> který zde původně tvořil symetricky protějšek k malbě Galeazza Campiho, znázorňující Madonu s dítětem a malým sv. Janem mezi sv. Kryštofem a sv. Kateřinou Sienskou [12]. Tato posledně jmenovaná díla, jež jsou dnes umístěna v Museo civico Ala Ponzzone, se vyznačují

---

<sup>167</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mína GREGORI (ed.), Milano 1985, 66, kat. č. 1.3.1.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> BANDERA (pozn. 164) 64.

<sup>170</sup> BANDERA (pozn. 167) 66, kat. č. 1.3.1.

<sup>171</sup> BANDERA (pozn. 164) 64.

<sup>172</sup> BORA (pozn. 162) 33.

<sup>173</sup> BANDERA (pozn. 164) 64.

<sup>174</sup> Ibidem.



jednoduchostí a zbožnou něhou, charakterizující umělecký projev obou umělců v tomto období.<sup>175</sup> Aleni v tomto obraze Adorace nahradil dřívější perspektivně architektonické řešení prostředím krajiny, která obsahuje vlivy benátské, přejaté nepochybně od Boccaccia Boccaccina. Zatímco na postavě sv. Jana Křtitele lze pozorovat znaky belliniovského umění, podobně jako je tomu na obraze Galeazza Campiho s vyobrazením stejného světce z kostela ve Vighizzolo, objevuje se zde opět ovlivnění stylem Peruginovým, a to zejména v postavě anděla klečícího po pravici adorující Panny Marie. Anděl, který hraje na loutnu a obrací svůj zrak vzhůru k nebesům, prozrazuje Aleniho inspiraci Vannucciho oltářem z kláštera v nedaleké Pavii, a to v první řadě deskou Adorace dítěte, uloženou dnes v londýnské National Gallery. Zmiňované skutečnosti vypovídají o tom, že Tommaso Aleni tvořil stále v duchu archaického klasicismu spojeného s výraznou zbožností, což se odráží i ve výrazu sv. Antonína opata, jenž se opírá o hůl a ponořen do vnitřní meditace hledí na ležící dítě. Je zde dosaženo jisté psychologické hloubky, která bude v určité podobě přetrvávat i v další cremonské produkci cinquecenta.<sup>176</sup>

Mezi díla Alenimu připisovaná patří mimo jiné polyptych v kostele Santa Maria Maddalena v Cremoně [13],<sup>177</sup> namalovaný roku 1505, jehož ústředním motivem je Panna Maria se sv. Josefem adorující narozeného Ježíška.<sup>178</sup> Po stranách jsou vyobrazeni patroni kostela sv. Klement a sv. Máří Magdalena, nad nimi polopostavy sv. Petra a sv. Pavla a v architektonickém nástavci Zmrtvýchvstalý Kristus mezi sv. Imeriem a sv. Omobonem.<sup>179</sup> Oltář je zasazen do bohatě zdobeného zlaceného rámu s vyřezávanými ornamenty od Gaspare Pedoniho. Původně byl polyptych považován za dílo Boccaccia Boccaccina, poté ho Cavalcaselle označil jako výsledek spolupráce Tommasa Aleniho s Galeazzem Campim, k této domněnce se pak připojil i Puerari, pokoušeje se rozlišit autorský podíl obou umělců

---

<sup>175</sup> [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009

<sup>176</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 68, kat. č. 1.3.5.

<sup>177</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 57-58, BORA (pozn. 162) 33.

<sup>178</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 61-62.

<sup>179</sup> Marco TANZI: Tommaso Aleni. Politico (Tav. 41), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 248.

na jednotlivých částech tohoto oltáře.<sup>180</sup> Marco Tanzi nakonec prohlásil celý polyptych za dílo Tommasa Aleniho.<sup>181</sup> Proporčně vyvážený obličej Panny Marie, která se sklání nad dítětem s rukama přitisknutýma k hrudi, je dokladem klasických vlivů. Inspirace Peruginovým obrazem Madony se sv. Jakubem a sv. Augustinem z kostela Sant'Agostino je zde evidentní, zejména ve figuře sv. Josefa je patrný odkaz na Peruginovy postavy dvou světců.<sup>182</sup>

Podobným způsobem jako na polyptychu ze Santa Maria Maddalena pojednal Tommaso Aleni postavy Madony s dítětem na dalším obraze Adorace narozeného Krista ze soukromé sbírky v Cremoně. Kresbný náčrt k této malbě se nachází v Regionálním muzeu v Teplicích [14]. Avšak Aleni je autorem pouze recta tohoto listu, na němž jsou vyobrazeni klečící Panna Maria a sv. Josef, jak adorují narozeného Ježíška, za nimi v ohradě přihlízejí osel s volkem. Na kresbě je vidět úsilí o jistou přesnost v náčrtu postav pomocí jemných až téměř kaligrafických tahů rudkou.<sup>183</sup>

V jižním transeptu cremonského dómu jsou umístěna dvě Aleniho plátna představující námět Zvěstování, kde postavy anděla a Panny Marie jsou namalovány každá na samostatném obraze [15]. Jedná se o dveře varhan, o jejichž původním umístění se mnoho neví. Kompoziční schéma a pojetí drapérie bylo odvozeno z fresky stejného námětu od Boccaccia Boccaccina, zdobící triumfální oblouk katedrály. Silné ovlivnění Peruginem se projevuje ve zbožném postoji Panny Marie a jejím oválném obličejí. Oba výjevy jsou rámovány pásem s rostlinným ornamentem vymezujícím prostor, v němž mramorová architektura je viděna z pohledu na rozdíl od postav. Přes pultík Mariina klekátka je přehozen ubrus, vyšívaný jednoduše po klášterním způsobu. Toto jsou některé z prvků charakteristických pro malířské umění Cremony, v němž se mísí archaické elementy s novými. Datace těchto děl osciluje mezi léty 1508-1510 a 1515.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Luisa BANDERA: Galeazzo Campi, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 70.

<sup>181</sup> BORA (pozn. 162) 33.

<sup>182</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 61-62.

<sup>183</sup> Giulio BORA, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 34, kat. č. 5.

<sup>184</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 67, kat. č. 1.3.3-4.

Tanzi také Alenimu připsal vytvoření polyptychu farního kostela v San Giovanni in Croce [16],<sup>185</sup> jenž byl předtím po dlouhou dobu evidován jako práce Galeazza Campiho. Centrální desku zaujímá výjev Panny Marie Ochránitelky [17], na jejímž provedení lze opět pozorovat vlivy peruginovské, a to zvláště ve způsobu uspořádání jejího účesu nápadně připomínajícím Madonu z Peruginova oltáře v Sant'Agostino. Rozmanitost a diferenciací obličejů s portrétními rysy, vykreslenými s jemností a detailností, mají svůj původ v malířství Emilie, zejména Lorenza Costy, projevující se v silném profánním nádechu scény a v použití jasných zářivých barev. Na polopostavách Krista a apoštolů zdobících predelu se projevuje ovlivnění Antoniem della Corna, avšak s větším citem pro vyjádření jejich objemů. Oltář, zasazený do rámu pozdně gotických forem, je v horní části rozčleněn do tří obrazových polí zakončených oblouky, v nichž je znázorněn uprostřed výjev Ukřižování a po stranách postavy světců. Tyto tři scény jsou zobrazeny z pohledu, umístěné proti nebi, a toto pojetí spolu s jasnou světelností barev odkazuje na vlivy benátské, přítomné v soudobé cremonské tvorbě velmi silně s ohledem na to, že Cremona byla v letech 1499-1509 pod nadvládou tohoto města na laguně. Ovlivnění stylem belliniovským se odráží i na postavě ukřižovaného Krista. Vznik polyptychu lze klást patrně do období před koncem prvního desetiletí 16. století.<sup>186</sup>

Dalším obrazem, který byl dříve považován za práci Galeazza Campiho a nyní Tanzim přisouzen Alenimu, je Madona ve slávě v kostele Sant'Abbondio.<sup>187</sup> Oltář věnoval do kostela markýz Antonio Lodi roku 1805. Rukopisné provedení malby je typicky cremonské, postavy jsou jasně konstruovány a je zde opět přítomna světelnost, odvozená z tvorby Benátčanů. Madona je umístěna centrálně, působí až dojmem ikony a toto pojetí je ovlivněno myšlenkami, které se vyvíjely na konci 15. století v dílech představitelů renesančního klasicismu, jako byl Lorenzo Costa se svou Assumptou, vytvořenou pro opatství v Monteveglio, nebo Albertino Piazza, jenž namaloval stejný námět na jedné z desek polyptychu dómu v Lodi z roku 1508. Možným předobrazem Alenihovo zpracování by mohl být výjev v horní části malby připsané Bernardovi Zenalemu, znázorňující Nanebevzetí Panny

---

<sup>185</sup> BORA (pozn. 162) 33.

<sup>186</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 71, kat. č. 1.4.1.

<sup>187</sup> BORA (pozn. 162) 33.

Marie, která byla určena pro klášter San Carlo al Corso v Miláně. Vzhledem k tomu, že andělé korunující Pannu Marii vykazují ještě nápadnou souvislost s těmi, kteří na polyptychu v San Giovanni in Croce přidržují Marii plášt', nemůže být obraz Madony ve slávě datován o mnoho později než začátkem druhého desetiletí cinquecenta. Za pozornost stojí umělcův zájem o hudební nástroje, jejichž rozličné druhy zobrazil v rukou muzicírujících andělů.<sup>188</sup>

Do druhého desetiletí 16. století se dá pravděpodobně zařadit Aleniho malba znázorňující Žehnajícího Krista, uložená v cremonském Museo civico, jejíž archaismy, připomínající ty Boccaccinovy, evokují téměř malby Antonella da Messina a též vzory severské ještě z 15. století. Metalický vzhled Kristových kadeří a vyšívaného lemu jeho roucha odkazuje na tradici pozdně mantegnovskou v Cremoně a rovněž připadá v úvahu i souvislost s Marco Marzialem inklinujícím k severské drsnosti.<sup>189</sup>

Na základě Aleniho signovaných děl mu Marco Tanzi připsal rovněž vytvoření Madony v kostele Sant'Agostino [18],<sup>190</sup> pocházející původně z kostela San Leonardo.<sup>191</sup> Tento Aleniho obraz Madony s dítětem, nazývaný také Madona Granátovníku, byl umístěn v kostele Sant'Agostino jako náhrada za Peruginovu malbu Madony mezi sv. Jakubem a sv. Augustinem poté, co byla tato odvezena Francouzi do Paříže.<sup>192</sup>

Tvorba Tommasa Aleniho je badateli všeobecně považována za klasicistní.<sup>193</sup> Je příkladem dekorativních uměleckých proudů, rozvíjejících se v Cremoně zprvu podle mantegnovských postupů prostřednictvím Antonia della Corna, následně byl vlastní charakter tohoto umění vymezován na jedné straně vlivy modelace peruginovské, na druhé straně inspirací také další výtvarnou tvorbou střední Itálie a konečně dle vzoru Marca Marzialeho. Převládajícími znaky Aleniho umění jsou typologické odvozování z malířské produkce Perugina a orientace na klasicismus, a to vše interpretováno s výraznými sklony k přepjaté zbožnosti, která však, spíše než by byla odvozována z přítomného Peruginova obrazu Madony

---

<sup>188</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 73, kat. č. 1.4.2.

<sup>189</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 66, kat. č. 1.3.2.

<sup>190</sup> TANZI (pozn. 179) 248.

<sup>191</sup> BANDERA (pozn. 180) 69-70.

<sup>192</sup> Laura MATTIOLI ROSSI: La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814), in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 435-436.

<sup>193</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 62-63.

se světci, odpovídala původním rysům vlastním cremonske tvorbě v okruhu Boccaccia Boccaccina.<sup>194</sup> Podle Giulia Bory se Aleni nevyznačoval přílišnou invencí, držel se ustálených pravidel Peruginova klasicismu, jenž obohatil nejprve o konstrukční přísnost, která se blížila výsledkům tvorby Bernarda Zenaleho, a poté jej oslabil charakterem prostší a přitažlivější citovosti výrazu, jež byla během druhého desetiletí cinquecenta aspoň z části odvozena z umění Boccaccia Boccaccina.<sup>195</sup>

Existuje ještě jedna velice významná spojitost mezi tvorbou Tommasa Aleniho a dílem Peruginovým, neboť v Museo dell'Accademia Etrusca v Cortoně je zachována Aleniho kopie [19] Vannucciho Madony s dítětem, uložené nyní v National Gallery ve Washingtonu. Obraz se kdysi nalézal ve sbírce Sommi Picenardi, odkud zmizel na konci sedmdesátých let 19. století, začátkem století dvacátého se objevil ve vlastnictví Basliniů v Miláně, roku 1914 se dostal do sbírky Benson v Londýně. Poté byl dán na trh s uměleckými díly, 26. 2. 1937 vydražen u Christie's a pak znovu 6. 5. 1980 na aukci Sotheby ve Florencii. Díky zásahu státu, který uplatnil právo přednostního nákupu, bylo dílo v roce 1989 umístěno do florentské Galleria dell'Accademia a odtud přešlo později do Cortony. Deska o rozměrech 74 × 59,5 cm vznikla v letech 1500-1501 a je opatřena signaturou: THOMAS DE FADINIS.<sup>196</sup> Obraz představuje Pannu Marii, oděnou do červených šatů překrytých pláštěm, s vlasy upravenými do účesu staženého šedým šátkem, která drží na klíně nahé dítě se žehnajícím gestem. V pozadí se pod projasněným nebem k širokému horizontu rozpíná zvlněná krajina porostlá stromy, v níž jsou zobrazeny stavby ohraničené hradbami. Celý výjev je orámován oknem, v jehož spodní části je umístěn lísteček s umělcovou signaturou.

Na této replice je vidět snaha o precizní zachování všech ikonografických detailů včetně takových, jako je brokát na rukávu Panny Marie, avšak jsou zde patrné výrazné odlišnosti prozrazující charakteristiky vlastní Aleniho projevu. Jeho typické rukopisné pojetí spolu s hubeností ve tvářích zobrazených postav se jeví v evidentním kontrastu s jemností a

---

<sup>194</sup> BANDERA (pozn. 164) 64.

<sup>195</sup> BORA (pozn. 162) 33.

<sup>196</sup> PROTO PISANI (pozn. 9) 202, kat. č. 50.

měkkostí uměleckého výrazu Peruginova, který zvláště ve způsobu znázornění krajinného pozadí se mu nedostižně vzdaluje schopností vyjádřit dojem větší hloubky.<sup>197</sup>

Na základě této kopie vytvořil v třicátých letech minulého století R. van Marle domněnku, že Tommaso Aleni by mohl být Peruginovým žákem.<sup>198</sup> Podle R. C. Proto Pisani Alenihovo přiklon k peruginismu, který nelze vysvětlit pouze přítomností Peruginova obrazu v cremonském kostele Sant'Agostino, by spolu s prvky odvozenými od Lorenza Costy mohl svědčit o Alenihovo pobytu ve střední Itálii. Tato jeho cesta by pak objasňovala, že tato komponenta přetrvávala v jeho díle až do pozdního období i přes všechny lokální a benátské vlivy.<sup>199</sup>

### 5.3 Galeazzo Campi

Alenihovo současník Galeazzo Campi byl zakladatelem snad nejvýznamnější malířské rodiny v Cremoně, neboť jeho synové Giulio, Antonio a Vincenzo, k nimž je řazen ještě Bernardino, který, ač byl shodného jména, nepojilo ho s nimi žádné příbuzenství, reprezentovali cremonskou výtvarnou tvorbu téměř po celé cinquecento.<sup>200</sup> Přesné datum narození Galeazza není známo, všeobecně se má za to, že to bylo někdy kolem roku 1477. První údaj o jeho osobě se objevuje na listině z roku 1509, již podepsal ještě spolu s Tommasem Alenim, Antoniem Ferrarim a Pantaleonem Zelatim a která sloužila jako stížnost na odložení data soutěže, jež byla vypsána na výzdobu dvou klenebních polí cremonského dómu. V roce 1517 je doložen při spolupráci s bratrem Sebastianem na provedení zlaceného a malovaného oltářního nástavce a tabernáku pro katedrálu, které se však nedochovaly. Roku 1515 namaloval Galeazzo Campi Vzkříšení Lazara, dnes ztracené, známé pouze z fotografie a signovaný obraz Madony nevelkých rozměrů, který se objevil na dražbě Genolini.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> D. BENATI: Aleni, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München / Leipzig 1992, 246.

<sup>199</sup> PROTO PISANI (pozn. 9) 202, kat. č. 50.

<sup>200</sup> Mina GREGORI: Ragioni di una ricerca, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), idem (ed.), Milano 1985, 1.

<sup>201</sup> BANDERA (pozn. 180) 69-70.

O rok později signuje deskovou malbu se Sv. Kryštofem [20], nacházející se v současné době v kostele Santa Maria in Castello ve Viadaně, avšak jeho původní proveniencí byl cremonský kostel San Vittore. Obraz je podepsán na drobném lístku připevněném na kus kmenu: GALEAZ DE CAMPO PINXIT 1516. Malba utrpěla v minulosti restaurátorskými zásahy.<sup>202</sup> Giulio Bora upozornil na to, že figura sv. Kryštofa na této desce, měla svůj předobraz na malbě Madony s dítětem, sv. Kryštofem a sv. Šebestiánem, nacházející se v současnosti ve Städelsches Kunstinstitutu ve Frankfurtu, jejímž autorem je Fiorenzo di Lorenzo.<sup>203</sup> Tento malíř, pocházející z Perugie, se pohyboval v okruhu Pietra Perugina<sup>204</sup> a to jen potvrzuje umbrijská a peruginovská východiska Galeazzovy malířské tvorby. Zdá se, že Campi ve svém obraze sv. Kryštofa uplatnil též inspirace severské, projevující se v pojetí krajiny v pozadí, která je prostoupena jemným světlem, dále také v živé barevnosti, v použití intenzivních zelených odstínů v kombinaci s růžovou a ve způsobu zpracování zdobení oděvu.<sup>205</sup>

K tomuto obrazu je zachována návrhová kresba s téměř shodným zobrazením sv. Kryštofa [21], uložená v Gabinetto dei disegni e stampe ve florentské Uffizi, provedená technikou rudky kombinované s tužkou na světlém papíře.<sup>206</sup> Tato studie je první kresbou, která mohla být s jistotou připsána Galeazzovi Campimu díky své jednoznačné souvislosti s výše zmiňovaným obrazem sv. Kryštofa ve Viadaně. Galeazzo se při kresbě této postavy obracel zpět do minulosti a nacházel své vzory v nejrozšířenějších schématech umbrijských umělců. Silný peruginovský princip se objevuje v tělesné konstrukci postavy a v jejím postoji. Model pro ni lze vidět nejen ve figuře stejného světce na výše zmíněné malbě Fiorenza di Lorenzo, ale také na obraze Pinturicchiové z římské Galleria Borghese, představujícím Ukřižovaného Krista mezi sv. Jeronýmem a sv. Kryštofem. Postava světce je zde zobrazena sice stranově obráceně, ale jinak ve shodné pozici se zdviženou rukou opírající se o hůl z palmové větve. Galeazzovo kresebné provedení se vyznačuje pečlivou přesností

---

<sup>202</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 74, kat. č. 1.4.4.

<sup>203</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 64.

<sup>204</sup> CAMESASCA (pozn. 15) 14.

<sup>205</sup> BANDERA (pozn. 202) 74, kat. č. 1.4.4.

<sup>206</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 64-66.

ve vymezení figury prostřednictvím čistých tahů, které však nejsou ničím omezovány, a výraznou plastičností v pojetí stínování, jež je tvořeno hustým šrafováním, složeným z krátkých čar, kladených paralelně vedle sebe nebo se překřizujících. Tento postup, mající svůj hlavní zdroj v umění Boccaccia Boccaccina, je rovněž odvozen z výtvarné tvorby umbrijské, avšak obohacené o znalost severské grafické produkce.<sup>207</sup> Vznik Campiho kresby sv. Kryštofa je kladen do roku 1516.<sup>208</sup>

Ve farním kostele ve Vighizzolo se nachází Galeazzův obraz Sv. Jana Křtitele, který byl pravděpodobně namalován někdy v období po vytvoření Sv. Kryštofa ve Viadaně. Postava svěťce je zasazena do krajiny, tvořící hluboký prostor po způsobu belliniovském, zatímco v pojetí křovin po levé straně se Galeazzo přibližuje umění Boccaccina. Benátské je také vyjádření účinků světla.<sup>209</sup>

Do těchto let je řazeno také vytvoření Madony s dítětem mezi sv. Blažejem a sv. Antonínem opatem (1517) pro farnost v Robecco d'Oglio, uložené dnes v milánské Pinacoteca di Brera, o rok později pak obrazu Madony se sv. Rochem a sv. Šebestiánem do kostela San Sebastiano v Cremoně a rovněž Madony s dítětem, sv. Antonínem opatem a čtyřmi voršilkami (1519), která byla původně v kostele Sant'Orsola, nyní je ztracená.<sup>210</sup>

Pravděpodobně někdy ke konci druhého desetiletí cinquecenta namaloval Galeazzo Campi deskový obraz Madony s dítětem a malým sv. Janem, sv. Kryštofem a sv. Rosou<sup>211</sup> (některé zdroje uvádějí sv. Kateřinu ze Sieny),<sup>212</sup> který pochází ze zničeného kostela San Domenico. Malba byla později přenesena na plátno a dnes se nachází v cremonském Museo civico. Toto dílo se velmi podobá obrazu Tommasa Aleniho z roku 1515, který byl rovněž umístěn v tomto kostele a znázorňuje Madonu adorující dítě se sv. Janem Křtitelem, sv. Antonínem opatem a andělem. Obě scény jsou situovány pod otevřeným nebem, což vychází z vlivů benátských, stejně tak jako světelnost barev, přetrvávají zde však také stále

<sup>207</sup> Giulio BORA, in: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 273, kat. č. 2.3.1.

<sup>208</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 67.

<sup>209</sup> Luisa BANDERA, in: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 74, kat. č. 1.4.6.

<sup>210</sup> BANDERA (pozn. 180) 69.

<sup>211</sup> Luisa BANDERA, in: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 74, kat. č. 1.4.5.

<sup>212</sup> [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009



znaky peruginovské. Postava sv. Kryštofa se mnoho neliší od vyobrazení tohoto světce na desce z kostela ve Viadaně, pouze je provedena již méně živým rukopisem v pojetí modelace.<sup>213</sup>

Ve farnosti v Solarolo Rainerio jsou uchovávány dva obrazy Galeazza Campiho, z nichž jeden je signován rokem 1528 a znázorňuje Sv. Petra na trůnu mezi sv. Filipem a sv. Pavlem, druhý představuje Madonu se sv. Kateřinou, sv. Máří Magdalenou, sv. Petrem a sv. Štěpánem.<sup>214</sup>

Dále jsou od Galeazza Campiho zachovány tři verze námětu Představení Ježíše v chrámu. Jedna z nich je uložena v Accademia Carrara v Bergamu, další se nachází ve vídeňské Gemäldegalerie a je datovatelná do období okolo roku 1515, neboť architektura na tomto obraze vykazuje podobnost s pozadím na malbě Vzkříšení Lazara. Třetí deska zobrazující téma Představení Ježíše v chrámu [22] je součástí soukromé sbírky v Miláně. Peruginův vliv je zde filtrován skrze Boccaccia Boccaccina, na něhož ještě působilo umění Ferrary. Ostré sklady drapérie šatů a látky na oltáři, které jsou projevem benátského pojetí, představují v kombinaci s bohatým dekorem oltáře přetrvávající znaky cremonského malířství 16. století. Na klenbě tvořící architektonické pozadí je zřetelná inspirace Peruginovým obrazem Madony se světci z cremonského kostela Sant'Agostino.<sup>215</sup> Galeazzo Campi měl očividný zájem o perspektivně architektonické ztvárnění prostoru, který se projevil na všech třech variantách námětu Představení Ježíše v chrámu, kromě toho také na obraze Vzkříšení Lazara.<sup>216</sup>

Galeazzo Campi podléhal vlivům Boccaccia Boccaccina a zároveň stále používal prvky peruginovské, jež vynikají také na obraze Madony s dítětem ve Fitzwilliam Museum v Cambridgi [23] a působí zde již anachronicky.<sup>217</sup> Nicméně tato drobnější deska, opatřená signaturou „GALEACIUS DE CAMPO .P. ...“, patří k jeho kvalitnějším dílům, a kromě otevřeného příklonu k Peruginovu stylu koresponduje rovněž s některými dalšími

---

<sup>213</sup> BANDERA (pozn. 211) 74, kat. č. 1.4.5.

<sup>214</sup> BANDERA (pozn. 180) 69.

<sup>215</sup> Luisa BANDERA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 73, kat. č. 1.4.3.

<sup>216</sup> BANDERA (pozn. 180) 69.

<sup>217</sup> TANZI (pozn. 133) 24-25.

Galeazzovými obrazy. Značnou podobnost lze zaznamenat například u centrální skupiny Madony s dítětem, zobrazené spolu se světcí na desce v milánské Pinacoteca di Brera. Madona z Cambridge se řadí k vrcholům jeho skromné tvorby, jejímž charakteristickým znakem je neobyčejná jemnost, s níž dovedl vykreslit krajinné pozadí.<sup>218</sup>

Podle záznamů syna Antonia zemřel Galeazzo Campi v roce 1536.<sup>219</sup>

## 5.4 Francesco Casella

Dalším umělcem, který se alespoň částečně přikláněl k protoklasicismu, je Francesco Casella.<sup>220</sup> Tento malíř, o jehož životě není dostatek dokumentů,<sup>221</sup> byl činný v Cremoně v druhém desetiletí cinquecenta a svou tvorbou je rovněž spjat s Piemontem.<sup>222</sup> Mezi jeho signovaná díla patří Klanění tří králů [24] z roku 1510, jehož původní proveniencí byl klášter Santa Maria dei Servi ve Vignale Monferrato, nyní je v Museo Borgogna ve Vercelli.<sup>223</sup> Tato deska, opatřená signaturou „FRANCISCUS DE KASELANIS ME PINXIT MDX DIE X AGUSTI“, byla pravděpodobně původně součástí triptychu spolu s obrazy Sv. Agáty a Sv. Lucie s donátorem [25].<sup>224</sup> Deska se Sv. Lucií byla zkrácena vzhledem k té druhé asi o půl metru. Casella tvořil tato díla silně ovlivněn vnějšími vlivy do značné míry odvozenými z podnětů Pietra Perugina a Marca Marzialeho.<sup>225</sup>

Druhým signovaným dílem Francesca Casella je Umučení sv. Štěpána, uložené dnes v Pinacoteca di Brera v Miláně,<sup>226</sup> namalované roku 1517 pro hlavní oltář cremonskeho kostela Sant'Apollinare.<sup>227</sup> Projevují se v něm prvky severského původu, zejména tvorby

---

<sup>218</sup> Marco TANZI: Galeazzo Campi. Madonna col Bambino (Tav. 45), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 250.

<sup>219</sup> BANDERA (pozn. 180) 69.

<sup>220</sup> TANZI (pozn. 133) 25-26.

<sup>221</sup> Marco TANZI: Francesco Casella. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 250.

<sup>222</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 52-53.

<sup>223</sup> TANZI (pozn. 221) 250.

<sup>224</sup> Marco TANZI: Francesco Casella. Adorazione dei Magi (Tav. 46), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 250.

<sup>225</sup> TANZI (pozn. 130).

<sup>226</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 52-53.

<sup>227</sup> TANZI (pozn. 133) 26.

Albrechta Dürera, který měl nejen v Benátkách, ale i v Cremoně velký ohlas, avšak obraz vykazuje také určité zjemnění pod vlivem piemontských tendencí.<sup>228</sup>

Francesco Casella je považován za žáka Boccaccia Boccaccina nebo Galeazza Campiho, dlouhou dobu však strávil v Piemontu, možná i v Ligurii, mezi níž a Cremonou mohlo docházet k určitým uměleckým výměnám,<sup>229</sup> jež by podněcovaly cremonskou výtvarnou scénu na přelomu 15. a 16. století.

Do okruhu cremonských umělců bylo také Giovannim Romanem vřazeno autorství Madony Prozřetelnosti v kostele Gesù v Janově, která je zvláštní modifikací Peruginova oltáře z kostela Sant'Agostino.<sup>230</sup>

## 5.5 Marco Marziale

Malíř Marco Marziale, jenž nepocházel z Cremony, ale dlouhou dobu zde strávil ve službách rodiny Raimondi,<sup>231</sup> se také do určité míry zajímal o Peruginův způsob tvorby.<sup>232</sup> Marziale byl původem z Benátek,<sup>233</sup> učil se u Gentile Belliniho a spolu s jeho bratrem Giovannim Bellinim pracoval mezi lety 1492-1495 v Dóžecím paláci. Od počátku nového století byl činný v Cremoně,<sup>234</sup> kde vytvořil pro Tommasa Raimondiho velké signované plátno s námětem Obřezání Krista, určené pro hlavní oltář cremonského kostela San Silvestro a dnes uložené v londýnské National Gallery.

Pro stejného objednavatele namaloval obraz Madony s dítětem a Tommasem Raimondim [26],<sup>235</sup> signovaný a datovaný rokem 1504. Jedná se o variantu tématu Madony adorované donátorem. Panna Maria i děčko mu projevují gesta náklonnosti a ochrany, Matka Boží pokládá šlechtici ruku na záda, Ježíšek mu žehná. Není vyloučeno, že město zobrazené v pravé části pozadí může být Cremona, obraz byl patrně vytvořen pro nějakou zvláštní

---

<sup>228</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 52-53.

<sup>229</sup> TANZI (pozn. 221) 250.

<sup>230</sup> TANZI (pozn. 133) 26.

<sup>231</sup> Ibidem 23.

<sup>232</sup> GREGORI (pozn. 86) 53.

<sup>233</sup> TANZI (pozn. 132) 247.

<sup>234</sup> TANZI (pozn. 134) 247.

<sup>235</sup> TANZI (pozn. 132) 247.

příležitost. Okázalý styl provedení odkazuje na benátský původ malíře,<sup>236</sup> na druhou stranu se na malbě zřetelně projevuje ovlivnění Peruginovou palou Roncadelli v cremonském kostele Sant'Agostino.<sup>237</sup>

Tentýž Raimondi se objevuje ještě na obraze Večeře v Emauzích z roku 1507, nacházejícím se v současné době v Berlíně, ale ještě v 19. století zmiňovaném v cremonské sbírce Bresciani Carena. Další cremonský šlechtic Nicolò Magio zaměstnal Marca Marzialeho provedením Madony s děckem pro kostel San Gallo, jež je nyní ve sbírkách londýnské National Gallery.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> <http://www.accademiacarrara.bergamo.it/>, vyhledáno 14. 5. 2009

<sup>237</sup> TANZI (pozn. 132) 247.

<sup>238</sup> TANZI (pozn. 134) 247.

## Závěr

Styl Pietra Perugina se postupně rozšířil téměř po celé Itálii, zasáhl většinu uměleckých center, jeho díla se stala inspirací pro malíře v Lombardii, Emilii, Benátkách a na jihu v Neapoli. Na konci quattrocenta a počátkem nového století se jeho malířský projev zásadní měrou podílel na určování běhu uměleckého života v Umbrii, Florencii a celém Toskánsku a našel své napodobitele nejen na italské půdě, ale i v Záalpi.<sup>239</sup>

V Cremoně se Peruginovy myšlenky mohly snadno uchytit díky přítomnosti jeho obrazu Madony se sv. Jakubem a sv. Augustinem v kostele Sant'Agostino, jenž vznikl v době, kdy se pozvolna začal utvářet vlastní výraz cremonského malířství. V tomto procesu zaujímal vedoucí postavení Boccaccio Boccaccio,<sup>240</sup> který již roku 1497 namaloval v kostele Sant'Agostino fresky s hlavami blahoslavených augustiniánů, jež pro svou sentimentalitu a jemnost barev jsou kladeny do souvislosti s Peruginovým obrazem v témže kostele.<sup>241</sup>

Obdiv, který Peruginova deska s Madonou vyvolávala, dokládá i další Boccaccinova zakázka na obraz Madony se světci pro kostel San Francesco, k níž je zachován dokument z roku 1507, v kterém objednavatelé požadují, aby si malíř vzal Peruginovu cremonskou malbu za vzor.<sup>242</sup>

Snad nejvíce závislým na Peruginově klasicismu byl Tommaso Aleni, který nejenom že hledal inspiraci ve Vannucciho obraze ze Sant'Agostino, jak lze pozorovat na desce s Madonou mezi světci z roku 1500,<sup>243</sup> nebo na polyptychu v kostele Santa Maria Maddalena v Cremoně, namalovaném o pět let později,<sup>244</sup> ale znal i Peruginův polyptych v Certosa di Pavia, což se projevuje na Aleniho malbě Adorace z kostela San Domenico, datované rokem 1515.<sup>245</sup>

---

<sup>239</sup> TODINI (pozn. 2) 51.

<sup>240</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 60.

<sup>241</sup> SAMBO (pozn. 137) 55-56, kat. č. 1.2.1-8.

<sup>242</sup> GREGORI (pozn. 86) 52-53; MILLER (pozn. 144) 458.

<sup>243</sup> BANDERA (pozn. 167) 66, kat. č. 1.3.1.

<sup>244</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 61-62.

<sup>245</sup> BANDERA (pozn. 176) 68, kat. č. 1.3.5.

Ovlivnění Peruginem je patrné i v dalších Aleniho dílech, jako jsou plátna se Zvěstováním v cremonském dómu, jež byla původně součástí varhan,<sup>246</sup> nebo polyptych ve farním kostele v San Giovanni in Croce.<sup>247</sup>

Zvláštní souvislost mezi prací umbrijského mistra a Tommasem Alenim vytváří existence Fadinovy signované kopie Peruginovy Madony s dítětem z washingtonské National Gallery. Aleniho replika sice zdaleka nedosahuje Peruginovy kvality, mohla by se však stát podkladem pro hypotézu o cestě Tommasa Aleniho do střední Itálie, umožňující intenzivnější kontakt s uměleckou tvorbou Pietra Vannucciho.<sup>248</sup>

Peruginův klasicismus lze vyzorovat i v dílech Galeazza Campiho, který byl také ovlivněn stylem Boccaccia Boccaccina. Přítomnost peruginovských prvků je patrná na Galeazzově signovaném obraze Madony s dítětem v Cambridgi.<sup>249</sup> Další jeho signovaný obraz Sv. Kryštof z roku 1516, uložený ve Viadaně,<sup>250</sup> a kresebná studie k němu prozrazují inspiraci tvorbou Peruginova umbrijského okruhu.<sup>251</sup> Rovněž na malbě Madony s dítětem a světcí z kostela San Domenico stále přetrvávají peruginovské znaky.<sup>252</sup> Na Galeazzově obraze Představení Ježíše v chrámu z milánské soukromé sbírky je zřetelný vliv Peruginovy cremonské malby v pojetí architektonického pozadí.<sup>253</sup>

V díle Francesca Caselly se Peruginův vliv odráží jen do jisté míry, jak je vidět na jeho Klanění tří králů z roku 1510 a na obrazech Sv. Agáty a Sv. Lucie s donátorem.<sup>254</sup>

Benátčan Marco Marziale, činný v Cremoně od počátku 16. století,<sup>255</sup> projevil svůj zájem o Peruginův styl v signovaném obraze Madony s dítětem a Tommasem Raimondim,<sup>256</sup> datovaném rokem 1504, na němž lze spatřit inspirace Peruginovým obrazem v kostele Sant'Agostino.<sup>257</sup>

---

<sup>246</sup> BANDERA (pozn. 184) 67, kat. č. 1.3.3-4.

<sup>247</sup> BANDERA (pozn. 186) 71, kat. č. 1.4.1.

<sup>248</sup> PROTO PISANI (pozn. 9) 202, kat. č. 50.

<sup>249</sup> TANZI (pozn. 133) 24-25.

<sup>250</sup> BANDERA (pozn. 202) 74, kat. č. 1.4.4.

<sup>251</sup> BORA (pozn. 207) 273, kat. č. 2.3.1.

<sup>252</sup> BANDERA (pozn. 211) 74, kat. č. 1.4.5.

<sup>253</sup> BANDERA (pozn. 215) 73, kat. č. 1.4.3.

<sup>254</sup> TANZI (pozn. 130).

<sup>255</sup> TANZI (pozn. 134) 247.

<sup>256</sup> GREGORI (pozn. 86) 53.

<sup>257</sup> TANZI (pozn. 132) 247.

Náznaky vlivu Pietra Perugina lze ještě pozorovat u Altobella Meloneho. Například na jeho obraze Adorace dítěte se sv. Jeronýmem, sv. Kateřinou, sv. Františkem a sv. Bernardinem jsou peruginovské modely pravděpodobně zprostředkovány Franceskem Franciou.<sup>258</sup> Ovšem Altobello Melone se spolu s Gianfranceskem Bembo silně přiklání k severskému stylu, přicházejícímu z Německa, a vnášeli tím do cremonského prostředí proudy antiklasické.<sup>259</sup>

Naproti tomu Boccaccio Boccaccino po návratu ze své římské cesty přinesl do Cremony nové myšlenky umění Raffaelova, načerpané studiem monumentálních fresek v papežských Stanzích, které pozoruhodně využil ve svém mistrovském díle Dvanáctiletý Ježíš v chrámu, namalovaném na stěně apsidy cremonského dómu.<sup>260</sup>

Roku 1520 přichází do Cremony Pordenone, jenž je pověřen provedením fresek v hlavní lodi dómu,<sup>261</sup> a započne tím novou kapitolu cremonské malířské tvorby.<sup>262</sup> Od konce druhého desetiletí cinquecenta Peruginův vliv postupně ztrácí na intenzitě.

---

<sup>258</sup> Francesco FRANGI: Altobello Melone. Adorazione del Bambino (Tav. 49), in: *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 252.

<sup>259</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 95-96.

<sup>260</sup> TANZI (pozn. 140) 86-88.

<sup>261</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 11) 102.

<sup>262</sup> TANZI (pozn. 140) 24.

## Seznam použité literatury a pramenů

- BALDINI Nicoletta: Perugino a Firenze. Regesto documentario, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), PROTO PISANI Rosanna Caterina (ed.), Florencie 2005, 215-222
- BANDERA Luisa: Galeazzo Campi, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 70
- BANDERA Luisa: Tommaso Aleni detto il Fadino, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 64-65
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 66, kat. č. 1.3.1
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 66, kat. č. 1.3.2
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 67, kat. č. 1.3.3-4
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 68, kat. č. 1.3.5
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 71, kat. č. 1.4.1
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 73, kat. č. 1.4.2
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 73, kat. č. 1.4.3
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 74, kat. č. 1.4.4
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 74, kat. č. 1.4.5.
- BANDERA Luisa, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 74, kat. č. 1.4.6
- BENATI D.: Aleni, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München / Leipzig 1992, 246-247
- BORA Giulio / ZLATOHLÁVEK Martin (ed.): I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), Milano 1997
- BORA Giulio, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 273, kat. č. 2.3.1
- BORA Giulio: Tommaso Aleni, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 32-33
- BORA Giulio, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 34, kat. č. 5
- BORA Giulio: Umění v Cremoně v 16. století a role kresby, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 11-19
- CAMESASCA Ettore: L'opera completa del Perugino, Milano 1969
- FERRARI Maria Luisa: Cremona. Kunststadt, Cremona s. d.
- FERINO PAGDEN Sylvia: Perugino, in: The Dictionary of Art, TURNER Jane (ed.), New York 1996, 520-528
- FISCHER Oskar: Die Zeichnungen der Umbrier, Berlin 1917



- FRANGI Francesco: Altobello Melone. Adorazione del Bambino (Tav. 49), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 252
- GARIBALDI Vittoria: Perugino (=Art e Dossier 197), Florencie 2004
- GREGORI Mina: Boccaccio Boccaccino, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), idem (ed.), Milano 1985, 51-54
- GREGORI Mina (ed.): I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Milano 1985
- GREGORI Mina: Introduzione, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, idem (ed.), Milano 1990, IX-XXI
- GREGORI Mina (ed.): Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano 1990
- GREGORI Mina: Ragioni di una ricerca, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), idem (ed.), Milano 1985, 1-6
- GREGORI Mina: Un nuovo protagonista: Alessandro Pampurino, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, idem (ed.), Milano 1990, 19-22
- KNAPP Fritz: Perugino, Leipzig 1926
- LUCCO Mauro: Lo „stile dolce“ e le grazie protoclassiche: Perugino a Venezia, in: Giulio EINAUDI (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, 460-462
- MATTIOLI ROSSI Laura: La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814), in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 431-436
- MILLER Robert S.: Regesto dei documenti, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 456-481
- PADOVANI Serena, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), PROTO PISANI Rosanna Caterina (ed.), Florencie 2005, 148-151, kat. č. 29
- PAOLUCCI Antonio: Presentazione, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), PROTO PISANI Rosanna Caterina (ed.), Florencie 2005, 7-8
- PARISIO Chiara: I pittori attivi a Cremona nella letteratura artistica, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 309-313
- PROTO PISANI Rosanna Caterina (ed.): Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), Florencie 2005
- PROTO PISANI Rosanna Caterina, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), idem (ed.), Florencie 2005, 202-203, kat. č. 50
- PUERARI Alfredo: Boccaccio, Milano 1957
- SAMBO Elisabetta, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 55-56, kat. č. 1.2.1-8
- TANZI Marco: L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 22-26
- TANZI Marco: Boccaccio Boccaccino, Soncino 1991
- TANZI Marco: Boccaccio Boccaccino. Cristo benedicente (Tav. 44), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 249
- TANZI Marco / BELLINGERI Lia: Due novità per il catalogo di Giulio Campi, in: I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), BORA Giulio / ZLATOHLÁVEK Martin (ed.), Milano 1997, 49-64
- TANZI Marco: Fra Quattro e Cinquecento: un crocevia culturale al centro della valle Padana, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 13-19
- TANZI Marco: Francesco Casella. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 250

- TANZI Marco: Francesco Casella. Adorazione dei Magi (Tav. 46), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 250
- TANZI Marco: Galeazzo Campi. Madonna col Bambino (Tav. 45), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 250
- TANZI Marco: Marco Marziale. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 247
- TANZI Marco: Marco Marziale. Circoncisione (Tav. 38), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 247
- TANZI Marco: Paolo Antonio de Scazoli. Madonna col Bambino detta Madonna del Capitolo (Tav. 22), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 238
- TANZI Marco: Perugino. Madonna col Bambino fra i Santi Giacomo e Agostino (Tav. 29), in: GREGORI Mina (ed.): Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano 1990, 241
- TANZI Marco: Presenze cremonesi in Piemonte nel primo Cinquecento, in: <http://www.fondazioneferrero.it/EVE/MOMENTI8/Tanzi/TANZI.htm>, vyhledáno 22. 4. 2009
- TANZI Marco: Tommaso Aleni. Polittico (Tav. 41), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 248
- TODINI Filippo: Il Perugino, le sue botteghe e i suoi seguaci, in: Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile (kat. výst.), PROTO PISANI Rosanna Caterina (ed.), Florencie 2005, 51-68
- VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I, PREISS Pavel (ed.), Praha 1976
- ZLATOHLÁVEK Martin: Boccaccio Boccaccino, in: I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), BORA Giulio / ZLATOHLÁVEK Martin (ed.), Milano 1997, 155
- ZLATOHLÁVEK Martin: Boccaccio Boccaccino, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 26-27
- ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.): Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Praha 1995
- ZLATOHLÁVEK Martin: Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494-1525 (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999
- <http://www.accademiacarrara.bergamo.it/>, vyhledáno 14. 5. 2009
- [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org), vyhledáno 15. 1. 2009
- [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009
- [www.wga.hu](http://www.wga.hu), vyhledáno 26. 3. 2008
- [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/pietro\\_perugino\\_cat38.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/pietro_perugino_cat38.jpg), vyhledáno 22. 4. 2009
- [www.fitzmuseum.cam.ac.uk](http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk), vyhledáno 25. 5. 2009