

OBSAH

ÚVOD	3
PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ A LITERATURY	5
1. KAPITOLA: Antonio Maria Viani	10
1.1 Základní životopisná data.....	11
1.1.1 Umělecké počátky, školení v Cremoně.....	11
1.1.2 Antonio Maria Viani na dvoře Wittelsbachů v Mnichově.....	12
1.1.3 Vianiho práce pro rodnou Cremonu.....	18
1.1.4 Antonio Maria Viani v Mantově.....	20
2. KAPITOLA: Antonio Maria Viani v Mantově, malířské dílo a kresba	27
2.1 Vianiho práce v Mantově mezi léty 1592–1595.....	27
2.2 Antonio Maria Viani, prefetto delle fabbriche.....	32
2.3 Výzdoba kaple Petozzani v kostel Sant'Andrea.....	33
2.4 Kresby Antonia Maria Vianiho inspirované eposem Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém.....	37
2.4.1 Torquato Tasso a jeho básnický epos Osvobozený Jeruzalém.....	38
2.4.2 Přípravné kresby pro výzdobu Casina di Goito na téma Osvobozeného Jeruzaléma....	42
2.4.3 Gerusalemme Liberata jako zdroj inspirace pro další umělce v časové souvislosti s projektem Antonia Maria Vianiho.....	48
2.5 Alegorie spásy, freska v chóru mantovské katedrály.....	52
2.6 Oltářní obrazy Vianiho vrcholného období.....	54
3. KAPITOLA: Kresby Antonia Maria Vianiho z Clary-Aldringenského souboru	56
3.1 Clary-Aldringenské album.....	56
3.2 Provenience Clary-Aldringenských alb.....	57
3.2.1 Vyplenění Mantovy, 1630-1631.....	60
3.2.2 Cremonské kresby v majetku rodiny Clary-Aldringen.....	63
3.3 Osud kreseb po zkonfiskování majetku teplického zámku.....	64
ZÁVĚR	70
KATALOG	73

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	128
SEZNAM VYOBRAZENÍ	151
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	153
RESUMÉ	157
ANNOTATION	158

ÚVOD

Antonio Maria Viani se narodil v Cremoně a školil se v dílně představitele cremonského manýrismu Giulia Campiho. Své další umělecké vzdělání získal v Mnichově, kde od roku 1586 působil ve službách Viléma V. Wittelsbacha, spolu s dalšími dvorními umělci pozdního mezinárodního manýrismu, byli jimi například Fridrich Sustrise nebo Peter Candid. Na počátku 90. let se vrací zpět do Itálie a stává se dvorním malířem mantovského vévody Vincenza I. Gonzagy. Současně je doložen při rozsáhlých projektech v Cremoně (kupole kostela San Pietro al Po a návrhy dekorací pro slavnostní vjezd Markéty Rakouské do Cremony).

V Mantově byl jmenován prefektem staveb Vincenza Gonzagy a společně s Peterem Paulem Rubensem měl dohled nad vévodskými sbírkami. Na gonzagovském dvoře je zaměstnáván nejen jako malíř, ale také jako architekt, scénograf a dekoratér. Se jménem Antonia Maria Vianiho jsou dnes s jistotou spojeny mnohé velkolepé zakázky jako například freska stropu presbitáře mantovské katedrály, výzdoba kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea, rozsáhlé realizace v Palazzo Ducale nebo výzdoba Casina di Goito ilustracemi básnického eposu Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém a mnoho oltářních obrazů v mantovských kostelích. O mnoha jeho projektech, kterými se zabýval, a které jsou dnes nedochované, případně se můžeme domnívat, že nikdy nedošlo k jejich realizaci, jsme naštěstí zpraveni z přípravných kreseb.

Vianiho přípravné kresby, například také k projektu pro letohrádek v Goito, se nacházejí v rozsáhlém a kvalitním souboru kreseb cremonských mistrů 16. a počátku 17. století, který byl od roku 1630 uchovávaný v teplickém zámku. Tento mimořádně hodnotný soubor kreseb uložený ve dvou knižních albech patřících rodině Clary-Aldringen, otevřel cestu k poznání Vianiho, jako velmi schopného a výjimečného umělce, jehož umělecké počátky jsou spojeny s obdobím manýrismu, a který ve svých dalších dílech začal otevírat cestu směrem k baroknímu umění.

Přes výjimečnost Antonia Maria Vianiho, jako umělce patřícího do poslední velkolepé etapy mantovského kulturně-uměleckého prostředí, která je nezaměnitelně spojena právě s jeho osobou, byl Viani v průběhu staletí uměleckohistorickou literaturou poněkud opomíjen. Jeho rozsáhlé práce, které vytvořil pro Mantovu, byly považovány za anonymní nebo připisovány jiným umělcům.

Cílem práce je shrnout dosavadní umělecko-historické bádání a poznání Antonia Maria Vianiho v rámci daného tématu diplomové práce, tedy jeho působení v Mantově a jeho

malířské práce, ke které se pojí přípravné kresby, jež je možné díky vlastnictví Clary-Aldringenských alb studovat v našem prostředí.

Vzhledem k tomu, že v Mantově strávil Viani většinu svého umělecky plodného období, je zmapování jeho činnosti na gonzagovském dvoře pro poznání tohoto umělce jistě zásadní. Důvodem zaměření se na Vianiho mantovské působení v souvislostech jeho uměleckého vývoje a školení, je také dosažení již velmi kvalitního zpracování jeho umělecké činnosti v Cremoně díky pozornosti badatelů M. Zlatohlávka a G. Bory. Zlomovým okamžikem v poznání a uvedení tohoto umělce mezi významné osobnosti přelomu 16. a počátku 17. století, byla výstava „I segni dell'arte; Il Cinquecento da Praga a Cremona“, konaná na přelomu let 1997/1998, kde byl poprvé publikován soubor Vianiho kreseb z Clary-Aldringenských alb. Na této výstavě byla věnována zásadní pozornost zejména Vianiho činnosti v Cremoně a v souvislosti s tím položen základ pro poznání činnosti umělce na mantovském dvoře.

Vianimu působení na Mantovském dvoře byla věnována pozornost přibližně od 60. let minulého století, kdy vyšlo několik článků týkajících se jednotlivých Vianiho zakázek a občas se objevuje v souborných publikacích. Práce si klade za cíl obsáhnout a kriticky zhodnotit jednotlivé studie a doplnit o nejnovější literaturu pojící s daným tématem. Celá práce by chtěla přispět k poznání tohoto umělce, jako zcela výjimečné a všestranné osobnosti své doby, kterou Antonio Maria Viani bezpochyby byl, což dokázal díly, které máme možnost dnes poznat, ale i těmi, k jejichž realizaci se připravoval.

V neposlední řadě bude také znovu zdůrazněna mimořádnost souboru kreseb z Clary-Aldringenských alb, které jsou dnes majetkem Teplického muzea a deponovány ve Sbírce kresby a grafiky Národní galerie v Praze. Právě existence těchto kreseb na našem území nutí české historiky umění věnovat se umění v Cremoně a v případě Antonia Maria Vianiho také v Mantově.

PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ A LITERATURY

Jak již bylo naznačeno v úvodu celé práce, byl Antonio Maria Viani přes svou pozici velmi schopného a kvalitního umělce, který se prosadil zejména na mantovském gonzagovském dvoře, uměleckou literaturou a historií umění po dlouhou dobu opomíjen. Vzhledem k této skutečnosti, že Vianiho jméno bylo poněkud zapomenuto, byla jeho díla časem připisována jiným umělcům, zejména některým se skupiny jeho spolupracovníků. Jeho kresby byly často zařazeny pouze časově a místně do oblasti lombardských kreseb a dlouho považovány za anonymní.

Stručné informace o Vianim zachytil ve svém souboru „Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi“ (Cremona 1774) Giovanni Battista Zaist, který v osmnáctém století sepisoval krátké životopisy významných cremonských umělců po vzoru Giorgia Vasariho. Dozvídáme se zde podstatné informace, jako například, kde se mladý Viani školil a také soupis děl, o nichž se Zaist domníval, že je jejich autorem. Tato základní informace po dlouhou dobu sloužily za základní materiál o Vianim a ještě dnes jsou velmi podstatným zdrojem informací.

Na G. B. Zaista v mnohém navazovali další, kteří si kladli za cíl zpracovat umělecko-historické památky Mantovy a o jejichž informace se můžeme opřít. Je to například Giovanni Cadiolli (1763), Gaetano Susani (1830), Giovanni Battista Intra (1883) nebo Guglielmo Matthiae (1935). Stručné informace najdeme také ve slovnících „L'Abecedario Pittorico“ Antonia Pellegrina Orlandiho (18. století) nebo v novějším Thieme-Beckeru.

Skutečné pozornosti historiků umění se Antoniu Maria Vianimu dostalo poprvé v 60. letech. Italská badatelka Chiara Tellini Perina, která učinila zásadní průlom v poznání umělce, vydává poprvé článek o Vianim v roce 1966 v *Arte in Europa* „Scheda per Antonio Maria Viani: un pittore cremonese alle corti di Monaco e di Mantova“, ve kterém zachytila Vianiho působení na mnichovském dvoře Wittelsbachů a jeho navazující působení v Mantově, kde zdůrazňuje prolínání vlivů, které si s sebou Viani z Mnichova do Mantovy přináší. Přes značný přínos v poznání umělce je nutné článek porovnat s nejnovějšími poznatky, abychom vyloučili nesrovnalosti v připsání některých děl, o nichž dnes víme, že Vianimu nepatří.

Chiara Tellini Perina věnuje Vianimu pozornost opakovaně. V roce 1985 vychází v *Quaderni di Palazzo Te*, článek opět věnovaný Vianimu působení v Mantově, navazuje s jistými změnami na předešlou studii, poukazuje mimo jiné na projevy barokního umění v díle Rubensově, s nímž Viani v Mantově na vévodském dvoře spolupracuje.

V roce 1985 se koná výstava I Campi a do katalogu Ch. Tellini Perina zpracovává medailon věnovaný Vianimu.

V roce 1986 opět v časopise Quaderni di Palazzo Te vychází stat' Ch. Tellina Periny, ve které shrnuje své nejnovější poznatky o výzdobě v kapli Petrozzani v kostele Sant'Andrea v Mantově.

V roce 1972 publikuje zásadní článek M. Delaini Raspadori „Antonio Maria Viani pittore. Considerazioni sugli affreschi del coro della cattedrale di Mantova e della cappella Petrozzani in Sant'Andrea“, ve kterém zveřejňuje svou studii o nástrojní freskové výzdobě chóru mantovské katedrály. Opravuje dlouho se opakující chybu, kdy byl za autora původně považován Ippolito Andreasi, autor výzdoby pasů v transeptu.

Zásadním pro poznání Vianiho, nejen jako vynikajícího malíře a freskaře, byla identifikace jeho kreseb z teplických Clary-Aldringenských alb, dnes uložených v Národní galerii v Praze. Pro svou nespornou kvalitu byla kresbám věnována první pozornost ze strany vědeckých pracovníků v 60. letech minulého století. Od 80. let byly kresby zpracovávány jako významné studie cremonským mistrům 16. a počátku 17. století.

Část kreseb z těchto alb, byla poprvé publikována v rámci výstavy konané v Praze v katalogu „Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě“ a dočkala se svého určení zejména díky dvěma badatelům Martina Zlatohlávka a Giulia Bory. Pro časové ohraničení výstavy rokem 1580, nebyly zahrnuty Vianiho kresby, přesto pro celkové pochopení souboru byla tato výstava velmi důležitá.

Na výstavu kreseb reaguje recenzí Marco Tanzi v Dialoghi di storia dell'arte.

Stejně tak Vianiho kresby chybí na druhé výstavě, kde se dočkaly připsání další anonymity z Clary-Aldringenského souboru. Výstava „Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika“ se konala v Praze v roce 1996 a kresbám cremonských mistrů se opět věnovali oba výše jmenovaní.

Z úsilí obou těchto badatelů navázala na pražské výstavy výstava konaná v Cremoně na přelomu let 1997/1998, „I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona“. Konečně se zasloužené pozornosti dočkal i Antonio Maria Viani, kterému byla věnována celá jedna část výstavy a stejně tak i katalogu. Vianiho kresby, kterých je v teplickém souboru přes jedno sto, byly v rámci badatelského úsilí zúčastněných historiků umění přiřazeny k jednotlivým realizacím.

Z pohledu poznání Antonia Maria Vianiho měla cremonská výstava zcela zásadní význam. Byla poprvé publikována některá jeho díla, včetně přípravných kreseb a objasněny mnohé dosud nevyjasněné otázky. Značná pozornost byla samozřejmě věnována jeho práci

v Cremoně, tedy výzdobě kupole kostela San Pietro al Po, kde byl M. Zlatohlávkem a G. Borou Viani potvrzen jako autor celé koncepce, k čemuž dopomohlo rozpoznání přípravných kreseb z Clary-Aldringenského souboru. Je zde vedena diskuze se závěry, které učinil Marco Tanzi, který se datováním a autorstvím fresky zabýval o něco dříve a k Vianimu autorství má značné připomínky.

Stejně tak zásadní bylo rozpoznání Vianiho architektonických studií, nalezených v milánském Kabinetu kreseb Arnaldou Dallaj, které souvisí se slavnostním vjezdem Markéty Rakouské do Cremony.

Přestože se výstava věnovala v první řadě souvislosti kreseb z Prahy a Cremonských děl, v případě Antonia Maria Vianiho nemohly být v celkové snaze uchopení jeho tvorby vynechány ani jeho umělecké počátky, stejně tak jako jeho působení v Mnichově a Mantově.

Časovým obdobím, od roku předpokládaného Vianiho narození v rodině řezbáře Bartolomea se zabývala Marzia Giuliani. V cremonském archivu našla dokumenty spojené s touto rodinou řezbářů, ať to byly dokumenty týkající se rodinných záležitostí (jako závět' otce, majetkové vypořádání sourozenců a další), tak i informace o jejich řezbářské práci, na jakých zakázkách se podíleli a s okruhem jakých umělců byly v kontaktu. Na pozadí těchto doložených skutečností se pokouší položit základ uměleckého školení mladého Antonia Maria.

Základní životopisné údaje o Vianim, v úvodu katalogové části, zpracovává Graziella Sortino, která se opírá o svou diplomovou práci, dokončenou v roce 1996. V této práci, pod vedením Giulia Bory se G. Sortino pustila do zpracování dokumentů, které se dochovaly o životě a díle tohoto umělce ve Státním archivu v Mantově.

Kapitolu Vianiho působení na mnichovském dvoře zpracovala Sibylla Appuhn-Radtke, která navázala na články Ch. Tellini-Perini a doplnila novými poznatky, včetně nalezených informací ve Státním bavorském archivu.

A dále v katalogu navazují kapitoly týkající se Vianiho působení v Mantově. Opět se k osobě Antonia Maria Vianiho vrací Chiara Tellini Perina, která samozřejmě vychází ze svých starších studií, ovšem aktualizovaných o nejnovější závěry. Uvádí Vianiho Mantovské práce v širokém spojení s předchozími umělcovými zkušenostmi a zároveň vlivy, které na něho působí v Mantově.

V kapitole „Antonio Maria Viani e il palazzo dei duchi di Mantova“, dokumentuje Renato Berzaghi Vianiho činnost na přestavbě a renovaci paláce, na kterou ze své pozice „prefekta staveb“ nejen dohlížel. Přestože Vianiho práce jako architekta přesahuje zadání této

práce, jsou informace Vianiho konkrétní činnosti důležité pro objasnění jeho přímé účasti na výzdobě nových palácových prostor.

Následuje studie Lubomíra Konečného, který se věnuje rozboru dochovaných sedmnácti kreseb z Clary-Aldringenského alba, které jsou přípravnými studiemi pro rozsáhlý projekt výzdoby Casina di Goito obrazy inspirovanými nedávno vydaným eposem Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém. Tuto svou studii o rok později publikuje L. Konečný znovu v Bulletinu pražské Národní galerie a doplňuje ji o nejnovější literaturu související s daným tématem.

V neposlední řadě je zde otištěn rozbor Martina Zlatohlávka týkající se Clary-Aldringenské kolekce kreseb cremonských mistrů 16. a počátku 17. století, kde je vyzdvižen nesporný význam objevení těchto kreseb pro studium umění v Cremoně a v případě Antonia Maria Vianiho také v Mantově.

V roce 1998 vychází souborná publikace „Manierismo a Mantova“, jejímž editorem je Sergio Marinelli, který sám pojednává kapitolu „Antonio Maria Viani“, ve které shrnuje dosažené poznatky o působení Vianiho v Mantově. Navazuje na závěry cremonské výstavy a sepisuje díla, která dnes s Vianim v Mantově spojujeme. Doplňuje o obrazovou dokumentaci významných děl i o některé kresby z Clary-Aldringenských alb.

V roce 1999 vychází v Master Drawings recenze na cremonskou výstavu Nancy Ward Neilson, která v ní především vyzdvihuje význam objevení souboru teplických kreseb.

Ke cremonské výstavě se v roce 2000 znovu vrací Giulio Bora, ve snaze upravit nesrovnalosti ve vydaném katalogu, (podle jeho vlastních slov) způsobené obtížností přípravy a problémy s překladem, v rámci předpokládaného reprintu dané publikace.

V roce 2002 se opět objevuje několik kreseb z teplického souboru v katalogu k výstavě konané v Mantově „Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte“, která si kladla za cíl představit Mantovu s jejími uměleckými díly, která se zde nacházela v době největší slávy Gonzagovské éry. Jedná se konkrétně o kresby související s výzdobou vévodského paláce.

Osobností Jana Aldringena, polního maršála císařského vojska, který byl jedním z hlavních velitelů podílejících se na plenění Mantovy, a který mezi dalšími předměty, které v mantovském paláci ukořistil, přivezl do českých zemí i soubor kreseb cremonských mistrů, se zabýval M. Krummholz v rámci výstavy „Valdštejn. Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?“ (konané na přelomu let 2007/2008). Studie o plenění Mantovy, popisuje události související s osudem cremonských kreseb.

Poslední nedávné pozornosti se dostalo kresbám z Clary-Aldringenského souboru na výstavě v Brně v roce 2009 „Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a

moravských sbírek“. Vianiho kresby, které zde byly vystaveny, zpracoval pro katalog Martin Zlatohlávek a opět doplňuje o nejnovější závěry a poznatky.

Z produkce zahraničních historiků umění se v poslední době objevují studie spojené s Vianiho působením v Mantově na poli architektonickém. Tato jeho činnost byla po dlouhou dobu opomíjena a je tedy dobře, že je jí v poslední době věnována zasloužená pozornost. Architektonické projekty Antonia Maria Vianiho však přesahují rozsah této práce.

1. KAPITOLA: Antonio Maria Viani

Antonio Maria Viani, umělec posledního významného uměleckého období v Cremoně a Mantově, byl velmi všestrannou osobností. Kromě toho, že byl schopným freskařem a zdatným malířem, který vytvářel kvalitní deskové, zejména oltářní obrazy, byl i scénografem, dekorátérem a architektem. Všechny tyto schopnosti byly rozpoznány a využívány především na Mantovském dvoře Gonzagů, kde strávil značnou část svého profesního života. Jeho působení v Mantově, kde se svými díly pohyboval na rozhraní manýrismu a raného baroka, předcházelo školení a první díla vytvořená v rodné Cremoně. Poté následovalo další významné období, kdy byl pozván Wittelsbachi na mnichovský dvůr a kde přišel do kontaktu s umělci mezinárodního manýrismu (jakými byli například Friedrich Sustris nebo Peter Candid).

Viani byl umělec vzešlý z cremonske manýristické školy, žák rodinné dílny Campiů, který svou tvorbou navazoval na velkolepé cremonske umělecké období manýrismu, kdy se Cremona dokázala vymanit ze své umělecké provinčnosti. Uměleckohistorickou literaturou byl po dlouhou dobu poněkud opomíjen. Jeho velkolepá díla (velkolepá svým rozsahem i kvalitou) byla často připisována jiným umělcům. To se, bohužel, netýká jen děl vzniklých v Cremoně, ale i jeho mantovských prací, tedy doby, kdy se Viani stal dvorním malířem Gonzagů a působil zde mimo jiné vedle (dnes tak opěvovaného umělce) Petera Paula Rubense.

Až v posledních desetiletích (konkrétně od 60. let minulého století) byla Vianimu konečně věnovaná pozornost ze strany významných badatelů, českých i italských. Postupně se ukázala velikost jeho díla a byl právem zařazen mezi nejlepší umělce mantovského prostředí. Vianioho práce v Mantově se řadí do třetí velkolepé etapy nejvýznamnějších mantovských období, za dvě slavná období spojená se jménem Andrea Mantegna a na druhém místě s osobností Giulia Romana.

Antonio Maria Viani, v současné době už oprávněně uznávaný umělec, je prostřednictvím nemalého souboru kreseb obsažených v teplických Clary-Aldringenských albech, která se k nám dostala po vyplnění Mantovy prostřednictvím maršála Jana Aldringena, zastoupen v našich sbírkách. Ze strany českých odborníků na kresbu italské proveniencie mu v poslední době byla věnována zasloužená pozornost a tak se otevřely nové cesty k poznání tohoto výjimečného umělce, a k tomu samozřejmě patří, že se vynořují stále další neobjasněné skutečnosti.

1.1 Základní životopisná data

1.1.1 Umělecké počátky, školení v Cremoně

Antonio Maria Viani se narodil v Cremoně mezi léty 1555–1560. Jeho otec Bartolomeo, stejně jako bratr Giambattista patřili mezi významné cremonské řezbáře konce 16. století.

O této rodině řezbářů, jejichž umělecká činnost rozhodně není zanedbatelná, nalezla mnoho informací v cremonském archivu Marzia Giuliani.¹ Kromě toho, že nalézá doklady o zakázkách, kterými byla tato rodina řezbářů pověřována, se snaží na pozadí umělecké činnosti rodiny zasadit pravděpodobné umělecké formování mladého Antonia Maria, mladšího Bartolomeova syna. Podle nepřímých zpráv o činnosti rodinné dílny usuzuje, že Antonio Maria se už v raném období, kdy pravděpodobně pomáhá v otcově dílně, mohl sekat se stejně starým Giovannim Battistou Trottim, zvaným il Malosso², jejichž vzájemný kontakt nabude v budoucnu dalších rozměrů. Stejně tak ozřejmuje některé rodinné souvislosti, například o informace v závěti otce, který měl kromě dvou uvedených synů se svou manželkou ještě další děti, Giovannu, Francescu a Virginii. Podstatná je také informace o spolupráci obou bratří kolem roku 1595 v Mantově, kdy jsme z dokumentů zpraveni o přítomnosti Giambattisti ve městě Gonzagů.³

Přímých dokladů o mládí Antonia Maria Vianiho je skutečně jen velmi málo. Údaje o mladém umělci jsou z pohledu Marzie Giuliani přeci jen poněkud hypotetické (jak sama uvádí), když zvážíme, že první přímá informace o něm je ze závěti otce Bartolomea.⁴

Od Giovanniho Battisti Zaista⁵ se dozvídáme, že se školil v dílně Giulia Campiho, který rozpoznal rychle jeho jedinečný talent.⁶ Viani vynikal hlavně v kresbě, což později zužitkoval i při své práci na mantovském dvoře, kde byl zaměstnáván mimo jiné také jako architekt. Jeho umělecké počátky se tedy rozvíjely ve velkolepém uměleckém prostředí, v období vrcholu cremonského období, v období manýrismu.

Z jeho rané tvorby nejsou v současné době dochována žádná díla. Zaist podává stručnou informaci o jediném Vianiho obraze signovaném a datovaném (Antonius Maria

¹ Marzia Giuliani: Antonio Maria Viani a Cremona: le origini familiari. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 95–106.

² GIULIANI 1997, 76.

³ GIULIANI 1997, 78.

⁴ GIULIANI 1997, 78.

⁵ Giovanni Battista Zeist zpracoval po vzoru Giorgia Vasariho životopisy významných cremonských umělců: Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi, Cremona 1774.

⁶ Značnou pozornost věnovala Antoniu Maria Vianimu ve své diplomové práci Graziella Sortino, která se vydala cestou vyhledání a nashromáždění dochovaných dokumentů spojených s životem umělce, zejména ve státním archivu v Mantově.

Vianus 1582) z kostela Santa Maria in Portico, původně situovaném v nice na náměstí Svatého Dominika.⁷

Do poloviny 80. let však musel pravděpodobně pracovat na určitém množství uměleckých zakázek, které na něho už poukazovaly, jako na schopného umělce. O tom svědčí skutečnost, že byl kolem svého třicátého roku věku (pokud se přikláníme ke spodní hranici rozsahu let jeho narození) doporučen a pozván na dvůr Mnichovských vévodů spolu s umělci o něco staršími, profilujícími se v uměleckém prostředí Florencie.

1.1.2 Antonio Maria Viani na dvoře Wittelsbachů v Mnichově

V březnu roku 1586 byl Antonio Maria Viani, vyškolený v dílně Giulia Campiho, pozván do Mnichova na dvůr Viléma V. Wittelsbacha⁸. Vztahy mezi Německem a Itálií, konkrétně Bavorskem, byly navázány již mnohem dříve. Rychle se rozvíjející bavorský dvůr se chtěl vyrovnat velkolepým evropským dvorům. A není překvapující, že zde byla touha vyrovnat se právě mantovskému dvoru, o jehož slávě, přepychu a velkolepých uměleckých dílech se mluvilo po celé Evropě. Už období výzdoby Palazza del Te Giuliem Romanem vyvolalo touhu vytvořit podobné velkolepé práce právě v Mnichově, v rezidenčním městě Wittelsbachů. (Kromě toho byla samozřejmě věnována pozornost i dalším místům v Německu, kam byli zváni italští umělci nebo se pracovalo podle italských vzorů, například dům Fuggerů v Augsburgu a další).⁹

V Roce 1586 se mladý Antonio Maria Viani nachází v Mnichově s doporučením účetního Londrona, spolu se skupinou Federica Sustrise pro výzdobu rezidence.¹⁰ (Ve stručném zpracování základních údajů o Vianim na stránkách galerie Christie's se objevuje informace, že byl na mnichovský dvůr doporučen pravděpodobně Francescem Mariem II. della Rovere, vévodou urbinským¹¹, spolu s Petrem Candidem, který se toho času nacházel ve Florencii. Tento poznatek neuvádí zdroj této informace.)

O Vianiho pobytu na mnichovském dvoře jsme zpraveni zejména z účetních dokladů vedených správcem Wolfem Pronnerem, který pečlivě zaznamenal Vianiho plat i veškeré vydání za barvy nezbytné pro malování a dalších materiálů, například včetně zlatého prachu.

⁷ SORTINO 1996, 1.

⁸ Vilém V. Bavorský (1548–1626), zvaný Pobožný, bavorským vévodou v letech 1579–1597, kdy abdikoval ve prospěch svého syna Maximiliana I.

⁹ PERINA 1966, 651.

¹⁰ MARINELLI 1998, 237.

¹¹ Francesco Maria II della Rovere (1549–1631), poslední vévoda urbinský, po jeho smrti vévodství opět připadlo papežskému státu.

Podle těchto záznamů, kde je Antonio Maria Viani veden pouze jako Antonio Maria nebo jako Viviani, můžeme sledovat jeho pracovní činnost.¹²

Na mnichovském dvoře ještě vládlo období pozdního mezinárodního manýrismu a Viani se rychle připojil mezi významné dvorní umělce, kterými byli zejména zde tvořící holandsští umělci Friedrich Sustrise¹³, Peter Candid¹⁴. CH. Tellini Perina označuje vznik Sustrisova „týmu“ za velmi plodné setkání vlámských a italských vlivů a v tom, jaké se vytvořilo souznění mezi jednotlivými umělci, nachází srovnání s pražským prostředím a okruhem umělců tvořících okolo Sprangera.¹⁵

Mezi první významné práce, na kterých se Viani v Mnichově podílel, patří výzdoba Antikvária, velkého prostoru inspirovaného italskými architekturami určenému k uložení sbírky starožitností (výzdoba tohoto prostoru je v současné době téměř celá obnovena). Dále se také podílil na výzdobě Grottenhoffu v mnichovské rezidenci, kde vytváří několik scén s mýty o Merkurovi¹⁶.

V roce 1585 byl položen základní kámen pro stavbu jezuitského kostela, jehož stavba byla iniciovaná samotným vévodou Vilémem V., který plánoval postavit v Mnichově duchovní centrum protireformace. K vnitřní výzdobě této monumentální stavby, kostela postaveného podle jezuitského římského kostela Il Gesu, byli přizváni dvorní umělci (Sustris, sochař Hubert Gerhard¹⁷, Christoph Schwarz¹⁸, autor hlavního oltářního obrazu) včetně Antonia Maria Vianiho. V úzké spolupráci s Friedrichem Sustrisem, který byl pověřen vedením prací, vytváří Antonio Maria Viani v letech 1588–1589 dva oltářní obrazy *Oslava jména Ježíš* a *Zasvěcení Staré smlouvy*, umístěné v transeptu. Viani oba obrazy maloval podle Sustrisových návrhových kreseb, což lze doložit například zachovanou kresbou v Budapešti připisovanou dnes Sustrisovi.¹⁹ V obou obrazech jsou čitelné manýristické tendence spojené se Sustrisovým florentským obdobím, kdy pomáhal Vasarimu malovat kupoli florentské katedrály, měl ovšem za sebou další významné práce, včetně zkušeností s římským prostředím. V obrazech je možné rozpoznat i vliv barevnosti Rossa Fiorentina. Tato

¹² APPHUN–RADTKE 1997, 86.

¹³ Friedrich Sustris (asi 1540 v Itálii – 1599 Mnichov), syn německo-holandského malíře, dekorátéra a architekta tvořícího v Itálii, u něhož se školil, poté získal školení u Giorgia Vasariho ve Florencii. Od roku 1573 ve službách Viléma V.

¹⁴ Peter Candid (asi 1548 Bruggy – 1628 Mnichov), syn Petera de Witte, nizozemského manýristického malíře a architekt, který se svým malým synem odešel z prací do Florencie. Peter Candid pracoval v dílně Giorgia Vasariho a od roku 1586 v Mnichově.

¹⁵ PERINA 1966, 652.

¹⁶ ZLATOHLÁVEK 2009, 48.

¹⁷ Hubert Gerhard (1550 Hertogenboschi – 1620 Mnichov), holandský sochař, pracoval ve Florencii v dílně Giambologni, poté práce v německém Kirchheimu, Augšpurku a nakonec ve službách bavorského vévody.

¹⁸ Christoph Schwarz (asi 1550–1596 Mnichov)

¹⁹ ZLATOHLÁVEK 2009, 48.

zkušenost, kdy se Viani takto zprostředkovaně setkává s florentským uměním, měla na Vianiho bezpochyby značný vliv.

V obou obrazech je možné rozpoznat detaily, které budou ve Vianiho pozdější tvorbě typické. V obraze *Zasvěcení staré smlouvy* [1] hraje bezesporu důležitou roli barevnost, zlatá, která zpřítomňuje Boha, Božské zlaté světlo, jako atribut Boží, a která prolamuje prostor, nebe v horní části obrazu dále do dalších dimenzí. Toto otevření a prolomení nebeské sféry odkazuje jistě až k poznání Andrea Mantegni. V obraze, který tvoří k předešlému pandán *Oslava jména Ježíš* [2], najdeme stejně vystavenou kompozici. Skupinu starozákonních patriarchů v dolní části vystřídaly dobové osobnosti (papež, kardinálové a Wittelsbachové), v centru posazenou Pannu Marii s dítětem obkružují andělé s nástroji Kristova umučení. Oba obrazy jsou vystaveny tak, že jsme vedeni kompozicí obrazu odspoda nahoru, náš pohled stoupá po určitých kružnicích. Toto kroužené víření, které vede směrem vzhůru k nebesům je pro Vianiho díla velmi typické a ještě se s ním v jeho dalších pracích setkáme. Stejně tak s jeho schopností rozpoehybovat výjev, dramaticky pojmut a monumentalizovat²⁰

Kontakt s holandskými umělci na dvoře bavorského vévody a dobou mezinárodního manýrismu, kterou reprezentují a ve které se kloubí vlivy prostředí jejich školení u nejvýznamnějších representantů dobového florentského umění (u Giorge Vasariho a v případě Huberta Gerhara u Giambologni), s sebou přinesl bezprostřední vliv na Vianiho. Přestože nemohl v obrazech pro kostel svatého Michaela plně rozvinout své vlastní umělecké cítění, protože se držel kreseb Sustrisových, měla tato umělecká zkušenost pro Vianiho nemalý význam. Skloubily se zde vlivy jeho cremonského školení v Campiovské dílně spolu s vlivy florentskými, které byly obohaceny o záalpský základ původu jeho uměleckých kolegů. Už bylo naznačeno, že v kompozičním řešení nadpozemské části obrazu s otevřeným nebem, můžeme hledat, jak na něho působilo řešení tohoto problém, se kterým se později potýkal v případě svých velkých zakázek pro nástropní fresky (k čemuž se ještě vrátíme při rozboru konkrétních děl; na tomto místě, bylo ale podstatné zdůraznit projevy působení mnichovského prostředí na mladého umělce).

Pro kostel sv. Michaela vytvořil Viani celkem tři obrazy. Třetí obraz, který není tak úzce spojen s vedením Sustrisovým, jako dva předešlé, je obraz s námětem *Kristus předává klíče svatému. Petrovi a Pavlovi* [3], vytvořený na počátku roku 1588. Přestože jeho realizace byla sjednána na konci roku 1586 pro kapli svatého Petra a Pavla (ze tří obrazů pro Michaelskirche vznikl tento obraz tedy jako první). V pozadí obrazu je zachycena konverze

²⁰ Za rozbor těchto obrazů a další postřehy vděčím Doc. Zlatohlávkovi, který tímto tématem obohatil přenášky Přehledných dějin barokního umění.

svatého Pavla a v přední části klečí Petr před modelem kostela, který Kristus žehná. Obraz v sobě nese vlivy Vianiho školení v dílně Campiů a zároveň v krajině v pozadí se odráží severská malba 16. století.²¹

S obdobím, kdy Viani pracoval v Mnichově, můžeme také spojit několik kreseb z Clary-Aldringenského alba, které sice nemůžeme přiřadit ke konkrétním známým zakázkám, ale do tohoto období byly zařazeny pro stylové zpracování související s místním prostředím.

Pod inventárními čísly CA656–659 teplického alba jsou v Národní galerii v Praze uloženy čtyři kresby monumentálních figur evangelistů, kreslené perem, jemně rozmývaným štětcem. Kvadratura napovídá, že se s těmito kresbami už počítalo k převedení do většího formátu. Kresby byly poprvé publikovány Giuliem Borou a stylově zařazeny do 90. let v Cremoně, do období typického Campiovským důrazem na realismus a spojením lombardských a středoitalských vlivů projevujících se u Cremonoňana Giovanni Battisty Trottiho, zvaného il Malosso²² a také ovlivněné přítomností malíře Giorgia Picchiho²³, který přináší do Cremony vlivy římského prostředí.²⁴ M. Zlatohlávek dataci těchto kreseb o něco posouvá a vidí v nich souvislost s působením Antonia Maria Vianiho na výzdobě Michaelskirche. Poukazuje na hmotné založení figur evangelistů, jejichž drapérie v ostrém a hmotně pojatém zalamování skrývají vlastní tělesnost postavy a vyzdvihuje působení figury, která stejně jako knihy, jež evangelisté drží, připomíná hmotné kamenné bloky. Na základě tohoto sochařsky pojatého ztvárnění figury navrhuje, že tyto čtyři kresby mohou být návrhy pro sochy, případně iluzivní sochařskou výzdobu. M. Zlatohlávek zde vidí analogii s díly sochaře Huberta Gerharda, Vianiho současníka a dalšího ze skupiny původem holandských umělců, kteří byli tvůrci mezinárodního stylu stojícího na počátku barokní epochy. Gerhard dodal, kromě nádherného Giambolognovsky pojatého Sv. Michaela vymýtajícího ďábla na fasádě kostela, terakotové sochy apoštolů a andělů s nástroji Kristova umučení, umístěné do níh svrchního pásu hlavní lodi a presbytáře (dnes známé jen z kopií, originály byly zničeny za druhé světové války).²⁵ Výslednou realizaci podle těchto kreseb neznáme, je možné, že nebyly ani realizovány. Pouze výše uvedený stylový rozbor dovoluje kresby s otazníkem zařadit do Mnichova do období konce 80. let. Přes nemožnost přesnějšího určení, zůstávají

²¹ APPUHN–RADTKE 1997, 87.

²² Giovanni Battista Trotti, zvaný il Malosso (1555 Cremona – 1612), žák Bernardina Campiho. Kromě mnoha prací v Cremoně, byl také zaměstnáván na parmském dvoře vévodou Ranucciem I. Farnese (například spolu s Agostinem Carraccim).

²³ Giorgio Picchi (asi 1550–1605 Casteldurante, Marky), své školení a rané období strávil se svým otcem v Římě; v roce 1595 se nachází v Cremoně, kde provedl fresky v apsidě kostela San Pietro al Po.

²⁴ ZLATOHLÁVEK 2009, 48.

²⁵ ZLATOHLÁVEK 2009, 48.

tyto kresby pro Vianiho další kreslířskou práci zásadní, protože se zde koncipoval styl Vianiho kresby, který pro něho bude v dalším období typický. Můžeme v nich vidět skloubení vlivů prostředí ze kterého vycházel, tedy lombardskou kreslířskou školu Campiů (v pravidelné šrafuře, kterou modeluje figuru) a zároveň odraz kreslířského umění holandských umělců pracujících v Mnichově v období mezinárodního manýrismu (Sustris, Schwarz, Candid), od nichž Viani převzal způsob znázornění pomocí malých čar, které rozmýval štětcem do malých ploch.²⁶

Velmi podobné čtyřem kresbám evangelistů jsou ještě další kresby z Clary-Aldringenského alba, které díky tomuto srovnání můžeme zařadit do období mnichovského pobytu. Jedná se o tři kresby Sibyl (uložené pod inventárním čísly CA660–662). O vystavění opět monumentálně působících figur můžeme konstatovat téměř to samé jako o kresbách evangelistů - postavy zahaluje hmotně pojatá drapérie, texty, které drží, jsou napsány jakoby na skutečně těžce působících kamenných blocích. Jejich pojetí napovídá, že se mohlo jednat návrhy na sochařské provedení, kvadratura opět vypovídá o přípravě na další zpracování. O realizaci, pokud k ní skutečně došlo, se můžeme jen dohadovat. Martin Zlatohlávek je přes jejich blízkost s evangelisty řadí do období Vianiho návratu do Itálie, do 90. let a vidí v nich i určitý stylový posun, blíže ke cremonske tradici a jeho současníkovi Giovanni Battistu Trottimu, s nímž se v Cremoně setkal na konci 90. let.²⁷ Při jejich bližším datování a určení by jistě pomohlo znát konkrétní realizaci, bez čehož se ale musíme opět obejít. Tyto tři kresby uvádím na tomto místě, vzhledem k jejich nemalé podobnosti s kresbami čtyř evangelistů, s tím, že nevyklučuji posun datace o něco málo zpět a variantu, že byly plánovány pro některou další mnichovskou realizaci.

Ze záznamů správce Pronnera se dozvídáme ještě o dalších dílech vzniklých v Mnichově, ta jsou dnes ale pravděpodobně zničena, je i možnost, že nejsou dodnes identifikována. Jedná se o záznamy o obraze *Zuzana* z října 1586, dále o obraze *Assumpta* z května 1587 a o tondu s *Pannou Marií a dítětem* z prosince 1587, na jehož realizaci bylo použito značné množství zlatého a stříbrného prášku. Dále se z účetních záznamů dozvídáme o dvou obrazech na plátně pro „Sebolda Imhofa“ z října 1589, asi vévodův dar pro norimberského patricije. A jako poslední je uvedeno blíže nespecifikované dílo do „Capeln der Neuen vest“.²⁸ Bohužel s těmito obrazy nelze ztotožnit žádnou z kreseb Clary-

²⁶ ZLATOHLÁVEK 2009, 48.

²⁷ ZLATOHLÁVEK 2009, 52.

²⁸ APPUHN–RADTKE 1997, 92.

Aldringenských alb, Giulio Bora, ale upozorňuje na novou cestu bádání směrem k novým objevům v dalších muzeích.²⁹

V současné době lze nalézt na stránkách aukčního domu Christie's kresbu³⁰ připisovanou Antoniu Maria Vianimu, která je řazena do období jeho mnichovského pobytu a přiřazena stylově k jeho pracím pro jezuitský kostel sv. Michaela. Kresba s námětem *Krista v Getsemanské zahradě* [4] je uváděna jako modello, pravděpodobně pro objednávku, která nebyla realizována a vzhledem k časovému zařazení je podtržen silný vliv Friedricha Sustrise na svého mladšího kolegu. Na prvním místě musíme konstatovat, že o podobném námětu se z účetních soupisů správce mnichovského dvora nic nedovídáme, ale to by ještě Vianiho nevyklučovalo jako autora, vzhledem k tomu, že ne všechna díla jsou Pronnerem přesněji specifikována. Kresba se v některých detailech zdá na Vianiho uvolněnou kreslířskou ruku příliš tvrdá. Je třeba ale zvážit stupeň vypracovanosti, kdy před sebou máme dokončený kresebný návrh celé kompozice. Kresba v detailech, jako jsou například ruce a prsty, skutečně odpovídá Vianimu kreslířskému projevu. Jedná se o práci silně ovlivněnou mnichovským prostředím, možnost porovnání máme například s postavami evangelistů, kdy můžeme vidět stejný způsob vystavení figury pomocí hmotné drapérie. Bohužel není možné přesněji tuto kresbu zařadit.

Antonio Maria Viani opustil prostředí mnichovského dvora v roce 1592, aby se vrátil do Itálie. Před svým odchodem z Mnichova se Viani ještě v téže roce oženil s Livií, jednou ze Sustrisových dcer.

Při svém pobytu v Mnichově, který se díky mecenátu wittelsbašských vévodů mohl zařadit mezi významná umělecká centra své doby, se Viani setkal nejen s poslední fází severského manýrismu, ale paradoxně se právě zde dostal do kontaktu s italským florentským uměním, které mu bylo zprostředkováno jeho spolupracovníky, zejména Friedrichem Sustrisem. Sustris se ve Florencii školil a pracoval v okruhu Giorgia Vasariho, vlivy svého školení si samozřejmě s sebou přináší do Mnichova. Tato zkušenost Vianiho tvorbu rozhodně nesmírně obohatila, přestože zároveň zůstal vždy umělecky věrným svým cremonským kořenům.

Po odchodu z Mnichova se Viani nevrací do rodné Cremony, ale usadil se natrvalo v Mantově, přesto s Cremonou zůstává dále v uměleckém kontaktu.

²⁹ BORA 2000, 120.

³⁰ Kresba černou křídou, perem a štětcem v hnědém a šedém tónu, vysvětlováno bělobou, na hnědém papíře, datováno 1589. Možno nalézt na stránkách Christie's: http://www.christies.com/Lotfinder/lot_details.aspx?pos=10&intObjectID=5334360&sid=

1.1.3 Vianiho práce pro rodnou Cremonu

Antonio Maria Viani zůstává s rodnou Cremonou v uměleckém kontaktu, přestože fyzicky se sem vrací už jen minimálně. Jeho cesta po odchodu z Mnichova vedla do Gonzagovské Mantovy, kde byl brzy jako dvorní umělec bohatě zaměstnáván a pracuje zde až do své smrti v roce 1630.

(Přes porušení časové posloupnosti je na toto místo zařazena kapitola shrnující Vianiho projekty pro Cremonu, a které tvoří malou odbočku během jeho mantovské kariéry. Přesto tyto práce rozhodně nejsou do rozsahu a kvality nevýznamné.)

Roku 1598 připravoval návrhy dekorací pro slavnostní vjezd Markéty Rakouské do Cremony. V Milánském Kabinetu kreseb (Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano) je zachován soubor kreseb, které Viani vytvořil jako návrhy slavnostní architektury u této příležitosti. Tomuto souboru věnovala pozornost zejména Arnalda Dallaj, která kresby objevila a započala práci pro jejich přesnějšího určení. Také po diskuzích s Giuliem Borou postupně dospěla k názoru, že autorem kreseb je Antonio Maria Viani a ne Malosso, jak se do té doby soudilo. (Své závěry, včetně publikování kreseb uveřejnila také v katalogu k výstavě „I segni dell'arte“³¹).

V letech 1602–1603 je Vianiho pozornost upřena k výzdobě kupole cremonskeho kostela San Pietro al Po. U kostela se usadili augustiniánští mniši od římskeho kostela San Pietro in Vincoli. Po roce 1560, po zřícení střešní klenby se přistoupilo k přestavbě a tím spojené nové výzdobě klenebního prostoru. K výzdobě celé střední lodi byl přizván Antonio Campi, který zde započíná práce, ale pro neshodu se zadavateli svou práci nedokončuje.

Antonio Maria Viani se zabýval jak architektonickým řešením kupole, tak její vnitřní výzdobou. Podle Vianiho přípravných kreseb později malbu provádí Orazio Lamberti³². Spolupráce obou umělců nebyla omezena pouze na tuto zakázku, ale setkali se také v Mantově na výzdobě paláce Guerrieri.

Otázce autorství výzdoby kupole byla v souvislosti s výstavou „I segni dell'arte“ věnována značná pozornost. Datováním a autorstvím se dříve zabýval Marco Tanzi, který podle dokumentů o platbě z roku 1603, uvádí Orazia Lambertiho. Ve starých záznamech se v souvislosti s autorem fresek v kupoli uvádělo jméno Georgius Lamberti, k čemuž vznikla

³¹ Arnalda Dallaj: Disegni per l'ingresso di Margherita d'Austria a Cremona, 1589. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 370–377.

³² Orazio Lamberti, zvaný také Orazio d'Asola (1552–1612), pocházel z města Cento, se svým otcem odešel do Asoly v Benátsku. Než se osamostatnil, pracoval v dílně Bernardina Campiho v Miláně i v Cremoně.

teorie o údajné deformaci nápisu se signováním a datováním na fresce, ke které mělo dojít nešetrnými zásahy. V souvislosti s výstavou byly v roce 1997 na fresce Posledního soudu v kupoli prováděny restaurátorské práce spojené s průzkumem, celá kupole byla fotograficky zdokumentována. Mimo jiné bylo zjištěno, že nápis natolik torzální, že je téměř nečitelný.³³

Důležitým krokem pro potvrzení spolupráce obou autorů bylo přiřazení více než padesáti kreseb z Clary-Aldringenského alba k této fresce. Za zásadními novými poznatky stáli oba badatelé spojení s touto výstavou, Giulio Bora a Martin Zlatohlávek, který kromě přiřazení kreseb konkrétně ke kupoli, také rozpoznal kresby Sibyl, které jsou namalovány v pandantivech kupole.

Odborná diskuze mezi výše uvedenými badateli kolem kupole a přípravných kreseb z Clary-Aldringenského alba pokračovala i po skončení výstavy. Značný rozpor způsobila zejména Vianiho kresba centrálního výjevu (CA679). Marco Tanzi se opírá nápis na rubové straně „Schizo de my, piero fiorentino che stava a / mantua“, který podle něho odkazuje k Peteru Candidovi, jež se podepisoval Pietro Fiorentino a podle něho určuje tuto pérovou velmi spontánní kresbu jako kresbu Candidovu. Záhy mu oponuje Giulio Bora s tím, že rubová strana se samostatnou kresbou nemá přímou souvislost s kresbou pro Poslední soud na druhé straně. Martin Zlatohlávek vidí ve stylu kresby jasně Antonia Maria Vianiho, což dokládá srovnáním detailů s ostatními kresbami.³⁴ M. Zlatohlávek také upozorňuje na zjevnou souvislost kompozice s Michelangelovým Posledním soudem v Sixtinské kapli. A také Vianiho genialitu v převedení obdélné kompozice do zaklenutého prostoru kupole.

Dříve než byl připsán k tomuto projektu soubor desítek kreseb z teplického alba, nebyly s tímto projektem spojovány žádné konkrétné kresby. Po identifikaci teplických kreseb se ukázala velikost Vianiho podílu na vzniku této výzdoby, kdy pečlivě rozpracovává části celé budoucí kompozice, v rámci skupin figur a postav. A také jeho umělecká invence, jak se vyrovnal s kompozicí Posledního soudu do prostoru kupole. Celá freska je pečlivě komponována a promyšlena, aby byla vnímána divákem, který přichází západním průčelím do kostela a první kontakt má s Kristem, Pannou Marií a Janem Křtitelem. Celá kupole je zaplněna dramatickým dějem, plným pohybu s anděly a ďábly, vyvolenými a zatracenými, jak je u tohoto námětu obvyklé, ovšem tentokrát ne komponovaným podle středové osy, jak kompozici buduje například Michelangelo.³⁵

³³ ZLATOHLÁVEK 2009, 68.

³⁴ ZLATOHLÁVEK 2009, 68.

³⁵ Za informace o výzdobě kupole, získané přímo v kostele San Pietro al Po, děkuji Doc. Zlatohlávkovi.

S tímto námětem v kupoli se skutečně setkáváme velmi málo. Námět Posledního soudu byl zejména malován na průčelní stěně chrámového prostoru. Poslední soud v kupoli také komponují například Giorgio Vasari nebo Federico Zuccari, kteří ale museli kompozici přizpůsobit rozdělení prostoru žebry v Brunelleschiho kupoli dómu ve Florencii. Jejich řešení Viani i Lamberti jistě znali a navíc byl Viani jistě obohacen i zkušeností z mnichovského dvora, s pracemi Friedricha Sustrise a Christopha Schwarze, kteří se tématem posledního soudu také zabývali³⁶ (o vlivu a spolupráci Vianiho se Sustrisem na mnichovském dvoře bylo pojednáno v předešlé kapitole).

Tyto dvě Vianiho odbočky od prací v Mantově zpět do rodného města nebyly nijak bezvýznamné. V Cremoně v podobě posledního soud v kupoli kostela San Pietro al Po vzniká vynikající práce, která se řadí k vrcholným pracím cremonského umění.

1.1.4 Antonio Maria Viani v Mantově

Poté, co Antonio Maria Viani v roce 1592 opouští mnichovský vévodský dvůr, odchází do Mantovy, do čilého uměleckého prostředí podporovaného rodinou Gonzagů, kde v té době vládne uměnímilovný vévoda Vincenzo I. Gonzaga. Důvod Vianiho odchodu z Bavorska můžeme podle S. Marinelliho spojovat s návštěvou Vincenza Gonzagy v roce 1591 v Mnichově, kdy jel mantovský vévoda navštívit své příbuzné. Rok poté odtud Viani odchází, jistě zde nebyl nespokojen, kromě šťastných rodinných záležitostí (kdy se zde žení), byl i umělcem, který rozhodně nestál stranou čilým uměleckým pracím. Odchod Vianiho z Mnichova doprovázel dopis Viléma V. Wittelsbacha, ve kterém se vévoda omlouvá za zdržení umělce z důvodu dokončení započaté práce.³⁷ Z těchto uvedených skutečností můžeme tedy odvodit, že Vincenzo Gonzaga o Vianiho jako schopného umělce projevil v Mnichově značný zájem a zasloužil se o jeho odchod na mantovský dvůr.

Antonio Maria Viani se v Mantově projevoval nejen jako výborný malíř lombardské tradice, obohacené o zkušenost z Mnichova, nýbrž jako všestranný umělec, architekt, scénárista, dekoratér a další. Jeho schopností si mantovský vévoda velmi vážil a také je značně využíval, Vianiho zaměstnával mnohými zakázkami. Již v roce 1594 se objevuje dokument, ve kterém je Viani označován jako „Miniature di Sua Altezza Serenissima“. Viani pracuje pro různé objednavatele z řad duchovních, vysokých šlechticů a obchodníků.³⁸ V roce 1595 je mantovským vévodou Vincenzem I. Gonzagou jmenován, namísto Giuseppa

³⁶ ZLATOHLÁVEK 2009, 72.

³⁷ MARINELLI 1998, 237.

³⁸ SORTINO 1997, 353.

Dattariho³⁹, do funkce „prefetto delle fabbriche“ (prefekta staveb) a tato funkce mu zůstala až do konce života, přestože se za dobu jeho působení v Mantově vystřídal na vévodském dvoře celkem pět vévodů.⁴⁰ Z této pozice měl Viani dohlížet na všechny projekty vycházející z gonzagovského dvora. Kromě toho, že pracoval jako malíř, byl vytížen také jako architekt-projektant, v neposlední řadě deleguje práci ostatních umělců a řemeslníků na vévodském dvoře, ať to jsou malíři, stavitelé, kováři, tesaři a dělníci všeho druhu.⁴¹ V zimních měsících znemožňujících některé práce, byl Viani pověřován pracemi jiného druhu, jako byly například přípravy scén pro nejrůznější divadelní představení, mnohdy slavil úspěchy se svými vynálezy, kterými zdokonaloval slavnosti a divadelní jeviště.⁴² Můžeme si jen postesknout, že se jeho návrhy k divadelním a jiným dvorským slavnostem nedochovaly.

Kromě vysoce postavené pozice byla také Vianimu přiznaná stálá roční renta, kterou potvrdili i vévodové Ferdinando I. a Carlo I. Nevers, získal dům, a tento svůj majetek rozšiřoval nákupy zemědělské půdy v okolí Mantovy. Také získal právo na mantovské občanství pro sebe i své potomky.⁴³ Podle archivních dokumentů měl Antonio Maria Viani syna Guglielma, který byl také malířem, a Alberta, kteří byli pojmenováni po bavorských arcivévodcích.⁴⁴ G. Sortino našla v mantovských archivech další zprávy související s Vianiho rodinným životem. V roce 1605 se objevuje informace o smrti Vianiho manželky Livie Sustrisové a krátce poté o tom, že si vzal Lauru Rodea. Existují také dokumenty o dalších Vianiho dětech, Renata se stala jeptiškou, další zprávy hovoří o svatbě dcery Giulie a smrti syna Pietra v roce 1626, který toužil po církevní kariéře.⁴⁵

Bohaté umělecké prostředí Mantovy, která se svými uměleckými díly a sbírkami mohla zařadit mezi největší kulturní centra Evropy, muselo na Vianiho udělat ohromný dojem a odrazy staršího mantovského umění můžeme, spolu s dalšími vlivy, rozeznávat ve Vianiho dílech. Mantova zažila před Vianiho příchodem dvě vrcholné umělecké epochy, spojené se

³⁹ SORTINO 1997, 353.

⁴⁰ Vincenzo I. Gonzaga (1562–1612), vévoda v Mantově a Montferratu v letech 1587–1612, Jeho prarodiči z matčiny strany byli Ferdinand I., římský císař a Anna česká. Velký milovník umění a vědy. Nastupuje syn Francesco IV. Gonzaga (1586–1612), který byl vévodou mantovským a montferratským od února do prosince roku 1612. Po smrti Francesca, se jeho mladší bratr Ferdinando I. Gonzaga (1587–1626), vzdal církevní kariéry a stal se v letech 1612–1626 vévodou mantovským a montferratským, vzhledem k tomu, že neměl legitimní potomky, vévodství zdědil mladší bratr Vincenzo II. Gonzaga, který zemřel v prosinci roku 1627 bez dědiců. Prostřednictvím dohody uplatnil své nároky Carlo I. Gonzaga-Nevers, příslušník vedlejší Gonzagovské větve, stal se vévodou v Mantově a Montferratu v letech 1627–1637.

⁴¹ SORTINO 1997, 353.

⁴² MARINELLI 1998, 237.

⁴³ SORTINO 1997, 354.

⁴⁴ MARINELLI 1998, 237.

⁴⁵ SORTINO 1997, 354.

jmény Andrea Mantegni a Giulia Romana. Výzdoba Sala degli Specchi a Palazzo del Te se nemohla ve Vianioho tvorbě neodrazit, umění obou velikánů na něho velmi zapůsobilo, stejně jako na další umělce, kteří do Mantovy ve stejné době přicházeli.

Mezi vnější vlivy, které na Antonia Maria Vianioho působily, bylo mimo jiné také setkání s díly urbinského umělce školeného v Římě Federica Barocciho⁴⁶, s kterými se setkal právě v době návratu z Mnichova do Itálie. V Barocciho díle se kloubí římská tradice, z níž na něho zapůsobilo zejména umění Raffaelovo s prvky umění Correggiova. S odrazy Barocciho vlivu je možná setkat se v některých jeho pozdějších dílech.

Vianioho pozice prefekta Vianimu přinášela nevyhnutelně častý osobní kontakt s mnoha zajímavými osobnostmi kulturního a uměleckého okruhu, které se pohybovaly v blízkosti vévody, ať to byl například Monteverdi⁴⁷, literáti Battista Guarini a Torquato Tasso nebo malíři Domenico Fetti⁴⁸ a Rubens⁴⁹. G. Sortino uvádí, že je obtížné přesně určit, jaký vztah mezi sebou tito umělci měli, zda-li byly jejich kontakty pouze pracovní nebo mezi nimi vznikala přátelství⁵⁰. Každopádně se nemohli vyhnout tomu, že na sebe vzájemně působili svým osobitým uměleckým projevem.

Právě setkání s vlámským malířem Peterem Paulem Rubensem bylo ve Vianioho profesním životě jednou ze zásadních zkušeností. Umělci přišli na gonzagovský dvůr téměř ve stejné době, oba na přání Vincenza, kterého bezprostředně zaujali. Viani a Rubens byli kolegové, společně měli dohled nad vévodskými sbírkami a ze své funkce Viani shromažďoval pro vévodský palác Rubensova díla.⁵¹

Rubensova vandrovní cesta do Itálie zahrnovala období let 1600–1608, kdy kromě pobytu v Mantově navštívil také Řím, Benátky, Florencii, Padovu a další významná umělecká centra a na mantovský dvůr se pravidelně vracel. Z Rubensova životopisu z ruky Rogera de Piles se dozvídáme, že jeho první zastávkou v Itálii byly Benátky, kde se seznámil se šlechticem z průvodu mantovského vévody Vincenza Gonzagy a ten mladého Rubense získal

⁴⁶ Federico Barocci (1528–1612 Urbino), vlastním jménem Federico Fiori, učil se u svého otce, později doprovázel svého strýce až do Říma, kde pracoval u Taddea a Federica Zuccariho. Před svou druhou cestou do Říma na pozvání papeže Pia IV. pracuje v rodném Urbinu, kam se také z Říma opět vrací a kde je podporovaný vévodou Francescem Mariem II. della Rovere. Veliký vliv na něho mělo umění Raffaelovo, které poznal v Římě a také Correggio. Pro nejrůznější experimenty s kompozicí a postoji postav a působením barevných efektů, je považován za významnou osobnost manýrismu v Urbinu. Oblíbil si také suché pastely, kterými vytvářel přípravné studie.

⁴⁷ Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567 Cremona – 1643 Benátky), roku 1590 povolán Vincenzem I. Gonzagou k mantovskému dvoru jako zpěvák a violista, zůstal zde 22 let.

⁴⁸ Domenico Fetti (1589 Řím – 1623 Benátky), v letech 1613–1622 působil v Mantově pro Ferdinanda Gonzagu.

⁴⁹ Peter Paul Rubens (1577 Siegen – 1640 Anterpy).

⁵⁰ SORTINO 1997, 354.

⁵¹ MARINELLI 1998, 239.

pro mantovský dvůr. Do Mantovy ho lákala nejen vynikající umělecká díla, o kterých bezpochyby již dávno slyšel, a jistě se také toužil seznámit s dílem Giulia Romana.⁵²

Rubensova raná díla z tohoto italského období byla po dlouhou dobu neznámá, až pokročilé bádání, potvrdilo P.P. Rubense jako autora mnoha děl do té doby považovaných za anonymní nebo připisovaných jiným autorům, to se týká právě obrazů vzniklých v Mantově nebo Janově.⁵³ Mimo jiné je věnovaná kapitola Rubensovu pobytu v Mantově v souborné publikaci z roku 1998 „Manierismo a Mantova“, sestavené pod vedením S. Marinelliho⁵⁴, zde jsou publikovány některé obrazy z tohoto raného období a je zmiňován i v souvislosti s Vianim.

K objasnění Rubensovy rané tvorby z jeho italského období přispěl i Jaromír Neumann připsáním obrazu *Shromáždění olympských bohů*⁵⁵ (detailní rozbor zpracoval ve svém článku pro časopis Umění z roku 1965). J. Neumann tento obraz připisuje mezi ostatní Rubensovy obrazy vzniklé v Itálii pomocí formální a obsahové analýzy, přestože se nemůže opřít o žádné přímé historické doklady. Pro Neumanna bylo podstatné sledovat vzory, které Rubens v Itálii přejímal. A právě pro pražský obraz našel nejsilnější poučení v Mantově a částečně v Římě, které dokonce poněkud zastírají výtvarné zkušenosti získané ve Florencii a Benátkách. Inspirací pro Rubense byla především práce Giulia Romana v Pallazo del Te v Sala di Psyche (kde může zpětně vysledovat poučení Andrea Mantegnou v Camera degli Sposi v Palazzo Ducale).⁵⁶ (V knize „Manierismo a Mantova“, bohužel obraz mezi ostatními Rubensovými mantovskými ranými obrazy chybí).

Obraz *Shromáždění Olympských bohů*, který je „antickou glorifikací Gonzagovské moci připodobněné k Jupiterovi“⁵⁷, vnímá J. Neuman jako zásadní Rubensovo dílo v tom že, stojí doslova na rozhraní manýrismu a baroka. Přestože jsou v něm patrné mnohé starší italské příklady, jsou zde již zjevné základní rysy jeho budoucí osobité malířské koncepce, už v něm můžeme spatřovat prvky Rubensova zralého období.⁵⁸ Dnes nevíme v jaké části mantovského paláce byl původně Rubensův obraz umístěn. J. Neumann navrhuje možnou souvislost s výzdobou nových pokojů v Palazzo Ducale v letech 1600–1601, kterou navrhoval Antonio Maria Viani. Oba tito umělci spolu úzce spolupracovali, takže jejich společná myšlenka na výzdobu tohoto prostoru je velmi reálná. Neumann v této souvislosti upozorňuje na

⁵² NEUMANN 1965, 559.

⁵³ NEUMANN 1965, 543.

⁵⁴ Caterina Limentani Viridis: Pietro Paulo Rubens e altri Fiamminghi. In: MARINELLI 1998, 249–257.

⁵⁵ Peter Paul Rubens: Shromáždění olympských bohů, olej na plátně o rozměrech 204,5 x 379 cm, inventární číslo HS 111, Obrazárna Pražského hradu.

⁵⁶ NEUMANN 1965, 550.

⁵⁷ NEUMANN 1965, 596.

⁵⁸ NEUMANN 1965, 589.

kompoziční analogii mezi *Shromážděním olympských bohů* [5] a *Oblačným Olympem na klenbě* [6] Gallerie degli Specchi spojovaným s Antoniem Maria Vianim a vzniklým o něco později.⁵⁹ Na první pohled je skutečně zřejmá příbuznost celkové koncepce obou výjevů i podobné pojetí perspektivního prostoru. Podobná souvislost se dá najít u vedlejšího nástropaního výjevu s *Apollónem, který řídí sluneční vůz* [7].

Rubensův obraz chybí v podrobném popisu sbírky, pořízeném v souvislosti s prodejem mantovských obrazů do Anglie v letech 1627–28 (o této problematice osudu Gonzagovských sbírek více v kapitole týkající se osudů Clary-Aldringenského alba), Neumann soudí, že je možné, že se již dříve dostal mimo Mantovu.

V Mantově vytvořil Rubens samozřejmě další velmi zajímavá díla, kterými jsou například *Proměnění Páně* (dn. v Nancy), *Uctívání Nejsvětější Trojice rodinou Gonzagů* (dn. v Mantově) a *Křest Kristův* (dn. Antverpy), ve kterých se už Rubens orientuje na ranně barokní formy.⁶⁰ Rubensův obraz *Nejsvětější Trojice uctívané rodinou Gonzagů* z let 1604–1605, který se dnes nachází v Palazzo Ducale v Mantově byl původně na hlavním oltáři mantovského jezuitského kostela.⁶¹ Obraz byl velmi poškozen rozřezáním při nezdařeném pokusu o krádež v době napoleonské vlády, ale naštěstí zachován v hlavních fragmentech, dnes dodatečně spojených v neúplný celek. Tento další Rubensův obraz, který přes své poškození neztrácí na své monumentalitě, je uveden proto, že ilustruje změnu v Rubensově tvorbě odklonem od manýristického projevu, který je ještě patrný v pražském obraze, směrem k barokní monumentalitě a objemovosti. Odklon od manýrismu charakterizuje Neumann změnou v kompozičních principech, konkrétně na obraze *Nejsvětější trojice*, spojením dvoupatrové scény, která společně vyvrcholí ve středu obrazu, kde se propojují dva odlišné světy, svět reálný a ideový, a také v novém pohybovém repertoáru založeném na lidské psychologii.⁶²

Stejně projevy a určitou patrnou změnu stylu můžeme pozorovat i v díle Antonia Maria Vianiho. Můžeme uvažovat o tom, že právě pod Rubensovým vlivem, se Viani odklonil od manýrismu, kterým prošel v době svého školení i v době svého pobytu v Mnichově a v jeho díle se začínají projevovat prvky protobaroka, tak jak o nich bylo hovořeno u Rubense.

Uvedený malý exkurz do Rubensova pobytu v Mantově také připomíná neobjasněnou otázku o Vianiho cestě do Říma. Je bezpochyby, že v jeho díle můžeme najít vlivy římského

⁵⁹ NEUMANN 1965, 574.

⁶⁰ NEUMANN 1965, 559.

⁶¹ NEUMANN 1965, 594.

⁶² NEUMANN 1965, 579.

prostředí. O tom, že by Viani někdy do Říma skutečně cestoval, neexistují písemné prameny a tak se můžeme domnívat, že se k němu dostaly římské vlivy zprostředkovaně, stejně jako tomu mohlo být v případě kontaktu s uměním florentským přes Friedricha Sustrise. Právě Federico Barocci a Rubens, které oba zaujalo klasické římské umění, mohli mít na Antonia Maria Vianiho tímto způsobem bezprostřední vliv.

Již mezi léty 1592–1595, tedy mezi dobou Vianiho příchodu a dobou kdy byl mantovským vévodou ustanoven prefektem staveb, vzniká mnoho jeho deskových obrazů. Jmenování prefektem staveb znamenalo, jak již bylo výše zmíněno, pro Vianiho značné pracovní vytížení. Toto následující období se od prvních let v Mantově zásadně liší tím, že Viani se už nevěnuje pouze malířskému umění. Pod vlivem své nové pozice se věnuje i architektuře. A několikrát ve svých architektonických projektech dokazuje, že nemusí stát pouze v roli pouhého dohlížejícího na nově vznikající mantovské stavby.

V prvním desetiletí 17. století má značný podíl na renovaci vévodského paláce a také zahajuje výstavby paláce Madermo. Později se zabývá projektem na výstavbu oktogonálního kostela sv. Uršuly (1608–1613).⁶³ Tato Vianiho práce je nejen písemně dokumentována, ale dokonce Domenico Fetti zachycuje na svém obraze (dnes v mantovském Palazzo Ducale) Antonia Maria Vianiho, jak předává model kostela svaté Uršuly Margheritě Gonzaga [8]. G. Sortino z toho vyvozuje domněnku, že mezi oběma umělci nemuselo jít jen o profesionální vztah nebo očekávanou rivalitu a na tomto příkladě ilustruje, že na pozadí prací mnoha umělců na mantovském dvoře mohly vzniknout i vzájemné přátelské vztahy.⁶⁴ Dále je Viani jako architekt spojován s výstavbou kostela Sv. Maurizia (1609–1613), kostela sv. Zuzany (1614), fasádou Palazzo Guerrieri Gonzaga nebo projekty na výstavbu vil pro vévody. Tento výčet Vianiho práce na poli architektury je pouze ilustrativní pro představu Vianiho vytížení i tímto směrem (tématem práce, i přestože by tato kapitola byla velmi zajímavá, je pouze malířské dílo a s ním spojené kresby).

Jen díky Vianiho schopnosti tvořit s jinými doslova v „pracovním týmu“, což se bezpochyby naučil v Mnichově pod vedením F. Sustrise, mu dovolovalo zvládat všechny dané povinnosti a ještě se věnovat malířskému umění. Přesto všechno byl schopen věnovat se takovým rozsáhlým zakázkám jakými byla výzdoba kaple Petrozzani, přípravám na rozsáhlý projekt výzdoby Casina di Goito cyklem inspirovaným Tassovým Osvobozeným Jeruzalémem, rozsáhlým pracím při výzdobě Palazzo Ducale nebo fresce na stropě resbytáře

⁶³ SORTINO 1997, 354.

⁶⁴ SORTINO 1997, 354.

mantovské katedrály. A v rámci těchto prací pro Mantovu se dokáže obrátit také směrem k rodné Cremoně k velkolepé výzdobě kupole kostela San Pietro al Po (jak bylo zmíněno již výše).⁶⁵ (V tomto výčtu, jsou zmíněny jen jeho největší a nejnáročnější práce. Vianiho dalším malířským projektům v Mantově v daném časovém sledu bude věnována následující kapitola. Je velmi šťastné, že velkou část těchto realizací máme možnost sledovat v rámci jejich přípravného procesu, protože k nim známe mnoho přípravných kreseb. A zde je opět nutné vyzdvihnout Clary-Aldringenská alba a soubor Vianiho přípravných kreseb za majetku Teplického muzea.)

Vianiho ohromné pracovní nasazení se týká zejména prvních dvou desetiletí 17. století a poté následuje jistý pokles prestiže tohoto umělce, který je pomalu řazen mezi umělce „staré generace“, ti jsou pomalu nahrazováni umělci mladšími. (Například se počátkem dvacátých let stal novým dvorním malířem a architektem Nicolo Sebregondi).⁶⁶

Z dopisu z roku 1624 G. Sortino cituje Vianiho v špatném psychickém rozpoložení, kde si mimo jiné zoufá nad smrtí svých nejbližších. V roce 1626, jak se dočteme v dalších zprávách „leží v posteli a zdravotní stav se zhoršuje“. Viani sestavuje svou poslední vůli, ve které si přeje být pohřben v kostele San Simone. Tento stav krize překonal a vrací se opět na pozici prefekta, pracuje ale už jen velmi málo. Na jaře 1629 je pověřen sestavit seznam obrazů prodávaných Vincenzem a Carlo Gonzaga-Neversem, je už ale velmi nemocen.

V červenci 1630 drancují Mantovu císařská vojska, temné období na něho těžce doléhá. G. Sortino nachází poslední vůli ze dne 12. 7. 1630, ve které na počátku stojí: „Alberto syn, zesnulého pána Antonia Maria Vianiho...“⁶⁷

⁶⁵ MARINELLI 1998, 237/239.

⁶⁶ SORTINO 1997, 354.

⁶⁷ SORTINO 1997, 355.

2. KAPITOLA: Antonio Maria Viani v Mantově, malířské dílo a kresba

2.1 Vianiho práce v Mantově mezi léty 1592–1595

Na jaře roku 1592 se Antonio Maria Viani vrací z Mnichova do Itálie, jak je zřejmé, na přímé přání vévody Viancenza I. Gonzagy. S. Marinelli píše o okamžité sympatii, která se musela mezi umělcem a vévodou vytvořit, stejně jako tomu patrně bylo i v případě P. P. Rubense. Ze skutečnosti, že byl Viani pozván vévodou jako uznalý umělec, vyplývá, že se velmi rychle zapojil do práce.⁶⁸ První tři roky mantovského působení se od následujícího období liší zejména tím, že Viani přijímá mnohé, a můžeme říci zejména, zakázky od objednavatelů mimo vévodský dvůr. Vznikají obrazy na plátně⁶⁹ na objednávku mantovských měšťanů, šlechticů, obchodníků nebo duchovenstva.⁷⁰

Toto období je vymezeno rokem 1595, kdy byl oficiálně jmenován na pozici „prefetto delle fabbriche“. Po uvedení do úřadu musel Viani dohlížet na veškerou uměleckou činnost spojenou s vévodským dvorem. Pod jeho dohledem bylo například i pořádání hostin a nejrůznějších slavností. Toto všechno samozřejmě Vianiho zaměstnávalo natolik, že musel omezit přijímání zakázek na další deskové obrazy a jeho kariéra se začala ubírat i trochu jinými směry. Pod vahou tohoto úřadu se ale projeví i Vianiho další umělecké vlohy a schopnosti (jak již bylo uvedeno v předešlé kapitole), jako schopného architekta, scénografa a další.

Obraz, který podle dnešního stavu poznání můžeme považovat za první Vianiho mantovskou práci je *Nanebevzetí Panny Marie se svatým Janem Křtitelem a svatou Barborou* [9] (olej na plátně, farní kostel v Castelbelforte - Mantova). Oltářní obraz byl objednan kanovníkem od kostela sv. Barbory Luigi Fantonim v roce 1593, jak tuto skutečnost objasňuje Renato Berzaghi na základě nápisu v dolní levé části obrazu, pod nohama světce: „Deiparae Semper Virg. Mariae I.R.D. Aloysius Fantonus civis Mant. T.S. Barbar. Prior ac huius altaris rector ex pia veneratione anno salutis 1593 XI ian“.⁷¹

Giovanni Cadioli (1763) obraz chybně přisoudil Francescu Borganimu⁷², Zaist v roce 1774 už obraz připisuje Antoniu Maria Vianimu.⁷³ Zaist ale udělal chybu v popise obrazu, špatně identifikuje světce, které určil jako svatého Precursora a svatou Kateřinu. Určení světice je skutečně bez souvislostí o znalosti objednavatele obrazu problematické, vzhledem

⁶⁸ MARINELLI 1998, 237.

⁶⁹ MARINELLI 1998, 237.

⁷⁰ SORTINO 1997, 353.

⁷¹ SORTINO 1997, 353.

⁷² Francesco Borgani (činný v raném 17. století), pracoval hlavně v Mantově. Byl žákem Domenica Fettiho.

⁷³ PERINA 1997, 96.

k tomu, že je ztvárněna bez svého atributu, pouze s palmovou ratolestí. Když ale víme, že byl objednavatelem kanovníkem od kostela Sv. Barbory, je znázornění svaté Barbory logické.

Ch. Tellini Perina obraz popisuje jako přísně kompozičně promyšlený a sevřený obraz, což s sebou přináší jistou dávku elegance. Pozornost je soustředěna na Madonu v centru, která je z obou stran obklopena symetricky uspořádanými skupinami, které jsou tvořeny světcem a andělíčky v oblacích. Italská badatelka také hovoří o systému vystavení obrazu do symbolického „X“, křižovatky cest.⁷⁴ Toto symetrické komponování obrazu a také hmotná drapérie, která tvoří postavu zejména Panny Marie a Barbory, se ještě silně obrací k Mnichovské zkušenosti a Vianiho obrazům v kostele sv. Michaela.⁷⁵ V obraze se Viani zcela neodvrátil ani od lombardské tradice. Toto dílo můžeme srovnat například s obrazem stejného námětu cremonského umělce Il Malosso, který se dnes nachází v Pinacoteca ala Ponzone v Cremoně [10]. Nápadně podobné jsou zejména postavy Jana Křtitele, ve kterých je patrná shodná typika postavy a zlato-růžová barevnost, kterou nacházíme hlavně v díle Federica Barocciho.

Následuje objednávka syna Vianiho mistra, u něhož se v Cremoně učil, Galeazza Campiho. V roce 1594 objednal Galeazzo Campi pro kapli cremonských kupců v augustiniánském kostele Sant'Agnese v Mantově obraz s námětem *Archanděla Michaela zabíjejícího d'ábla* (olej na plátně, dnes Museo del Palazzo Ducale).⁷⁶ [11] Kostel, ve kterém se obraz původně nacházel, byl zrušen v roce 1775.

Obraz je poprvé uváděn v mantovských záznamech v roce 1749 rovnou jako práce Antonia Maria Vianiho, stejně tak ho uvádí i o něco později Cadioli, následovaný Zaistem.⁷⁷

Tématem obrazu je děj z Apokalypsy, podle Zjevení Janova sestoupí archanděl Michael z nebes a podstoupí boj se Satanem. S tímto tématem se Viani setkává v době, kdy pracuje v mnichovském kostele sv. Michaela (fasádu kostela zdobí socha Huberta Gerharda stejného námětu, stejně jako hlavní oltář od Christopha Schwarze). Spojení s hlavním oltářem mnichovského kostela je na první pohled patrné [12], G. Sortino upozorňuje na téměř shodné postavy Boha otce a Lucifera.⁷⁸ Viani se snad navíc snaží celý ten dramatický pohyb ještě více v tom ohromném víření rozpohybovat.

⁷⁴ PERINA 1985, 70.

⁷⁵ PERINA 1997, 96.

⁷⁶ SORTINO 1997, 353.

⁷⁷ SORTINO 1996, 135.

⁷⁸ ROYT 2006, 23.

V roce 1595 Viani maluje obraz *Umučení svatého Ippolita* [13], který je umístěn v kapli rodiny Ippoliti di Gazoldo v kostele Santa Maria delle Grazie v Curtatone (Mantova).

Přestože Zaist uvádí svědectví o Vianiho obraze s *Utrpením svatého Ippolita*, v pozdějších popisech a výčtech uměleckých děl Mantovy se objevuje připsání obrazu Lattanzio Gambarovi⁷⁹, kdy se tato chyba přenáší do soupisu mantovských umělců z roku 1818 Gaetana Susaniho. Dnes se však můžeme opřít o značně pokročilé poznání, provedené v této problematice Renatem Berzaghim, a o známé dokumenty (viz G. Sortino).⁸⁰

Na plátně je rozvinut příběh umučení sv. Ippolita, římského vojáka, který konvertoval ke křesťanství. Císař Decuis ho nechal přivázat za ocas divokého koně. Světec v centru obrazu se otáčí k otevřenému nebi, odkud andělé přinášejí mučednickou korunu a palmovou ratolest. V levé části obrazu se odehrávají kruté vraždy dalších pronásledovaných křesťanů a vpravo za Ippolitem se hromadí zástup vojáků na koních. V pozadí jsou vidět další výjevy poprav křesťanských mučedníků před hradbami města.

Vše je opět zachyceno v kruhovém víření, pro Vianiho tak typickém. Ch. Tellini Perina, stejně jako G. Sortino vidí opět nepopíratelnou kompoziční návaznost na Vianiho práce v mnichovském kostele.⁸¹ V tomto obraze se ale Viani značně posunul dále od svých mnichovských vzorů, oproti předešlým mantovským pracím. Obraz předznamenává Vianiho pozdější vynikající práce. Barevnost, kterou je obraz laděn do zemité hnědé a zelené s výraznými odlesky žluté, až zlaté, která jakoby vychází z otevřeného nebe, nápadně připomene jeho práci v kapli rodiny Petrozzani. Obraz se vzdaluje mezinárodnímu manýrismu a můžeme říci, že je veskrze protobarokní.⁸² Vianiho cesta tímto směrem, k ranému baroku, je spojována s obdobím počátku 17. století a s kontaktem s P.P. Rubensem. Bezpochyby pod vlivem tohoto umělce došlo k rozvinutí nového stylu u Vianiho, ale zde je důkaz, že Viani sám, pět let před příchodem mladého Vlása do Mantovy, ve svém díle učinil značný posun.

Složitou strukturu a mnohvrstevné výpravné působení obrazu bychom mohli také srovnat s kompozicemi pro připravovaný cyklus obrazů pro letohrádek v Goito, zachycený v přípravných kresbách. Je sice poměrně náročné srovnávat hotovou olejomalbu, k níž nejsou dnes známé přípravné kresby, s kresebnými studiemi, k nimž se obrazy nedochovaly. Přesto ale až ilustrační popisnost martyria sv. Ippolita nápadně připomíná studie k Tassovskému

⁷⁹ Lattanzio Gambaro (1530–1574 Brescia), vyučil se v dílně Giulia Campiho v Cremoně. Kromě krátkého pobytu v Benátkách, pracuje zejména v Bescii a Parmě.

⁸⁰ SORTINO 1996, 141.

⁸¹ PERINA 1985, 70.

⁸² SORTINO 1996, 141.

cyklu. Kdybychom měli v ruce přípravnou kresbu kompozice tohoto plátna, věřím, že by byla s kresbami k Osvobozenému Jeruzalému velmi příbuzná.

Chiara Tellini Perina ve svém článku z roku 1985 upozorňuje na existenci malého obrázku se svatým Ippolitem, který se objevuje v seznamu majetku v poslední vůli hraběte Paula Ippolita. Podle Periny se mohlo jednat o bozzetto, ale možná také repliku oltářního obrazu, bohužel je obraz dnes ztracen.⁸³

Ve stejném roce Viani vytváří na přání mantovského biskupa Francesca Gonzagy obraz *Madonny d'Itria* [14], který je umístěn v kapli v pravé části transeptu mantovského Dómu. Biskup Francesco zakládá v roce 1595 bratrstvo Madonny d'Itria, jehož oltář v katedrále nechává vyzdobit obrazem se stejným názvem.⁸⁴

Tento kult je v severní Itálii velmi neobvyklý, pochází ze Sicílie a váže se na legendu, ve které se vypráví, jak byl z Konstantinopole odvážen obraz Panny Marie (pravděpodobně ikona typu Hodégétria, tzv. vůdkyně na cestách), který byl ukryt v rakvi a střežen dvěma mnichy. Při střetu s barbarskou lodí byl obraz i s mnichy vhozen do moře a po padesáti dnech byli živí mniši i s neporušeným obrazem nalezeni na sicilském pobřeží.⁸⁵ Obraz se drží klasického zobrazení tohoto motivu, jak byl pravděpodobně přinesen z jihu Itálie prostřednictvím mantovského biskupa. Dva mniši, kteří v těžkých chvílích neztratili naději, drží truhlu, ze které se vynořuje obraz Panny Marie s dítětem. Ze dvou temných mraků se sklánějí světlem ozářené postavy andělů.

V umělecko-historické literatuře (Cadiolim počínaje) je obraz uváděn bez autora. Chiara Tellini Perina už ve svém článku z roku 1985 obraz přisuzuje Vianimu na základě stylové analýzy. Nalézá zde pro Vainiho typický smysl pro symetrii, kterou můžeme pozorovat například v obraze *Panny Marie s Janem Křtitelem a Barborou* (Castelbelforte, Mantova), ale i v bohatém vrstvení drapérie.⁸⁶ Tento předpoklad je potvrzen nalezením dokumentů (za kterým stál G. Pastore, 1992), ve kterých je potvrzeno, že byl Viani od roku 1593 mezi skupinou umělců, kteří pracovali v Dómu.⁸⁷

Na závěr vytyčeného období lze zařadit také obraz s námětem *Zvěstování Panně Marii* (olej na měděné desce, Pinacoteca Nazionale, Siena) [15], který sice není přesně datován a jeho časové zařazení se pohybuje přibližně kolem roku 1595, nicméně do tohoto období patří

⁸³ PERINA 1985, 70.

⁸⁴ SORTINO 1997, 353.

⁸⁵ SORTINO 1996, 138.

⁸⁶ PERINA 1985, 70.

⁸⁷ SORTINO 1996, 138.

na základě stylového rozboru. I tento obraz jako ostatní z této rané mantovské etapy, navazuje na Vianiho kontakt s uměním mnichovského manýrismu.

Obraz byl uveden v katalogu Národní pinakotéky v Sieně v roce 1981 a podle Federica Zeriho připisán Antoniu Maria Vianimu na základě stylového rozboru a díky znalosti původu obrazu (obraz se dostal do sbírky Spannocchi od Enea Silvia Piccolominiho, který ho získal v roce 1630 při plenění Mantovy). Chiara Tellini Perina obraz srovnává s ostatními plátny z tohoto období. Také upozorňuje na shodu andělů v otevřeném nebi s obrazem *Umučení sv. Ippolita* a opět na návaznost na P. Candida a F. Sustrise.⁸⁸ Nepříliš vzdáleni nejsou ani andělé z obrazu *Panny Marie d'Itria*.

Obrázek je poměrně malých rozměrů (54,5 x 42,5), pravděpodobně se jednalo o soukromý devoci. Pro Vianiho netypické je netypické použití jako podkladu měděné destičky. Nicméně tento materiál byl oblíben zejména u maloformátových obrázků určených pro soukromou modlitbu, Viani ho zvolil možná na žádost objednavatele. Ve svém článku z roku 1985 Ch. Tellini Perina toto *Zvěstování* připomíná v souvislosti s archivně doloženou existencí malého obrázku s *Umučením svatého Ippolita* typu bozzetta (viz výše).⁸⁹ I v tomto případě musíme zvážit variantu, zda před sebou nemáme bozzetto či repliku, podle rukopisu jistě autorskou, která byla vytvořena na základě předlohy většího obrazu stejného námětu.

Kompozice je vystavena podle klasické ikonografie *Zvěstování*. Velmi jemně ztvárněná drapérie jenom podtrhuje Vianiho smysl pro eleganci a zálibu ve složitém řasení a složitých účesech, kterou si bezpochyby přináší z Mnichova.

Sergio Marinelli (1998) upozorňuje ještě na jedno *Zvěstování* malého formátu, které se objevuje v mantovských vévodských inventářích z roku 1626, to je dnes patrně ztraceno.⁹⁰

Otázkou zůstává přiřazení kresby se *Zvěstováním* z Clary-Aldringenského souboru (CA725). Kresba se pouze velmi vzdáleně přibližuje k Sienskému obrazu a tak zde M. Zlatohlávek vyslovuje hypotézu o jejím přiřazení k druhému Marinellim uváděnému obrazu⁹¹, který byl podle záznamů osobním darem Vianiho pro Vincenza II. Gonzagu.

Toto rané mantovské období se uzavírá velkým mezníkem ve Vianiho životě. V roce 1595 je jmenován prefektem staveb a od té doby se jeho pozornost soustřeďuje i na další umělecká odvětví, než je jen malířství.

⁸⁸ PERINA 1997, 368.

⁸⁹ PERINA 1985, 70.

⁹⁰ MARINELLI 1998, 247.

⁹¹ ZLATOHLÁVEK 2009, 76.

2.2 Antonio Maria Viani, *prefetto delle fabbriche*

Po svém jmenování Viani ihned přebírá projekty na které dohlížel jeho předchůdce Giuseppe Dattari, jež byl v květnu roku 1595 uvězněn za zpronevěru. Viani se ihned podílí na rekonstrukci stávajících staveb a na nových stavebních projektech v dóžecím paláci. Připojil se k myšlence o propojení jednotlivých částí paláce chodbami a tunely, v návaznosti na předešlé architektky.⁹² Je velmi těžké určit Vianiho, jako konkrétního autora architektonických projektů pro vévodský palác. Ze své pozice jistě spolupracoval a koordinoval veškerou práci. Není však ani reálné, že by se dokázal vším zabývat sám.

Stejně tomu je i v případě konkrétních zásahů do malířské výzdoby nově vzniklých nebo rekonstruovaných prostor. Opět se spíše nabízí představa, že Viani stál v pozici koordinátora prací, případně také spolupracoval s malíři tím způsobem, že pro ně vytvářel přípravné kresby, návrhy a ti podle toho výzdobu realizovali. Problematika by byla značně jednodušší, kdybychom znali Vianiho kresby, kterými do prací zasahoval.

S pravděpodobnou Vianiho realizací přímo v Palazzo Ducale se pojí sedm listů z alba Clary-Aldringenů, představující *alegorické figury* (K31792, K31793, CA667–CA671). Giulio Bora tyto kresby navrhl spojit s výzdobou Galleria degli Specchi, kterou provedl Vianiho synovec Carlo Santner⁹³ podle Vianiho návrhů kolem roku 1618. M. Zlatohlávek ale upozorňuje, že stylově se kresby dají přiřadit spíše ke kresbám vzniklým v Mnichově, které spadají do poloviny 90. let (pro zalamované linie drapérií, které tvoří figuru a vytvářejí ostré hrany). Souvislost s některým z prostorů v Palazzo Ducale ale nevylučuje, protože už v devadesátých letech, krátce po příchodu do Mantovy, se Viani věnoval výzdobě dóžecího paláce.⁹⁴ Kresby tedy podle této stylové souvislosti stojí na počátku Vianiho prací pro Palazzo Ducale, vlastně na počátku Vianiho působení v Mantově. Mimo jiné také svědčí o tom, jak rychle se Viani dokázal v uměleckém prostředí mantovského dvora prosadit.

V roce 1605 přistoupil Viani k pracím v corridoio dei Mori, spojovací chodby mezi pokoji vévodkyně. V teplickém albu se nachází pět přípravných kreseb (CA663–CA666, poslední kresba je oboustranná), z nich tři zde studované figury byly použity v tomto corridoio. Návrhové kresby patří do období prací na kresbách s námětem *Osvobozeného Jeruzaléma* nebo na kresbách pro Cremonský kostel. Na realizaci výzdoby spojovací chodby s Vianim opět spolupracoval Orazio Lamberti.⁹⁵

⁹² BERZAGHI 1997, 107.

⁹³ Carlo Santner, byl umělec z okruhu mnichovských manýristů. Do Mantovy dorazil za svým příbuzným Vianim (Santnerova matka byla sestrou Vianiho manželky, obě tedy byly dcerami F. Sustrise).

⁹⁴ ZLATOHLÁVEK 2009, 54.

⁹⁵ ZLATOHLÁVEK 2009, 64.

Z těchto výše uvedených příkladů můžeme vyvodit závěr a udělat si představu jak vypadala spolupráce Vianiho jako autora projektu na výzdobu jednotlivých prostor s umělci z řad jeho spolupracovníků, kteří výzdobu prováděli. A tak v mnoha prostorách můžeme spatřovat Vianiho ideje, přestože práce neodpovídá přesně jeho stylu a kvalitě.

Velmi rychle se Viani prosadí také jako velmi schopný organizátor slavností a divadelních scén. Přes nelibost vévody je v roce 1598 vikářem milánským požádán o spolupráci při slavnostní výzdobě u příležitosti sňatku Alberta Rakouského se španělskou infantkou.⁹⁶ Tato práce samozřejmě Vianimu zabere poměrně hodně času a energie, zpracovává také kostýmy a různá technická zařízení. Dekorativní návrhy jsou bohužel značně pomíjivé, existuje jen málo dochovaných kreseb (viz kresby v milánském Kabinetu kresby). Stejně tak jsou pro nás dnes obrazově neuchopitelné Vianim připravené dvorské slavnosti spojené například s hudebním představením Monteverdiho.⁹⁷

Vianiho výtvarné přípravy na oslavu sňatku Alberta Rakouského souvisí s malířovým pobytem v Miláně v roce 1599. Ch. Tellina Periny zdůrazňuje, že právě tam se přiblížila jeho tvorba precem Federica Barocciho.⁹⁸

Do tohoto období patří také rozsáhlá práce na zakázce od Vincenza Gonzagy na výzdobu Casina di Goito, kterou se zabývá od roku 1600. A v letech 1602–1603 se jeho pozornost opět obrací ke Cremoně, a to ke kupoli kostela San Pietro al Po, pro kterou připraví kresby s námětem *Posledního soudu*.

V souboru teplických kreseb se nachází dvě kresby *Immaculaty* (CA677), které spolu beze sporu souvisí, v případě druhé kresby se jedná pouze o rozpracování a zasazení postavy do většího celku. Bohužel dnes není možné přiřadit kresbu ke konkrétnímu dílu. Giulio Bora pouze navrhuje umístění do menší soukromé kaple nebo horní části oltářního celku. M. Zlatohlávek v pokusu o časové určení, vidí návaznost na Vianiho práci v Mnichově, ale zároveň nalézá prvky převzaté z díla Federica Barocciho.⁹⁹

2.3 Výzdoba kaple Petozzani v kostele Sant'Andrea

V roce 1599 dostává Viani objednávku představeného baziliky Sant'Andrea a státního vévodova rádce Tulla Petrozzaniho k výzdobě rodové kaple v tomto kostele, která se nachází v levé části transeptu. Na této zakázce pracuje od roku 1599 do roku 1602.

⁹⁶ SORTINO 1997, 354.

⁹⁷ MARINELLI 1998, 239.

⁹⁸ PERINA 1997, 97.

⁹⁹ ZLATOHLÁVEK 2009, 62.

S touto výzdobou přichází ve Vianiho tvorbě značný posun, odvrací se od vlivů mnichovského umění, které bylo tolik zřetelné v jeho rané mantovské práci. S. Marinelli hovoří o vlivech jeho rodného prostředí, jako je reakce na Pordenona v cremonském dómu nebo odkaz na manýristickou výzdobu cremonského kostela San Sigismondo, kde jsou jednoznačné odkazy na Parmigianina.¹⁰⁰

Do čelní části kaple je zabudován oltářní obraz s *Ukřižováním* (olej na plátně) [16], který byl původně zasazen do zdobného rámu, ten se bohužel nedochoval. Na stěně jsou za obrazem namalováni poletující andělé. Na bočních stěnách jsou zachyceny dva výjevy ve fresce, *Disputa svatého Štěpána* [17] (na levé straně kaple) a *Umučení svatého Štěpána* [18] (pravá strana).

Kaple je v současné době hodně odlišná od toho, jak vypadala na počátku 17. století. V osmáctém a zejména v devatenáctém století došlo ke značným úpravám rozmístění náhrobků, na svém místě zůstal pouze náhrobek Tulla Petrozzaniho. Přestože byl celek kaple v mnohém narušen, můžeme být vděční za zachování všech třech výjevů z ruky Vianiho.

Výzdoba kaple byla po dlouhou dobu problematická z pohledu určení autora a dokonce došlo i k chybě při správném pochopení ikonografie. Ippolito Donesmondi, který je prvním, kdo o výzdobě v roce 1616 pojednává, tedy konkrétně pouze o čelní stěně kaple, sice práci připisuje Vianimu, ale učinil zásadní chybu, která po dlouhou dobu bude pokračovat. Svatý Štěpán byl zaměněn za svatého Vavřince (San Lorenzo). K záměně světců pravděpodobně došlo pro shodu obou světců v tom, že bývají oblečeni do dalmatiky. V pozdější době Cadioli i Zaist přebírají tuto chybu s tím, že píší o *Kázání svatého Vavřince* a *Kamenování svatého Štěpána* na druhé straně a fresky přisoudili Domenicu Fettiimu. Příčina toho může být již ve výrazném protobarokním působení obrazů. Tato chyba je přenášena ve všech místních průvodcích. Roku 1965 Ch. Tellini Perina vkládá do problematiky myšlenku, že horní část fresky *Kamenování* se přibližuje stylu A. M. Vianiho. S tím, že byl Fetti považován za autora se samozřejmě značně posula datace výzdoby až za rok 1613, kdy D. Fetti přichází do Mantovy. V roce 1968 vyslovuje Pamela Askew pochybnost o autorství Fettiho a do diskuze vnáší jméno Ippolita Andreasiho. V roce 1972 navrhuje Magda Delaini Raspadori za autora celé výzdoby kaple Antonia Maria Vianiho. Konečné vyjasnění této problematiky přináší Ch. Tellini Perina v roce 1986, která se pod vlivem nově formulovaných názorů pouští do hluboké stylové a ikonografické analýzy a výzdobu kaple datuje do let 1599–1602. Ve srovnání s dalšími Vianiho díly i pro celkovou stylovou jednotu výzdoby

¹⁰⁰ MARINELLI 1998, 239.

určuje našeho malíře jednoznačně za autora výzdoby.¹⁰¹ To vše pak podložila důkazy v podobě nově objevených archivních dokumentů, které mluví konkrétně o zobrazení sv. Štěpána a jako autora výzdoby uvádí Antonia Mariu Vianiho, kterému byly v roce 1602 vyplaceny poslední platby.¹⁰²

Dnes už tedy není pochyb o zaměření celé výzdoby kaple na svatého Štěpána, kdy na stěnách kaple jsou zachyceny zásadní okamžiky ze života světce a Štěpán je přítomen i na centrálním obraze pod křížem. Svatý Štěpán, prvomučedník, byl ukamenován k smrti poté, co vzbudil hněv Vysoké rady svou řečí, v níž její členy obvinil z vraždy Mesiáše. Viani Štěpána zachytil v běžném ikonografickém zobrazení, kdy světec v dalmatice (apoštoly byl ustanoven za jednoho z prvních sedmi diakonů) stojí v nádvoří jeruzalémského chrámu obklopen skupinou posluchačů, včetně skupinky žen a dětí, o které se jako jáhen staral. Na protějším výjevu zachytil Viani věrně všechny okolnosti Štěpánova Ukamenování. Světec svou řeč údajně zakončil slovy: „Hle, vidím nebesa otevřená a Syna člověka stojícího po pravici Boží“ v tu chvíli se na něho lidé vrhli a hnali ho za město, aby ho ukamenovali. Štěpán klečí, hledí k otevřenému nebi, kde je objevilo zjevení, o kterém mluvil a je kamenován muži, kteří odložili své pláště do rukou opodál stojícího Saula.¹⁰³ Postavu v levé části na výjevu *Kamenování*, která je zahalena celá do pláště a na hlavě má klobouk je Ch. Tellini Perinou považována za Vianiho autoportrét¹⁰⁴

Freska *Ukamenování svatého Štěpána* navazuje na obraz *Martyria svatého Ippolita* (Curtatone, Mantova), mohli bychom jen zopakovat umělcovu výpravnou až ilustrační schopnost zvládnutí celého výjevu, jak to bylo již řečeno výše. U fresky v kapli Petrozzani mnohem více celému výjevu dominuje nebeská sféra s andělíčky snášejícími se z nebe ke svatému Štěpánovi a nad nimi na oblaku stojícím Kristem nedaleko Boha otce a holubicí Ducha svatého. M. Zlatohlávek opět připomíná silnou návaznost na mnichovské prostředí, zejména na obraz Petera Sustrise *Umučení svaté Uršuly*. Ve stejné míře ale můžeme hledat vlivy Federica Barrocciho, jehož práce Viani poznal v Miláně.¹⁰⁵ V průlomu nebeské sféry do reálného světa, jak o tom již bylo také hovořeno v kapitole o Rubensově působení v Mantově, která už jasně přináší ozvuky barokního stylu, je už u sv. Štěpána zřetelné směřování k baroknímu slohu. Poukazuje na to i Chiara Tellini Perina (1986) a upozorňuje, že Rubensova práce, na které můžeme totéž pozorovat (*Rodina Gonzagů před Svatou Toricí*) je

¹⁰¹ SORTINO 1996, 178–180.

¹⁰² ZLATOHLÁVEK 2009, 60.

¹⁰³ HALL 1991, 437.

¹⁰⁴ ZLATOHLÁVEK 1997, 392.

¹⁰⁵ ZLATOHLÁVEK 1997, 393.

datována až do roku 1605. Zde se ukazuje nepopiratelný invenční posun Vianiho tvorby, který sám předznamenává nový umělecký směr.

Ještě zřetelnější odkazy na Barocciho tvorbu jsou v oltářním obraze s *Kristem mezi Pannou Maria a svatým Štěpánem*.

Freska na levé stěně kaple s *Disputou svatého Štěpána* je oproti protějším výjevům zcela jiná. Na první pohled rozhodně působí odlišně barevnost, kdy v *Ukamenování Viani* opět (stejně jako i u *Svatého Ippolita*), používá zemité barvy, dodávající na působnosti celému martyriu. Odlišnost samozřejmě vychází z ikonografie daného tématu. Postavy jsou sevřeny do architektury, v této fázi se jedná ještě o klidně vedenou řeč svatého Štěpána a jeho posluchačů. Toto klidné znázornění rozmlouvajících postav a posluchačů jistě odpovídá doporučení Tridentského koncilu.

Architektura jeruzalémského chrámu působí velmi monumentálně, jak se svými ohromnými sloupy ční za postavami, které se účastní rozpravy. Viani celou osu výjevu posouvá doleva a v pravé části se tak nesymetricky otevírá pohled do postranní lodi chrámu. V předešlých obrazech jsme byli jednoznačně zvyklí na symetričnost, kterou Viani do obrazů někdy až násilně vkládal. Zde opět můžeme vidět určitý posun a umělcův vývoj, který je v předešlém rozboru opakovaně připomínán. Viani se zde opět také soustředí na drapérii. Jak už se v předešlých dílech ukázalo, má hluboký smysl pro detail, který hmotným drapériím dodává na eleganci. Postavy, které stojí okolo, naznačují, že celý výjev pokračuje dál, že je zde zachycen pouhý výsek. Jedná se opět o moment, který bude v baroku dále velmi oblíben a rozvíjen.

Viani je autorem také bohatého dekoru v prostoru kaple. Do bohatých pásů rostlinných motivů jsou vpleteny mnohé odkazy na rodinu Petrozzani. Ze spleti větví například vyskakuje jednorožec, bájně zvíře z rodového znaku této rodiny, jsou zde vmalovány nejrůznější hudební nástroje, violy di gama (pro tento kraj tolik typické), svícny, liturgické náčiní a další drobné detaily, které se velmi úzce pojí s rodinnými vlastnostmi, zvyky a činnostmi Petrozzaniů.

K výzdobě této kaple se v Clary-Aldringenském albu nachází několik kreseb. (Kresby s inventárním číslem CA575, CA676). Jedná se o definitivní kresbu *Krista s křížem* provedenou rudkou a kopii tohoto výjevu provedenou perem. Spolu s kresbou s inventárním číslem CA673, na které Viani studuje postavu sedícího Boha Otce, tyto studie dokazují Vianiho práci s živým modelem. M. Zlatohlávek u kreseb *Krista s křížem* upozorňuje na

úzkou souvislost s Barocciho obrazem z kostela Sv. Františka v Urbinu. Viani podle vzoru Barocciho nechal figuru odpoutat od země a ta se v nehmotném prostoru vznáší mimo pozemské zákony. Můžeme pozorovat Vianiho tvůrčí proces, kdy zachytí hmotnou figuru podle skutečného modelu (viz kresba CA674) a tu pak ve výsledné kresbě nechá volně vznášet.¹⁰⁶

Na kresbě CA672 Viani kromě postavy Krista s křížem studuje ležící malé dítě, evidentně také podle živého modelu, která je použita k postavě andělíčka, který se z mraků snáší směrem ke kamenovanému svatému Štěpánovi.

Kromě kreseb z teplických alb je také k výzdobě kaple známa kresba s návrhem kompozice spodní části výjevu *Ukamenování svatého Štěpána*. Kresba se dnes nachází v milánské Ambrosianě.¹⁰⁷

Kresby, které jsou k výzdobě kaple dnes známy, s definitivní platností potvrzují Antonia Maria Vianiho jako autora výzdoby kaple Petrozzani. Kresby z teplických alb tak významně přispěly k objasnění Vianiho další velkolepé zakázky. Navíc jsou svědectvím o umělcově tvůrčím procesu. Zajímavé je, jak na to upozornil M. Zlatohlávek, že Viani studuje postavu pro Boha Otce podle živého modelu, kterou na kresbě je znázorní jako velmi lidsky vyhlížejícího starého sedícího muže. Toho pak ve výsledné fresce promění v monumentálně a majestátně vyhlížejícího Boha Otce.¹⁰⁸

2.4 Kresby Antonia Maria Vianiho inspirované eposem Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém

Mezi kresbami, které jsou součástí jednoho z Clary-Aldringenských alb a u jejichž zařazení stál po dlouhou dobu veliký otazník, se nachází 17 kreseb podobných si svým formátem a naopak nesourodé svou ikonografií, některé zachycují válečnou tematiku a jiné jakési milostné příběhy. Od ostatních kreseb ze souboru Antonia Maria Vianiho se tyto velmi odlišují svými mnohofigurálními kompozicemi, které rozpracovávají do nejdrobnějších detailů.

V souvislosti s výstavou Clary-Aldringenských kreseb v roce 1997 v Cremoně se i tyto dosud neurčené kresby dočkaly značné pozornosti, zaslouženému určení a rozsáhlé studie, jejímž autorem je Lubomír Konečný.¹⁰⁹ L. Konečný dokazuje, že ikonografickým

¹⁰⁶ ZLATOHLÁVEK 2009, 61.

¹⁰⁷ ZLATOHLÁVEK 1997, 393.

¹⁰⁸ ZLATOHLÁVEK 1997, 393.

¹⁰⁹ Lubomír KONEČNÝ: Antonio Maria Viani illustratore della Gerusalemme Liberata. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 119–131.

zdrojem těchto několika kreseb je básnický epos *Osvobozený Jeruzalém* (v italském originálu *La Gerusalemme liberata*) Torquata Tassa. Věnuje se mimo jiné jejich místu v kontextu ostatních výtvarných děl inspirovaných Tassovým eposem, včetně vlivu ilustrací prvních vydání eposu v knižní podobě. O rok později se k celé problematice vrací v článku pro Bulletin Národní galerie, kde podle vlastních slov upřesňuje některé nepřesnosti a doplňuje studii o další bibliografii.¹¹⁰

2.4.1 Torquato Tasso a jeho básnický epos *Osvobozený Jeruzalém*

Torquato Tasso (1544 Sorrento – 1595 Řím) byl synem básníka a diplomata Bernarda Tassa, jenž zemřel jako dvořan Guglielma Gonzagy. Torquato na přání otce studoval práva v Padově, kde se setkal s okruhem literátů a začal psát své první verše i svůj první epos „Rinaldo“. Roku 1562 přijme pozvání svého přítele ze studií, pozdějšího kardinála Scipiona Gonzagy a žije střídavě mezi Padovou a Mantovou, později vstupuje do služeb kardinála Luigiho d'Este a je na dlouhou dobu spojen s ferrarským dvorem, kde začíná psát první zpěvy *Osvobozeného Jeruzaléma*. Stává se dvořanem ferrarského vévody Alfonse II. d'Este, pro něhož píše a zastává nejrůznější zaměstnání.

V roce 1575 dokončuje, po mnoha přerušeních psaním jiných děl, „*Jeruzalém*“. Typicky pro svou povahu není spokojen a tak žádá o radu a kritiku své přátele, například Scipiona Gonzagu, Pietra Angelia da Borgo a další. Nastává období neustálého prepisování tohoto básnického eposu, Tasso touží po maximální ortodoxnosti a dokonalosti svého díla.¹¹¹ Začíná se projevovat jeho nestálá, roztěkaná a agresivní povaha. Před mnoha nepříjemnostmi, které vyvolává, je nucen prchat z místa na místo, až byl nakonec vévodou ferrarským na sedm let uvězněn ve Svatoannenském špitálu ve Ferraře. Je propuštěn až v červenci 1585, po sedmi letech, a to díky intervenci Vincenza Gonzagy, švagra ferrarského vévody Alfonsa. Z hlediska jeho tvorby bylo toto období velmi plodné, plné soustředění a vzniku dalších literárních děl. Tráví pak nějaký čas v Mantově, kde přepracovává započatou tragédii „*Král Torrismondo*“ (*Il re Torrismondo*, 1587). V říjnu 1587 náhle utíká z Mantovy do Bologne, následně do Říma a pak do Neapole.

Potom, co vyšly neucelené části jeho hrdinského eposu na téma osvobození Jeruzaléma, vychází v Parmě roku 1580 kompletní vydání „*Gerusalemme liberata*“. Velmi rychle vychází roku 1581 v Benátkách a Cremoně ještě „*Aminta*“. Vydání *Osvobozeného*

¹¹⁰ Lubomír KONEČNÝ: Antonio Maria Viani a Tassův *Osvobozený Jeruzalém*, In: Bulletin Národní galerie v Praze VII–VIII, 1997–1998, 148–157.

¹¹¹ POKORNÝ 1980, XIV.

Jeruzaléma vyvolalo největší literární polemiku druhé poloviny 16. století, kterou vyprovokoval roku 1584 Camillo Pelegrino traktátem, ve kterém vyzdvihl „Osvobozený Jeruzalém“ nad Ariostovým „Zuřivým Rolandem“.¹¹²

I po prvním vydání je Tasso se svým „Osvobozeným Jeruzalémem“ stále nespokojen. Dokonce sám žádá inkvizici o prošetření opravdovosti své víry, text neustále přepisuje a opravuje. Roku 1593 v Římě vychází přepracovaný, očištěný text od mnoha jednotlivých epizod, nový epos pod názvem „Dobytý Jeruzalém“ (italsky Gerusalemme Conquistata), pečlivě soustředěný na protireformační snahy.

Hrdinský epos Gerusalemme liberata, Tassovo nejznámější a nejvýznamnější dílo se dočkalo rychlého věhlasu i mimo Itálii. Jeho styl je velmi rychle přejímán a napodobován mnoha dalšími literárními umělci, je překládán do dalších jazyků (latinského, anglického, německého,...), a tak se jeho věhlas šíří celou Evropou.¹¹³

První, kdo přeložil Tassův epos do českého jazyka byl Jan Evangelista Purkyně. Z tohoto překladu byly ale vydávány pouze úryvky a dochovalo se jen několik přeložených zpěvů. K dalšímu, tentokrát úplnému knižnímu překladu došlo v roce 1853 díky Vincencu Pavlu Ziakovi, který ovšem ve svém překladu epos příliš přizpůsobuje vlastnímu pojetí. Jediný český úplný překlad veršovanou formou je od Jaroslava Vrchlického z roku 1890. Nejnovější překlad je pořízen z italského výběru Alfreda Giulianiho Jaroslavem Pokorným, vydaného u nás v roce 1980. Přebásněny jsou pouze vybrané pasáže, které podle překladatele vynikající básnickou krásou, ostatní části jsou převyprávěny prózou.

Tassovo dílo Osvobozený Jeruzalém je psáno v osmiřádkových strofách seskupených do dvaceti zpěvů. Děj básně je volně založen na událostech první křížové výpravy, která se začala formovat na konci roku 1095. Jako hlavní pramen pro popis křížáckých bojů posloužila Tassovi latinská kronika arcibiskupa Viléma z Týru z konce 12. století. Torquato Tasso své dílo nepojednává jako historii, píše mýtus o poslední fázi tažení, svou uměleckou fikci na dané téma.¹¹⁴ Epos je plný kouzel, zázraků a zásahů nadpřirozených sil, které ovlivňují osud hlavních hrdinů i vlastní bojové akce.

Své dílo píše Tasso pod vlivem dobových událostí, jako je reformační dění. Také je ovlivněn závěry tridentského koncilu a dobovými nepokoji, kdy Evropu ohrožovaly nápor

¹¹² POKORNÝ 1980, XVI.

¹¹³ POKORNÝ 1980, XXVI.

¹¹⁴ POKORNÝ 1980, IX.

Turků, kteří byli nakonec poraženi v klíčové bitvě u Lepanta v roce 1571. Tasso oslavuje legendární vítězství křesťanských vojsk, v neposlední řadě chce oslavit rod ferrarských vévodů z rodu Este. Touží napsat pro Itálii dílo, které by se dalo srovnávat s antikou, s Homérovou Iliadou a Odysseou.

Na pozadí celého hrdinského eposu o křižáckém tažení pod vedením Goffreda di Buglione (objevuje se i francouzské znění tohoto jména Godefroy de Bouillon) se odvíjí několik dílčích příběhů milostných dobrodružství. Jsou to příběhy milostných vzplanutí předních křesťanských válečníků, kteří jsou mnohdy kouzly, ale někdy pouze krásou místních žen svedeni ze své původní cesty, která měla cíl osvobození města. Protože právě tyto milostné podpříběhy, které doprovázejí Tassův hrdinský epos, se staly zdrojem mnoha budoucích výtvarných ztvárnění, je jistě nezbytné zařadit je do dějových souvislostí celého vyprávění.

Děj Osvobozeného Jeruzaléma se začíná odvíjet ve chvíli, kdy se dozvídáme, že křižácká vojska bojují na východě již dlouhých šest let. A náhle se zjeví nejjudatnějšímu z velitelů Goffredovi, který je zastížen, jak se po ránu modlí ve svém stanu, archanděl „jako zářivé zvěstování“. Anděl ho vyzývá, aby povzbudil ostatní velitele a zahájili tažení. Goffred se poté stává velitelem celé výpravy i těch nejjudatnějších velitelů Balduina, Tankréda, Dudona a Rinalda, který je ze všech nejposledější touhou po slávě.¹¹⁵ Mohamedánům pomáhají kouzelníci, jako mág Ismen, kterého se „sám Satan bojí, protože Ismen může poroučet d'áblům, aniž ho žádá o svolení“, a Jeruzalém brání nezakrovní bojovníci jako je, Argant a Soliman, ale i udatná válečnice Klorinda. Jeruzalémský král Aladín se bojí nepřátelských vojsk a s pomocí Ismena chce učinit město nedobytným. Ismen mu radí, aby obraz „Oné, kterou za matku boha mají...“, ¹¹⁶ umístil do mešity a díky zařikání bude obraz město chránit před křižáky. Obraz však zázkamem druhý den zmizí. Ze zmizení obrazu jsou obviněni křesťané žijící ve městě a tak mají být všichni zabiti. Mladá křesťanka Sofronia však bere vinu na sebe, aby ostatní zachránila. Olindo, který Sofronii miluje, se rychle dozví, že Sofronia je odsouzena na hranici a tak se přizná sám. Zmateného krále Aladína to rozlítí a odsoudí k trestu smrti oba dva. Do města v tu chvíli přijela válečnice Klorinda a přesvědčí Aladína, aby oba odsouzené popravy ušetřil, nakonec jsou jen vyhnáni spolu s ostatními křesťany z města. Křižácké vojsko se blíží k městu, vyhlíženo Aladínem a Erminii, dcerou krále antiošského, která od dob svého zajetí křižáky tajně miluje křesťanského vojevůdce Tankréda. Ten však o její lásce neví a při střetu s válečnicí Klorindou se zamiluje do ní. I přes

¹¹⁵ TASSO 1980, 11.

¹¹⁶ TASSO 1980, 25.

smrt křesťanského bojovníka Dudona má křižácké vojsko převahu. Satan, který stojí na straně nevěřících, svolává na pomoc shromáždění příšer. Mezi křižáky se vetře kouzelnice Armida, mnoho vojáků okouzlí natolik, že jí jsou ochotni sloužit. Saracén Argant vyzývá k boji nejstaršího křesťana a tak vystoupí Tankréd a postoupí souboj, je ale raněn. Erminie, která ho miluje, ho touží ošetřovat, převlékne se za válečnici Klorindu a chce se dostat do Křižáckého ležení, Tankréd by se ale raději setkal s Klorindou a tak jí zmaten jede vstříc. Ve tmě zabloudí a dostane se až k místu, kam kouzelnice Armida zavřela zamilované křižáky. Erminie se po svém neúspěšném pokusu, ocitla mezi pastýři v neznámé končině, odtud znovu prchá ve snaze dostat se do křižáckého tábora. Mezi křižáky se neustále vtírají nejrůznější pekelná mámení a vyvolávají mezi nimi spor. Na pomoc křižákům jsou povoláváni andělé. Tankréd se v boji utká s Klorindou, která umírá a to ve chvíli, kdy se jí začíná zjevovat zamlčená pravda, že byla křesťankou, vychovanou pohanem a její původ jí byl záměrně zatajen. Křižácký válečník Rinald je po dlouhou dobu nezvěstný, Armida, která ho miluje, ho vězní a způsobuje mu zapomnění. Ihned po té, co se rozpomíná na svou minulost, ji opouští. Armida si přeje jeho smrt. Boje pokračují, až se Goffredovi podaří na hradbách vyvěsit křižáckou vlajku. Boj do posledního dechu nevzdává Argant a konečně se utká s Tankrédem. Ve chvíli, kdy Tankréd téměř umírá, dorazí Erminia, ošetří mu rány a zachrání ho; poté se dozvídáme, že se uchýlila do kláštera. Křižáci ještě musí porazit vojsko egyptské, které spěchalo pohanům na pomoc. V závěru se dozvídáme, jak Rinaldo odvrátí Armindu od snahy skoncovat svůj vlastní život a poté je zastihneme, jak spolu rozprávějí o lásce. V úplném závěru se konečně Goffredo, velitel křižáků, po namáhavém boji pomodlí v chrámu Svatého hrobu.

Jak je vidět z výše uvedeného, velmi stručného výčtu nejpodstatnějších událostí celého příběhu, je hrdinský epos, kde jsou popisovány jednotlivé boje a vojenská střetnutí, doplněna mnoha dílčími milostnými a idylickými příběhy, které bez pochyby ovlivňují běh událostí. Tasso tyto jednotlivé propletené příběhy vypráví tak emotivně až se chvílemi jeví hrdinský epos pouze jako doplňující děj k osudům a prožitkům jednotlivých válečníků.

L. Konečný podtrhuje slova R. W. Leea: „Jsou to tyto pomocné epizody, kde Tassova Múza našla svůj nejsubtilnější a nejsensitivnější osobní výraz, a právě jim báseň vždy vděčila za svou popularitu a slávu. Jsou to tyto epizody, a nikoliv centrální argument, ani arma virumque, ani obsazení Svatého Města, ani protireformační pompa a pieta, které básni dala její věčný život a udělaly z ní na více než staletí po jejím zrodu pramen inspirace pro literaturu, umění a hudbu“.¹¹⁷

¹¹⁷ KONEČNÝ 1997–1998, 149.

2.4.2 Přípravné kresby pro výzdobu Casina di Goito na téma Osvobozeného

Jeruzaléma

Vianiho kresby z Teplického alba, které jsou ikonograficky spjaty s Tassovým Osvobozeným Jeruzalémem jsou deponovány v Národní galerii v Praze pod inventárními čísly CA728–CA744.

Nejčastěji jsou kresleny perem a štětcem v hnědém tónu, většina s podkresbou tužkou a u většiny je dodnes patrné doplnění kvadraturou, naznačující převedení kreseb do většího formátu. Kresby se mírně liší ve svém formátu, některé jsou čtvercové, jiné na výšku podélné a v případě kresby s inv. číslem CA740 (Křížáky obléhaná věž Ger. Lib., XI, 85) je naznačen tvar jakési výseče, do které má být výjev zasazen. Jsou to velmi uvolněné, svižné kresby, autorovo *primo pensiero*, některé jsou nedokončeny nebo je jejich pozadí načrtnuto jen několika málo jednoduchými čarami.¹¹⁸

Těmto sedmnácti kresbám se, jak již bylo výše uvedeno, věnoval Lubomír Konečný. Ten jednotlivé kresby přiřadil ke konkrétním literárním obrazům Tassova příběhu a sestavil je do souvislého cyklu, tak jak by podle textu patrně navazovaly jedna na druhou (za okolnosti, že dnešní soubor není kompletní). V Clary-Aldringenském souboru jsou dochovány kresby k těmto konkrétním scénám Tassova Osvobozeného Jeruzaléma:

- CA728 Bůh otec, archanděl Gabriel a Goffredo di Buglione (Ger.Lib., I, 6–32), 268 x 205 mm (dole vepsáno: „prima“)
- CA729 recto: Křížácké vojsko před Goffredem Bugliionským (Ger. Lib., I, 25–64), verso: Studie bojovníka, 255 x 196 mm
- CA730 recto: Křížácké vojsko vyrážející do boje (Ger. Lib., I, 71–75), verso: Studie plachetnic, 277 x 197 mm (dole vepsáno: Terza)
- CA731 Aladin a Ismeno (Ger. Lib., II, 1–7), 285 x 195 mm (v levém dolním rohu označeno „4“)
- CA732 Klorinda zachraňuje Sofronia a Olindu (Ger. Lib., II, 14–45), 184 x 186 mm
- CA733 Souboj Tankreada a Klorindy (Ger. Lib., III, 21), 168 x 183 mm
- CA734 recto: Křížácký tábor po prvním dni bojů, stavba tábora (Ger. Lib., III, 54–73), verso: Studie mužů zatloukávajících kolíky, 256 x 193 mm (v levém dolním rohu označeno „8“)
- CA735 Sněm monster a démonů (Ger. Lib., IV, 1-19), 278 x 188 mm (v levém dolním rohu označeno „9“)

¹¹⁸ ZLATOHLÁVEK 2009, 56.

- CA736 Ismeno a Soliman nad bitevním polem (Ger. Lib., X, 26), 212 x 191 mm
- CA737 recto: Pochod křížáků na Olivetskou horu (Ger. Lib., XI, 5–6), verso: Bojovník, 290 x 189 mm (nahore uprostřed označeno „25“)
- CA738 Dobývání hradeb Jeruzaléma (Ger. Lib., XI, 39–40), 297 x 212 mm (nahore uprostřed označeno „26“)
- CA739 Erotimo ošetřuje Goffreda (Ger. Lib., XI, 68–71), 310 x 211 mm (nahore uprostřed označeno „27“)
- CA740 Křížáky obléhaná věž (Ger. Lib., XI, 85), 206 x 171 mm
- CA741 Klorinda a Argante ničí obléhací věž (Ger. Lib., XII, 42–46), 300 x 196 mm (nahore uprostřed označeno „29“)
- CA742 Tankréd zabíjí Klorindu (Ger. Lib., XII, 64), 217 x 173 mm
- CA743 Tankréd u Klorindina hrobu (Ger. Lib., XII, 95-96), 209 x 140 mm
- CA744 Křížáci u Raimondova lože (Ger. Lib. XIX, 120–131) 284 x 187 mm (nahore uprostřed označeno „34“)

Některé kresby jsou doplněny označením číslovkou (psáno perem), někdy je číselné označení pouze torzálně zachycené, což je patrně způsobeno jejich zastřížením a přizpůsobením formátu knihy, do které byly sbírkově uloženy. Nejen toto, ale navíc ještě jejich doplnění kvadraturou, která napovídá, že kresby byly připravené k přenesení z kresebného návrhu na větší realizaci, ale i jejich evidentně předem promyšlený formát (část kreseb je ve formátu čtverce, část na podélném formátu) naznačují, že kresby byly připravovány pro výzdobu konkrétního prostoru, kde měla být patrně jednotná výzdoba na téma osvobozeného Jeruzaléma.

Díky publikování dopisu z roku 1600 ze státního archivu v Mantově, ve kterém Giulio Campagna informuje mantovskou vévodkyni o výzdobě Casino di Giotto¹¹⁹ obrazy inspirovanými Tassovým Osvobozeným Jeruzalémem, si můžeme pražské Vianiho kresby spojit právě s tímto projektem a tak je zařadit časově i do místa jejich vzniku, tedy do Mantovy, po roce 1600. Poprvé byl tento dopis citován Sergiem Marinellim v souvislosti s výstavou „Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative“, konanou v roce

¹¹⁹ Goito je malé městečko nedaleko Mantovy, které leží na pravém břehu řeky Mincio, Goito má strategickou polohu na cestě mezi Mantovou a městem Brescia. Od roku 1453 bylo městečko v držení mantovských Gonzagů, což vedlo k ekonomickému vzestupu městečka, například byl budován most přes řeku Muncio, obnovováno opevnění a byla budována patřičná residence, nebo-li zámek s přepychovým palácem (kde například pracoval Andrea Mantegna nebo Ippolito Andreasi). Dalšího kulturního významu nabylo Goito ve 2. polovině 16. století za Guglielma a Vincenza Gonzagy. Úpadek následoval po vymření hlavní Gonzagovské rodové line a po vyplenění Mantovy. Město pak bylo připojeno k Milánskému vévodství, které podléhalo Rakousku. Poškozeno bylo Goito zemětřesením v roce 1693. (informace z: <http://www.comune.goito.mn.it/>)

1985, a poté v nepublikované diplomové práci Graziellou Sortino (viz seznam literatury). Z tohoto Campagnova dopisu se dočteme také informaci o tom, že bylo plánováno daný prostor Casina di Goito vyzdobit 60 obrazy s Tassovskou tematikou, které měly být umístěny „di spagliere“ (spalliera - táflování), tedy ve výši ramen na místě táflování. Jak ale uvádí L. Konečný tento termín „spalliera“ také označoval konkrétní typ obrazů vytvářených jako instruktivní bajky pro domovy patricijů. Ty bývaly podle dobových zvyklostí koncipovány jako cykly vícefigurálních narativních kompozic nevelkých rozměrů.¹²⁰

Dnes si tedy můžeme udělat alespoň minimální představu o prostoru, který měl za úkol Antonio Maria Viani vyzdobit Tassovskou tematikou díky tomuto dochovanému písemnému dokladu. Vianiho obrazy s náměty z Osvobozeného Jeruzaléma se bohužel nedochovaly a dnes se můžeme jen domnívat, jestli vůbec k realizaci někdy došlo, či skončilo pouze u přípravných kreseb. Naštěstí ale máme dochované přípravné kresby, které byly uloženy v Clary-Aldringenských albech. Dovolují nám udělat si představu o Vianiho plánu na realizaci této, poměrně rozsáhlé Gonzagovské objednávky na Tassovské téma.

Objednávka, jak se dozvídáme z dochovaného dopisu Giulia Campagni, vzešla od Vincenza Gonzagy¹²¹. S tímto projektem se dá jednoznačně spojit skutečnost, že právě v roce 1599 se připomínalo pět set let od dobytí Jeruzaléma křižáckými vojsky, tedy události, kterou Torquato Tasso popisuje ve svém hrdinském eposu. Výzdoba daného prostoru slavnou vojenskou tematikou měla také pravděpodobně připomenout a oslavit hrdinskou účast Vincenza Gonzagy na tažení proti Turkům v Uhrách (v letech 1595 a 1597), která byla vnímána jako pokračování hrdinských skutků pět století starého křižáckého tažení¹²² se stejným cílem odvrácení pohanské hrozby na křesťanskou Evropu.

Všechny tyto dobové souvislosti, které mohly ovlivnit výběr tématu pro výzdobu prostoru ve městečku Goito, kterému v této době věnovali Gonzagové nemalou pozornost, ještě podtrhuje, že Vincenzo Gonzaga byl velkým obdivovatelem Tassových děl. Vincenzo byl obecně velkým milovníkem umění a vědy, za jeho vlády Mantova zaznamenávala další z velmi činných umělecko-kulturních období. Torquanta Tassa na svém dvoře Vincenzo Gonzaga několikrát hostil, při jeho častých cestách po Itálii. Na Mantovský dvůr se mimo jiné uchýlil na delší dobu také po propuštění z věznění ve Svatoannenském špitálu v roce 1585.

¹²⁰ KONEČNÝ 1997–1998, 153.

¹²¹ Vincenzo Gonzaga (1562–1612), vévoda Mantovský a Montferratský od roku 1587 do r. 1612. Syn Guglielma X. Gonzagy a arcivévodkyně Eleanory Rakouské.

¹²² KONEČNÝ 1997–1998, 148.

Antonio Maria Viani při přípravách na zakázku výzdoby prostoru v Goito musel bezpochyby velmi úzce spolupracovat s Tassovým textem. Je zřejmé, že se mu do ruky dostalo jedno z ilustrovaných vydání a právě tyto ilustrace mohly být pro Vianiho zdrojem inspirace při rozpracování takto námětově rozsáhlého projektu.

Jedny z prvních ilustrací, které vznikly pro Tassův epos, byly z ruky ferrarského malíře Domenica Mony¹²³. Jeho dvacet kreseb, dnes uložených v Biblioteca Comunale Ariosteana ve Ferrare, je vlepených do rukopisu z roku 1580.¹²⁴ Kresby tedy byly realizovány rok před tím, než vyšlo první vydání eposu. Tyto kresby vytvořené ve Ferrare, vznikly patrně za těsné spolupráce malíře a Torquata Tassa, který měl stále na mysli vypracovat čistě náboženskou báseň, a tak vedl malíře k vypracování ilustrací, které se téměř nedotýkají milostných příběhů.¹²⁵

První ilustrované vydání Osvobozeného Jeruzaléma z roku 1590 bylo vydané v Janově a to z iniciativy janovského umělce Bernarda Castella, kterého k Torquatu Tassovi pojil nejen obdiv, ale i přátelství. Castellem ilustrovaná vydání vyšla vícekrát a to v letech 1590, 1604 a 1617. Na vydání z roku 1590 spolupracoval Giacomo Franca a Agostino Carracci, uznávaný grafický mistr, oba vytvářeli rytiny založené na kresbách Bernarda Castella. Castelloyv ilustrace zachycují nejen hrdinské epizody, ale i barvitě popisované milostné scény a často zobrazují více jednotlivých výjevů v jedné kresbě, vztahující se ke konkrétnímu zpěvu. Tímto způsobem se Bernardo Castello snaží na jedné ilustraci zachytit bohatý výpravový obsah každého zpěvu eposu.

Lubomír Konečný ve své studii věnuje nemalou část komparaci Vianiho kreseb s ilustracemi, které byly vytvořeny pro knižní vydání Osvobozeného Jeruzaléma a hledání zdrojů pro některé Vianiho kompozice. Katalog k výstavě „I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona“ doplňuje řadou obrazového srovnávacího materiálu. Z porovnání Vianiho přípravných kreseb pro výzdobu prostoru v Casino di Goito a Monových ilustrací vyplývá, že Antonio Maria Viani Monovy ilustrace patrně neznal a tedy nemohly být pro něho zdrojem inspirace. V případě kompoziční shody u kresby s námětem, kdy archanděl Gabriel sestoupí ke Goffredovi, aby mu přinesl Boží poselství (CA728), je nutné především přihlídnout ke skutečnosti, že oba umělci vycházejí důsledně z Tassova textu a především u kompozice tohoto námětu našli oba oporu v tradici znázornění Zvěstování Panně Marii.¹²⁶

¹²³ Domenico Mona (Monio) (1550–1602), působil na dvoře ferrarských vévodů.

¹²⁴ KONEČNÝ 1997–1998, 149.

¹²⁵ KONEČNÝ 1997–1998, 150.

¹²⁶ KONEČNÝ 1997–1998, 150.

V některých kresbách lze spatřit shodu s ilustracemi Bernarda Castella¹²⁷, jehož první ilustrované vydání z roku 1590 měl Viani pravděpodobně k dispozici. Inspirativnímu působení ilustrací, kterými byl text eposu doplněn, se nemohl vyhnout a tak lze v jeho kresbách najít odraz Castellových výtvarných ztvárnění textu.

Navíc ještě v jedné kresbě „Dobývání hradeb Jeruzaléma“ (CA738) spatřuje L. Konečný východisko v práci Santi di Tita z roku 1589, kterou vytvořil na základě textu Osvobozeného Jeruzaléma pro slavnostní výzdobu u příležitosti oslavy Ferdinanda I. de' Medici s Cristinou di Lorena ve Florencii.¹²⁸

Přestože ze srovnání Vianiho kreseb s ilustracemi pro knižní vydání vyplývá, že v některých z dochovaných kreseb pro tento cyklus se Viani nechal inspirovat ilustracemi Bernarda Castella (konkrétně v kresbách s inventárním číslem CA728, CA729, CA732, CA735, CA726, CA741), zdůrazňuje Lubomír Konečný, že ostatní Vianiho kresby nemají žádnou předlohu v dřívějších pracích inspirovaných Tassovým hrdinským eposem a z hlediska „tassovské ikonografie jsou některé z těchto kreseb naprosto jedinečné“. Dokonce i v případě kreseb, které z ilustrací vycházejí nejde o prostý opis kompozice, Viani pracuje například jen s konkrétní částí ilustrace a tu rozpracovává nebo o ni doplní svou vlastní kompozici. Odlišnost práce s písemnou předlohou může vyplývat také z rozdílnosti úkolu, kterému byli umělci podrobeni. Zatímco B. Castello svými výjevy doprovází - ilustruje text, Vianiho úkolem bylo zpracovat výzdobu prostoru inspirovanou textem a jak již bylo výše rozebráno, pravděpodobně oslavit hrdinské činy Gonzogů, které se měly rovnat hrdinství křížáckých vojsk při dobývání Jeruzaléma, jak je barvitě popisuje oblíbený autor Gonzagů Torquato Tasso.

Bohužel si z dochovaných sedmnácti kreseb nemůžeme udělat plnou představu o celém Vianiho cyklu. I když můžeme být bezpochyby šťastni, že se dochovalo alespoň těchto pár kreseb pro výzdobu Casina di Goito, je stav poněkud torzální. Z dochované korespondence víme, že původní plán na výzdobu Casina byl na 60 obrazů s Tassovskou tematikou, ale „je pravděpodobné, že tak rozsáhlý projekt byl časem přeci jen poněkud redukován“¹²⁹. Podle původního číslování kreseb si můžeme vyvodit, o jak rozsáhlý cyklus se mělo jednat. V Clary-Aldringenském albu je nejvyšší číslicí označena kresba s námětem „Křížáci u Raimondova lože“, vycházející z XIX. zpěvu Gerusalemme Liberata. Jak již víme, Tassův epos se skládá z 20. zpěvů, takže tato kresba jistě nebyla poslední. Můžeme tedy

¹²⁷ Bernardo Castello (1557–1629 Janov), školil se u Andrea Semina a Luca Cambiasa, známý jako portrétista a malíř historii, s Torquatem Tassesem ho pojilo přátelství.

¹²⁸ KONEČNÝ 1997–1998, 149.

¹²⁹ KONEČNÝ 1997–1998, 153.

uvažovat zhruba o 40 původních přípravných kresbách. Kresby nejsou nijak pravidelně rozvrženy.¹³⁰ Podobně jako Mona se Viani vyhýbá ilustraci zpěvů bohatých na rozličnou milostnou tematiku. Monova zdrženlivost v případě těchto velmi inspirativních námětů pro příští generace umělců, pravděpodobně vyplývá z úzké spolupráce s Tassesem, který byl v neustálém strachu o kvalitu textu z hlediska náboženského (výsledkem těchto jeho pocitů byla očištěná verze eposu vydaná jako *Gerusalemme Conquistata*).

V případě Vianiho námětů, pramení důvod soustředění zejména na klíčové hrdinské a bojové momenty účastníků křížové výpravy, pravděpodobně z konkrétní zakázky a jejím zadáním Vincenzem Gonzagou. Tímto se opět dostáváme k dopisu Giulia Campagni a vyzdvihneme druhou možnost L. Konečného pro vysvětlení o jaký typ obrazů se mohlo jednat. Mohlo jít o narativní obrazy nevelkých rozměrů, určité instruktivní bajky. S tímto postavíme do souvislosti oblibu šlechtických rodů oslavit původ a velké činy svého rodu významnými uměleckými díly na určitá vítězná témata, která jsou alegorií a připomínkou významných událostí v historii rodiny (můžeme vzpomenout Mantegnovo velkolepé dílo v mantovském vévodském paláci). Poté se můžeme teoreticky dobrat závěru, že Viani byl pověřen vyzdobit konkrétní prostor v letohrádku v Goitu, výjevy vycházejícími z Tassova eposu, soustředěná zejména na válečné epizody příběhu, nikoliv milostné, tak aby bylo možné připomenout dobové události, tedy účast Vincenza I. Gonzagy na potlačení turecké expanze. Jistě také nebylo náhodou, již zmiňované, pěti sté výročí první křížové výpravy s cílem osvobodit Jeruzalém.

Naneštěstí jsou veškeré rekonstrukce a snahy udělat si představu o celkové zakázce na výzdobu Casina v Goito pouze velmi hypotetické. Prostor, pro který byl cyklus téměř čtyř desítek výjevů na motivy hrdinského eposu Torquata Tassa zamýšlen se nedochoval a vzhledem k tomu, že nejsou známy, žádné popisy tohoto prostoru s Vianiho výzdobou, dnes ani nevíme, zda-li byl tento rozsáhlý projekt vůbec realizován. A právě proto je dochování části přípravných kreseb pro tento projekt v teplickém souboru kreseb velkým bohatstvím. Kresby jsou jedinečné svým tématem, vynikají mezi ostatními kresbami Antonia Maria Vianiho, které dnes můžeme sledovat, svými mnohofigurálními, bohatě narativním kompozicemi, což bezpochyby také vyplývá ze zadání objednávky.

Těchto sedmnáct kreseb Antonia Maria Vianiho chovaných jako součást Clary-Aldringenského alba jsou dokladem toho, jak se tento původem cremonský umělec dokázal vyrovnat s netradiční, poměrně rozsáhlou a z ikonografického pohledu velmi originální

¹³⁰ KONEČNÝ 1997–1998, 153.

zakázkou. Lubomír Konečný konstatuje, že kresby Clary-Aldringenského alba, které se nacházejí v Čechách, jsou prvním malovaným cyklem s Tassovskou tematikou, který na počátku 16. století, tedy velmi krátce po prvním vydání eposu, vznikl a byl to „nejobsáhlejší vizuální projekt založený na Gerusalemme Liberata, o jehož existenci jsme zpraveni“.¹³¹

2.4.3 Gerusaleme Liberata jako zdroj inspirace pro další umělce v časové souvislosti s projektem Antonia Maria Vianiho

Osvobozený Jeruzalém nebyl oblíben jen v Mantově, kde se stal zdrojem inspirace pro výzdobu konkrétního prostoru v městečku Goito. Sláva eposu a diskuze, která se rozpoutala kolem tohoto textu, se šířila velmi rychle a tak není divu, že vznikala i další umělecká díla inspirovaná Tassovým vyprávěním. Lubomír Konečný zachytil ta, která mezi prvními ve svém náměru odrážela části Tassova hrdinského eposu. Samozřejmě pro ikonografii vznikajících výtvarných děl na téma Tassova eposu i jejich autory byla přitažlivá zejména témata jednotlivých milostných příběhů, kterými je hlavní děj válečného úsilí křížáckých vojáků podkreslen. A právě volbou námětu se tato díla liší od Vianiho zakázky, která byla soustředěna zejména na zachycení klíčových hrdinských scén eposu.

Příběh Tankréda křtícího umírající Klorindu zachytil ve svém obraze Domenico Tintoretto¹³² a obraz je datován polovinou 90. let (původně byl přisuzován Jacopu Tintorettovi a datován o něco dříve). Malován byl také pravděpodobně pro mantovského vévodu. Další velmi ranou prací z osmdesátých let 16. století s Tassovskou tematikou je obraz Jan Soense s námětem Rinalda a Armidy v začarované zahradě¹³³, který vznikl pro Parmu.¹³⁴ O něco málo později je datován obraz stejného námětu od Lodovica Carracciho vytvořený také pro Parmu.¹³⁵ Do let 1601–1602 může datovat návrh obrazu opět se stejným námětem od Annibala Carracciho¹³⁶ (obraz dokončil Antonio Maria Panico). Jak uvádí L. Konečný jsou Carracciiovské obrazy s touto tematikou stále opředeny mnoha otázkami, ale je jisté, že jejich zájem o příběh Tassova eposu měl vliv na další umělce bolognské školy.¹³⁷

¹³¹ KONEČNÝ 1997–1998, 153.

¹³² Domenico Robusti (1560–1635 Benátky), Olej na plátně, 168 x 115 cm, Museum of Fine Arts, Houston.

¹³³ Jan Soens, známý také jako Giovanni Sons (asi 1547 Hertogenbosch – 1611 Parma), olej na dřevě, 46 x 36 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.

¹³⁴ KONEČNÝ 1997–1998, 148.

¹³⁵ Ludovico Carracci (1555–1619), Tankréd a Klorinda v kouzelné zahradě, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapol.

¹³⁶ Annibale Carracci (1560–1609) a Antonio Maria Panico (asi 1560–1630): Tankréd a Klorinda, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapol.

¹³⁷ KONEČNÝ 1997–1998, 149.

Tassovská tematika odrážející se ve výtvarném umění se šířila velmi rychle nejen po Itálii ale i do dalších částí Evropy. Výše uvedené obrazy je možné situovat do Mantovy (v případě prvního uvedeného) nebo jejího bezprostředního okolí, významného uměleckého centra, do Parmy. Jeden z velmi raných obrazů s námětem propůjčeným z Tassova Osvobozeného Jeruzaléma vytvořil florentin Santi di Tito a obraz je datován již do roku 1592.¹³⁸

V článku Richarda Harpratha „Ippolito Andreasi as a Draughtsman“ pro časopis *Master Drawings* z roku 1984, ve kterém se autor snaží postihnout kresby mantovského umělce Ippolita Andreasiho¹³⁹, nacházíme také zmínku o tom, že se Andreasino věnoval Tassovu eposu. Jsme informováni pouze o tom, že v dopise z 3. srpna 1590 je Ippolito Andreasi uveden jako „prefetto delle fabbriche“ na dvoře Gonzagů a ve stejném roce ilustroval druhý zpěv Tassova *Gerusalemme liberata*.¹⁴⁰ Zmínka je uvedena ze snahy postihnout inspirativní vlivy Tassova příběhu v době související s tvůrčím obdobím Antonia Maria Vianiho, jehož spolupracovníkem se Ippolito Andreasi stal při některých rozsáhlých mantovských projektech. (Toto uvádím i přes nedostatek poznat více a konkrétně tuto Andreasiho práci.)

V rámci udržení časové posloupnosti je na toto místo nutné zařadit nedávno publikovanou sérii dvaceti přípravných kreseb Antonia Tempesty¹⁴¹ [19] pro třetí sérii ilustrací Tassova Osvobozeného Jeruzaléma, jejichž akvizici oznámila v roce 1960 mnichovská Státní grafická sbírka. Předtím byly kresby součástí alba amerického umělce Benjamina Westa.¹⁴² Těmto dvaceti kresbám se v článku pro *Master Drawings* věnuje Eckhard Leuschner¹⁴³, autora kreseb řadí mezi nejlepší italské grafiky a rytce 17. století a kresby vyzdvihuje zejména proto, že nám dovolují poznat Antonia Tempestu i jako vynikajícího kreslíře, který dokázal pojmout složitost Tassovy látky, stejně jako další umělci, kteří ztvárnili příběhy tohoto eposu (ilustrátor B. Castella, Viani při projektu v Goitu), a vytvořil mnohvrstevné bohaté ilustrativní kresby Tassova příběhu. Ve svých kresbách

¹³⁸ Santi di Tito (1536 v Borgo San Sepolcro v Toskánsku – 1603 Florencie), *Erminie mezi pastýři*, Olej na dřevě, 144 x 116 cm, soukromá sbírka.

¹³⁹ Ippolito Andreasi (zvaný také Andreasino), (1548–1608 Mantova), umělec z okruhu Giulia Romana, tvořil zejména na dvoře mantovských Gonzagů, jimiž byl velmi oblíben.

¹⁴⁰ HARPRATH 1984, 5.

¹⁴¹ Antonio Tempesta (1555 Florencie – 1630 Řím), malíř a rytec, žák Santi di Tita a vlámského malíře Joannese Stradanuse; více než jako malíř je znám jako grafik a rytec.

¹⁴² LEUSCHNER 1999, 141.

¹⁴³ Eckhard LEUSCHNER: Antonio Tempesta's Drawings for a „Gerusalemme Liberata“, In: *Master Drawings* 2, 1999, 138–155. Později se k osobě Antonia Tempesty vrací, v roce 2005 vychází kniha s názvem *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*.

dokázal masivně zachytit pohyb postav vojáků a násilných bojových scén. Kresby jsou kresleny hnědým perem, lavírované štětcem a doplněny o černou křídou.

Antonio Tempesta se věnoval ilustrování Tassova eposu několikrát. Poprvé vytváří ilustrace v roce 1607 pro římské vydání editované Giovanni Angelem Ruffinellim, který 6 let předtím vydal *Gerusalemme liberata* bez ilustrací a toto vydání později pouze doplnil Tempestovy ilustrace a znovu vydal. K tomuto prvnímu souboru nejsou Tempestovy přípravné kresby známé. Každému zpěvu věnoval jednu ilustraci, pro vydání tedy vzniklo 20 malých leptů. V pořadí druhá série Tempestových kreseb, mnohem propracovanější, nebyla zamýšlena jako přímý doprovod Tassova textu, jednalo se o kresby uspořádané v samostatném albu inspirované zajímavými scénami z Osvobozeného Jeruzaléma¹⁴⁴. E. Leuschner o druhé sérii Tempepestových kreseb mluví jako o vůbec první sérii kreseb inspirovaných Tassovým eposem a zamýšlených k vydání bez doprovodného textu.¹⁴⁵ Tato druhá série není přesně datována, můžeme ji pouze přibližně zařadit podle srovnání s Casselovými ilustracemi ve vydání z roku 1617 a datovat Tempestopu druhou sérii až poté. Při datování nám také může pomoci věnování na první stránce Tempestopu patronovi Taddeu Barberinimu. Jednotlivé listy pojímají často dvě, někdy více epizod týkajících se jednotlivého zpěvu, ne vždy je kompozice sestavena tak, že by byla hlavní scéna v prvním plánu.¹⁴⁶

Navazuje třetí série, významná tím, že jsou v Mnichově zachovány Tempestopy přípravné kresby. Tyto kresby jsou komponovány, tak že každá z dvaceti kreseb obsahuje v bohatě komponovaném rámu vysvětlovací text k danému výjevu. Kresby nejsou datované a jen tři z celé série nesou Tempestův monogram. Podle zpracování byly kresby pravděpodobně plánovány jako doprovod Tassova eposu, za Tempestopova života však jako součást textu nikdy nevyšly. Podle dedikace kreseb můžeme kresby zařadit do pozdní Tempestopovy tvorby. Podle některých kreseb byly vytvořeny tiskařské matrice, technikou leptu, některé jsou však nedokončené, což pravděpodobně zapříčinila Tempestopova smrt v roce 1630. Tyto kresby byly poprvé publikovány v Urbinu Mainardim až v roce 1735. (Mainardi se prvním publikováním těchto kreseb pyšní v předmluvě svého vydání.)¹⁴⁷

Všechny tři Tempestopovy série jsou dalším dokladem, jak moc byl Tassův Osvobozený Jeruzalém nosným tématem a inspiroval ke vzniku dalších výtvarných zpracování. Antonio Tempesta se nedokázal omezit na pouhé ilustrování textu a rozpracovává téma dále. Vytváří samostatný soubor kreseb, který má sám o sobě výpovědní hodnotu bez nutnosti

¹⁴⁴ Gabinetto Nazionale della Grafica, Řím.

¹⁴⁵ LEUSCHNER 1999, 140.

¹⁴⁶ LEUSCHNER 1999, 140.

¹⁴⁷ LEUSCHNER 1999, 140.

doprovodného textu. Epos ho evidentně zaujal natolik, že se k jeho zpracování několikrát vrací. Ve svých sériích není omezen jen na určitá témata a zpracovává jak hrdinskou tematiku, tak milostné epizody vojáků. Při možnosti porovnat Tempestovy kresby s neúplným souborem Antonia Maria Vianiho se dají najít jisté kompoziční shody, které mohou být podmíněny stejnou literární předlohou (velmi barvitě popsaného příběhu hrdinského eposu). Bezpochyby byl také Tempesta stejně jako Viani v kontaktu s Castellovým ilustrovaným vydáním a zde bychom mohli v některých svých kompozicích nacházet jisté stylové souvislosti.

Mezi mladší obrazy, které byly inspirovány jednotlivými milostnými epizodami Tassovského příběhu, už jen namátkově, můžeme uvést například Guercinův raný obraz a námětem Erminie nalézající zraněného Tankréda¹⁴⁸ nebo sledovat pronikání tohoto zdroje inspirace ještě dále, až do Říma, v obrazech francouzského malíře Nicolase Poussina, například můžeme uvést obraz, který zachycuje Tankréda a Erminii, nebo další jeho plátno Rinaldo a Armida.¹⁴⁹ Zájem o náměty z Tassova hrdinského eposu však zdaleka nekončí v první polovině 17. století, ztvárnění Tassova příběhu můžeme spojit s tak zvučnými jmény umělců v následujících stoletích nebo nejrůznějších částech Evropy, jako byl Anthony van Dyck, Antonio Bellucci, Giambattista Tiepolo, Gianantonio Guardi, Eugene Delacroix, a mohli bychom pokračovat dále.

Přestože již byla podtržena výjimečnost vlastnictví Clary-Aldringenského alba v našem prostředí v kapitole samostatně se týkající historie, provenience a odborného zpracování tohoto jedinečného celku kreseb cremonských mistrů, není možné na závěr této kapitoly nevyzdvihnout jedinečnost té části Vianiho kreseb, která se týká Osvobozeného Jeruzaléma Torquata Tassa. Viani se zde projevil jako vynikající kreslíř, jehož schopnost transformovat mnohvrstevný děj Tassova eposu do výtvarné podoby je zjevná i když nemáme možnost spatřit výslednou realizaci a i přestože není celek přípravných kreseb kompletní. Těchto sedmnáct kreseb jednoznačně vyniká mezi ostatními svými bohatými kompozicemi a neskutečnou schopností zachytit okamžitý pohyb vojáků a ostatních postav vyprávění.

V závěru své studie upozorňuje Lubomír Konečný, že „první malovaný tassovský cyklus vznikl - nebo měl vzniknout - na samém počátku 17. století v Mantově, kde na něm

¹⁴⁸ Il Guercino (1591 Cento – 1666 Bologna), olej na plátně, 145,5 x 187,5 cm, Galerie Doria-Pamphili, Řím.

¹⁴⁹ Nicolas Poussin (1594–1665): Tankréd a Erminie, 1630, olej na plátně, 98 x 147 cm, Hermitage, St. Petersburg. Rinaldo a Armida, 1629, olej na plátně, Dulwich Picture Gallery, Londýn.

pracoval cremonský rodák Antonio Maria Viani. A zdá se, že to byl nejobsáhlejší vizuální projekt založený na Gerusalemme Liberata, o jehož existenci jsme zpraveni.¹⁵⁰ Do doby než byl Vianiho cyklus správně identifikován a publikován, věřilo se, že prvním cyklem s Tassovskou tematikou jsou z části dochované obrazy Ambroise Duboise a Guillaumea Dumée¹⁵¹ pro zámek ve Fontainebleau.¹⁵²

Je vidno, že v rámci Tassovské ikonografie je Vianiho práce zcela jedinečná. Výše vedený rozbor se snažil mimo jiné postihnout jakou ohromnou inspirací pro mnoho umělců Tassovo dílo bylo, a jak významnou roli v nejrůznějších uměleckém zpracování Tassova hrdinského eposu Vianiho plánovaná realizace na výzdobu Casina v Goito podporovaná Vincenzem Gonzagou zaujímá.

2.5 Alegorie spásy, freska v chóru mantovské katedrály

V katedrále probíhala v roce 1996 rekonstrukce, při níž byl odstraněn temný opar, do kterého byla freska zahalená a objevila se původní fascinující barevnost. [20]

Na celkové výzdobě dómu, kterou inicioval biskup Francesco Gonzaga, se podíleli nejvýznamnější umělci té doby v Mantově, Teodoro Ghisi, Ippolito Andreasi a Antonio Maria Viani. Vianiho činnost v katedrále je doložena už v roce 1593, kdy pro kapli v transeptu vytvořil oltář Panny Marie d'Itria. Práce na freskové výzdobě chrámu, podle zprávy Donesmondioho, probíhají v letech 1612–1616. Na svitku, který drží anděl na vítězném oblouku je však datum 1605 a v lunetě v transeptu je uveden rok 1607.

Pro celkovou stylovou shodu celkové výzdoby byli za autory po dlouhou dobu považováni Ghisi s Andreasim. G. Cadioli fresku v chóru přisuzuje Domenicu Fettiimu, samozřejmě s příslušným posunem datace do doby, kdy umělec pracoval v Mantově. Autoři uměleckých průvodců devatenáctého století chybu slepě přenášejí dál a toto určení se objevuje ještě v druhé polovině 20. století. V roce 1968 P. Askew má tendenci připsat práci Ippolitu Andrasimu a předatovává do roku 1608. Na to reaguje M. Delaini Raspadori ve svém článku z roku 1972, v němž se snaží dokázat, že zde mezi Andrasioho stylem a freskou v chóru nepanuje shoda. Navrhuje za autory Domenica Fettiho spolu s Antoniem Maria Vianim a vznik fresky posouvá až do pozdní Fettiho tvorby k roku 1620. S atribucí Vianimu přichází Sergio Marinelli v roce 1985 a připomíná pro rozsáhlost práce spolupráci dílny. Ch. Tellini

¹⁵⁰ KONEČNÝ 1997–1998, 153.

¹⁵¹ Ambroise Dubois (1542/43 Antwerpy – 1614/15 Fontainebleau), Guillaume Dumée (1571–1646); oba umělci jsou malíři druhé školy Fontainebeauské.

¹⁵² KONEČNÝ 1997–1998, 153.

Perina v roce 1989 potvrzuje za autora Vainiho na základě, pro ni typické a neomylné stylové analýzy a doporučuje dataci 1608.¹⁵³

Na fresce je zachycen velmi rozvinutý ikonografický program. Pokud postupujeme pohledem směrem vzhůru od oltáře, setkáme se s Nejsvětější trojicí se sv. Archandělem Michaelem, na levé straně je pak Panna Maria a proti ní Jan Křtitel. Dále se na fresce seskupují andělé s nástroji Kristova umučení do pravidelných, takřka zrcadlově zachycených skupinek. Celá freska působí opět silným symetrickým dojmem, přestože jednotlivé skupinky andělů jsou maximálně rozpožbovány v rychlém víření. Vše se na fresce vznáší na oblacích, které opět působí jako polštáře. Obláčky jsou ve své podstatě temné a pokud jsou ozářeny světlem, je to díky světelným odleskům, které se šíří od jednotlivých postaviček baculatých andělíčků. Toto je pro Vainiho velmi typické, pro srovnání nemusíme chodit daleko, naprosto stejný světelný režim se objevuje na obraze *Madoně d'Itria* v transeptu katedrály. Celý výjev směřuje vzhůru do nebeské sféry, která se nám nad hlavou otevírá.

Šerosvitná malba a bohaté světelné odlesky stojí na prahu protobaroka. Nabízela by se zde návaznost na Rubense, výjev Nejsvětější trojice v mnohém připomíná Rubensův obraz v Palazzo Ducale *Rodina Gonzagů uctívající Nejsvětější trojici*¹⁵⁴. Stejně tak bychom u hledání zdrojů mohli pokračovat dále až k obrazům v mnichovském kostele. Jak již ale bylo v předešlých rozborech dokázáno Viani směřoval autonomně směrem k novému slohu, spolupráce a kontakt s Rubensem ho v jeho novém směřování mohla jen utvrdit. Antonio Maria Viani si s sebou stále nese cremonskou tradici, jak podotýká G. Sortino. Najdeme zde odkazy na dobu jeho školení a jistě vzpomínku na práci jeho učitele Giulia Campiho v San Sigismondo.

V Clary-Aldringenském albu se nachází kresba zachycující skupinku jedenácti rozverných malých dětí, putti (CA727), kterou sice nemůžeme přímo spojit s freskou v katedrále. Ale jak upozorňuje Giulio Bora je na této kresbě mnohé, co vzdáleně s freskou souvisí. Přestože jde o tradiční dekorativní ikonografii, da se na kresbě pozorovat už vytříbené světelné působení. Světelné odlesky, které utvářejí hmotné postavičky. Můžeme se dobrat i návaznosti na spolupráci s Rubensem.¹⁵⁵ To všechno odpovídá i stylu, který nacházíme na fresce. Minimálně zde můžeme na základě tohoto rozboru potvrdit časovou schodu.

¹⁵³ SORTINO 1996, 197.

¹⁵⁴ SORTINO 1996, 198.

¹⁵⁵ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 548.

V roce 1992 publikoval Peter Greenaway kresbu z pařížského Louvru [21], na které je zachycena *Nejsvětější trojice* vznášejí se na oblaku neseném andělíčky. Kresbu publikuje bez připsání. V roce 2000 kresbu spojil Sergio Marineli jednoznačně se stejným námětem na fresce *Alegorie spásy*.

Kresba by mohla být vzdáleně spojována i s horní částí výjevu *Ukamenování svatého Štěpána*. Spojení s freskou v katedrále se ale skutečně nabízí, přestože v realizaci došlo k drobným úpravám. Sféra, která na kresbě spojuje Boha otce s Kristem je na fresce doplněna o postavu Archanděla Michaela a množství andělíčků, kteří nadnášejí Krista s Bohem, je na fresce redukováno.

2.6 Oltářní obrazy Vianiho vrcholného období

V kapli Zvěstování v bazilice Sant'Andrea Viani namaloval obrazy pro hlavní oltář. Jedná se o dvě samostatně zarámované části, které dohromady tvoří výjev *Zvěstování* [22]. Guise Pastore publikoval dokumenty, z nichž vyplývá datování této Vianiho práce do roku 1614.

Na levé části je zachycena Panna Marie čtoucí si z posvátných textů, sedí v tmavé místnosti a jediným zdrojem světla jsou texty do kterých hledí. Na druhé části výjevu je zachycen archanděl Gabriel, který je ozářen zlatým světlem z otevřeného nebe, zde mnohem zřetelněji rozpoznáváme Vianiho styl (zlatého nebe). Oba obrazy přes značnou rozdílnost ve světelném režimu tvoří společně nádherný celek. Toto Zvěstování je už velmi vyzrálou malbou, i přes ohromou klasičnosti ikonografického znázornění, jsou obrazy už velmi barokní.

V Palazzo Ducale dnes visí oltářní obraz z kostela svaté Uršuly s námětem *Svaté Uršuly a svaté Markéty přijatých ve slávě s Nejsvětější trojicí* [23]. Obraz je signován a datován: ANTONIUS MARIA VIANINUS P. MDCXVIII. Obraz se původně nacházel na oltáři na levé straně kostela a jeho objednávka souvisela se smrtí zakladatelky místního kláštera Margherity Gonzaga d'Este, která se po smrti manžela vrátila z Ferrary zpět do rodné Mantovy.¹⁵⁶

Obraz už ve své době vzbuzoval značný ohlas, pojednává o něm už v roce 1665 Giuseppe Bresciani ve svém rukopise o slavných cremoňanech. V popisu obrazu dělá chybu, když píše, že Panna Marie představuje světici Nejsvětější trojici. Tato chyba se opakuje i přes

¹⁵⁶ PERINA 1997, 102.

zřetelně čitelný atribut svaté Markéty, která podle tradiční ikonografie u nohou leží drak a zřejmé souvislosti s kostelem Sv. Uršuly, což napovídá o identitě druhé světice.¹⁵⁷

Celý výjev se odehrává v nebeské sféře a to také určuje barevné vystavení celého výjevu, vše je ozářeno zlatý nebeským světlem. Mraky, které v pozadí jsou zachyceny v ohromném víru. Světice jsou doprovázeny hrou na hudební nástroje a skupinou rozverných andělíčků, z nich někteří zpívají.

Výjev je opět symetricky vyvážen, proti Svaté trojici stojí světice v dolní části proti sobě sedí dva andělé hrající na violu di gamba. Tuto symetričnost narušuje pouze nebeské víření v horní části obrazu. Do absolutního extrému je zde dotažena Vianiho obliba v detailech, jakými je látka a různé drobné doplňky šatu. Je to přehlídka těch nejkrásnějších látek s detailní výšivkou a drobným zdobením.

Ch. Tellini Perina opět odkazuje na spojitost v Vianiho mnichovským působením. Nicméně tento obraz je dalším dokladem Vianiho cesty směrem k baroknímu umění.

¹⁵⁷ SORTINO 1996, 222.

3. KAPITOLA: Kresby Antonia Maria Vianiho z Clary-Aldringenského souboru

3.1 Clary-Aldringenské album

Clary-Aldringenské album je jedním z jedinečných souborů kreseb, které se nacházejí ve sbírkách České republiky. Tento mimořádný soubor obsahuje zejména kresby umělců cremonské školy 16. století a počátku 17. století.

Kresby Clary-Aldringenského alba jsou dnes uloženy ve Sbírce kresby a grafiky Národní galerie v Praze v paláci Kinských. Část původního konvolutu kreseb je možné dnes rozdělit, z pohledu jejich uložení v Národní galerii, do dvou částí. V případě části kreseb, označených zkratkou CA (Clary-Aldringen) před inventárním číslem, se jedná o kresby z majetku Regionálního muzea v Teplicích, deponovaných Národní galerii v Praze, jako dlouhodobá zápůjčka¹⁵⁸. Druhá část kreseb s označením K nebo DK je dnes majetkem Národní galerie. Tyto kresby byly pořízené nákupem na uměleckém trhu poté, co bylo jedno ze dvou původních Clary-Aldringenských alb v padesátých letech odcizeno a rozprodáno.

Sbírka kreseb, která se do českého prostředí dostala jako součást sbírky polního maršála Johanna (nebo Jana) von Aldringen, byla už původně adjustována ve dvou albech.

Formální podobou alb typu „vasariovského Libro“, což je případ i Clary-Aldringenských kreseb, se mimo jiné zabýval Milan Togner ve svém referátu na konferenci pořádané Vědeckou knihovnou v Olomouci.¹⁵⁹ Uvádí, že sbírka původně prokazatelně vznikla se záměrem dokumentovat určité období italského umění, jak dokládá dobová tradice, vycházející z Vasariho příkladu.

Tradici takto zakládání sbírek kreseb, typu knižního svazku, můžeme hledat právě u Giorgia Vasariho, který vytváří první známé sbírkové „Libro“, jak svou kresebnou sbírku nazýval. M. Togner upozorňuje na Vasariho, z našeho dnešního pohledu, nepřiliš citlivý přístup ke kresbám, které neváhá přizpůsobit (zmenšením, překládáním, doplňováním a dobarvováním) své sběratelské koncepci. Zároveň ale cituje slova profesora P. Preisse: „Libro je z muzeologického hlediska zakladatelským činem nemenšího významu než Vasariho impozantní dílo literární. (Giorgio Vasari, Životy, Odeon Praha 1976, s.34)“. A upozorňuje na fakt, že tento Vasariho způsob uchování sbírky kreseb byl v následujících stoletích intenzivně napodobován.

¹⁵⁸ Za informace a pomoc při studiu kreseb v Národní galerii vděčím Mgr. Vítu Pelcovi, asistentu Sbírky grafik a kreseb Národní galerie.

¹⁵⁹ 7. odborná konference Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska, Vědecká knihovna v Olomouci, 14. 10. – 15. 10. 2008. Milan Togner, referát: Konvoluty starých kreseb, jejich ochrana, prezentace a budoucnost.

Mimo jiné také M. Togner nastíní problematiku současného přístupu k takto koncipovaným sbírkám, zda-li v současné době zachovat původní alba, což s sebou přináší značné zatížení a mnohdy znehodnocení jednotlivých kreseb, či kresby osamostatnit a tak je ovšem vytrhnout z jejich původního dobového uspořádání a tím porušit charakter původní sbírky.¹⁶⁰

Kresebná sbírka rodiny Clary-Aldringen zahrnovala původně dvě alba, ve kterých byl soubor kreseb, patřící od roku 1630 této rodině, po staletí uchovávan neporušený. Jedno z nich se zachovalo a díky tomu si můžeme udělat představu o druhém (ztraceném v 50. letech). Zachované album tvoří 101 listů o velikosti 431 x 365 mm, na které byly kresby přilepeny a jednotlivé listy byly svázány do kožené vazby (445 x 365 mm). Kresby byly, podobně jako u Vasariho do alba vlepeny systematicky do symetrických obrazců a orámovány tenkou linkou s použitím inkoustového pera.¹⁶¹

V polovině 90. let, kdy byla kresbám věnována zasloužená pozornost v podobě připravované výstavy, bylo rozhodnuto, že budou z alba vyjmuty a později byly paspartovány, což umožnilo vystavení kreseb a další uměleckohistorické bádání. Původní album zůstalo zachované a je tedy případně možné představit si kresby ve svém původním sbírkovém uložení.¹⁶²

3.2 Provenience Clary-Aldringenských alb

Obě knihy tvořily evidentně jeden celek vzniklý v Itálii, jehož kresby se v převažující většině vztahují ke Cremoně, obrazům a freskám v tamních kostelech a pocházejí z ruky významných cremonských umělců 16. století. Celou jednu rozsáhlou část tvoří kresby, jejichž autorem je Antonio Maria Viani a kromě jeho cremonských realizací jsou spojeny s freskami, které vytvořil nebo připravoval pro mantovský dvůr Gonzagů a tyto spadají do období po roce 1600.

Sběratelem kreseb obsažených v Clary-Aldringenských albech by mohl být právě Antonio Maria Viani,¹⁶³ a také je odbornou literaturou nejčastěji v této souvislosti jmenován. Sbíрка vznikla nejspíš až za jeho pobytu v Mantově, kde je od 90. let 16. století doložena jeho aktivní činnost. Kresby této sbírky evidentně dokumentují pracovní činnost konkrétní umělecké dílny, podle autorů kreseb v ní obsažených, právě dílny z Cremony.

¹⁶⁰ TOGNER 1998.

¹⁶¹ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 5.

¹⁶² TOGNER 1998.

¹⁶³ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995, 9.

Některé kresby jsou zachyceny pouze na malých útržcích papíru, jiné jsou na makulatuře cremonské tiskárny, další na papírech, pokreslených z obou stran, někdy i různými autory.¹⁶⁴

Antonio Maria Viani, který se školil v Cremoně v dílně Giulia Campiho, kde se bezpochyby dostal do kontaktu s velkým množstvím kreseb chovaných v této dílně. Právě kresby Giulia Campiho tvořily základ jednoho ze dvou alb, ve kterém se také objevily kresby Giuliova bratra Antonia a některých starších cremonských umělců, jakým byl například Boccaccio Boccaccino a další. Martin Zlatohlávek, který stál u počátku bádání v této oblasti, připouští názor, že kresebnou sbírku s sebou do Mantovy mohl přinést Antonio Maria Viani. Později ale také upozorňuje, že nemůžeme ani vyloučit variantu, že sbírka náležela některému z Campiů. Antonio Campi, stejně jako synové Giulia Campiho, se poměrně často vyskytoval v Mantově a jejich prostřednictvím se kresby mohly nacházet v Mantově v osudový okamžik „sacco di Mantova“.¹⁶⁵ Syn Antonia Campiho, Claudio dokonce sídlil v Mantově, takže bychom případně mohli kresby situovat i k němu, mohl je s sebou přinést z cremonské campiovské dílny. Kresby se ale neomezují pouze na cremonské projekty, ale jsou ve svém konečném uspořádání do jednoho sbírkového celku, doplněny o množství Vianiho kreseb, které se vztahují k jeho mantovským, a jak se ukázalo i mnichovským, zakázkám. Vzhledem k této skutečnosti se můžeme domnívat, že Antonio Maria Viani, který by si s sebou kresby přinesl z Cremony, z dílny, ve které se školil, je v době, kdy tvořil v Mantově, sbírkově uspořádal a doplnil o své vlastní kresby pro projekty, kterými se v té době zabýval. Z jiného pohledu na tuto problematiku hledání majitele a autora uspořádání kreseb do dvou alb, později odvezených Janem Aldringenem pravděpodobně z mantovského paláce, kam samozřejmě zejména směřovaly kořistnické cíle nejen vojenských velitelů, musíme zvážit také skutečnost, že přestože je soubor Vianiho kreseb v albech velmi rozsáhlý, vykazuje mnohé prvky neúplnosti. Pokud by Antonio Maria Viani zamýšlel sestavit kresby, které vlastnil a získal v dílně Campi, kde se školil do knih a zároveň je chtěl doplnit o své vlastní kresby, což by jistě svědčilo mimo jiné o značném sebevědomí tohoto umělce, proč by neobsáhl korpus svých kreseb kompletně. K některým mantovským zakázkám Vianiho kresby chybí zcela a jako příklad můžeme uvést zejména torzo 17 kreseb z původních několika desítek přípravných studií k projektu inspirovaným hrdinským eposem Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém, které vytvářel na přání Vincenza Gonzagy pro výzdobu prostoru v Goito. Naneštěstí ani o tento argument, který se staví do protikladu k původnímu názoru se nemůžeme opřít zcela, protože neexistuje možnost poznat Vianiho realizace v Goito,

¹⁶⁴ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995, 9.

¹⁶⁵ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 5.

vzhledem k tomu, že se nedochovala, nevíme ani byl-li projekt vůbec realizován. Je možné, že se od zakázky během příprav odstoupilo a Viani vytvořil jen několik z velkého počtu přípravných kreseb a právě o ty obohatil soubor kreseb, které vlastnil. Stále tedy i vyvstává možnost, že alba kreseb sestavil někdo z okruhu rodiny Campi, kdo měl možnost pracovat v této dílně v Cremoně a zároveň byl v kontaktu s Antoniem Maria Vianim v Mantově a bezpochyby musel tohoto umělce, který je zástupcem posledního vrcholného umění cremonského, ale i mantovského obdivovat a měl možnost získat některé jeho kresby. Nutně se muselo jednat o osobu, která měla úzký citový vztah k umění cremonských mistrů (ať například v osobě Antonia Maria Vianiho tvořil v Cremoně nebo v Mantově) a bezpochyby k tomuto vrcholnému cremonskému období chovat obdiv. Soubor kreseb, který se nám dochoval ve stavu dvou alb typu „vasariovského libro“ je dokladem, že se jednalo o uspořádání kreseb se záměrem vytvořit sbírku, dokumentovat určité umělecké období a zaznamenat umělce, kteří do tohoto období patřili. Nejedná se o pouhý soubor dílenských kreseb, které v dílně sloužily jako vzory, zásobárny námětů, jednotlivých figur a tak dále, které s sebou některý ze členů dílny přinesl do Mantovy. Majitel kreseb u sebe kresby nejen uchovával, ale navíc si jich vážil natolik, že z nich vytvořil sbírku.

V příspěvku z roku 2000 Giulio Bora upozorňuje, že k pravděpodobnému získání kreseb Antonia Maria Vianim došlo od dědiců Campiů, s nimiž zůstal v kontaktu i v době svého pobytu v Mnichově (což se dá zjistit z dochovaných dokumentů).¹⁶⁶

M. Zlatohlávek v nejvýznamnějším souhrnu o životě a díle Antonia Maria Vianiho (v katalogu výstavy *I segni dell'arte...*) poukazuje na uspořádání dvou kreseb na původním 79 foliu knihy. Dvě kresby Giulia Campiho jsou zde autorem této kresebné sbírky sestřiženy a slepeny tak, že vytvářejí znak města Cremony (u nohou Minervy, ženy ve zbroji, která je personifikací Cremony, leží muž symbolizující řeku Pád). To napovídá, že takto musel kresby v albu uspořádat někdo dobře znalý cremonského prostředí nebo někdo z velmi blízkého okolí.¹⁶⁷

Tento názor nevylučuje možnost, že autorem této kresebné sbírky mohl být Antonio Maria Viani, naopak tento názor podtrhuje, znovu poukazuje na „cremoňana“, jímž Antonio Maria Viani byl. Mnoho skutečností tedy poukazuje na Vianiho, jako majitele kreseb, pocházejících z místa kde se školil, z rozsáhlé umělecké dílny rodiny Campi, která v té době v Cremoně fungovala. Kresby s sebou přináší do Mantovy, kde pracoval a zde celý soubor sbírkově uspořádal a obohatil svými vlastními pracemi. Vzhledem k tomu, že se soubor

¹⁶⁶ BORA 2000, 116.

¹⁶⁷ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995, 122.

v době vyplenění nacházel pravděpodobně v paláci, kde na něj narazil i Jan Aldringen, svědčí o jistém významu těchto kreseb. Je otázkou, mohl-li vytvoření kresebné sbírky iniciovat mantovský vévoda s cílem obohatit o tyto kresby své umělecké sbírky. Není nelogické, že by tímto úkolem byl pověřen Viani, který soubor kreseb z Cremony vlastnil a navíc se jako umělec těšil na Gonzagovském dvoře značnému vysokému postavení.

Stále ale odpovědi na výše položené otázky a možnosti zůstávají pouze ve stavu hypotéz. I když podle všeho, ale bez existujících důkazů, může Antonia Maria Vianiho za autora této kresebné sbírky považovat.

3.2.1 Vyplenění Mantovy, 1630-1631¹⁶⁸

Mantova byla jedním s nejvelkolepějších šlechtických sídel Itálie a o bohatství vládnoucího rodu Gonzagů se vědělo a mluvilo po celé Evropě. Touha po uměleckých dílech a bohatství, které se v paláci nacházelo a navíc strategická vojenská poloha Mantovy, učinila z města v srdci severní Itálie jeden z cílů třicetileté války. Jak mnoho byla Mantova středem mimo jiné habsburského zájmu, dokládá i předešlá habsbursko-gonzagovská sňatková politika.

Pod vládou kulturně smýšlejících a uměnímilovných Gonzagů se z Mantovy stalo místo, kde byli činní nejslavnější umělci své doby. Vládnoucí rodina po generace systematicky budovala svou velkolepou uměleckou sbírku, kterou mohl závidět, a také záviděl, nejeden evropský panovník.

Jednou z osudných ran pro tuto ohromnou uměleckou sbírku, ještě před vypleněním města, bylo vymření hlavní linie mantovských Gonzagů v roce 1627. Po smrti Ferdinanda I. Gonzagy¹⁶⁹ se stal panovníkem jeho bratr Vincenzo II.¹⁷⁰, který však v roce 1627 nečekaně umírá. Tohoto náhlého oslabení vládnoucího mantovského rodu využil Carlo I. Nevers¹⁷¹ a uplatnil své nároky na mantovský trůn, podpořen velmocenskými zájmy Habsburků. Celá tato

¹⁶⁸ Martin Krummholz, který se v současné době zabývá tímto tématem, poukazuje na skutečnost, že této epizodě třicetileté války nebyla dosud střeoevropskými badateli z oboru dějin umění věnována patřičná pozornost. Ve své stati v katalogu k výstavě „Valdštejn“, která obsahuje prozatímní výsledky jeho bádání, uvádí (a to právem!), že z pohledu dějin umění bylo plenění Mantovy jednou z největších katastrof první poloviny 17. století.

¹⁶⁹ Ferdinand I. Gonzaga (1587–1526), vévoda Mantovský a Monferratský od roku 1612 do 1626, druhý syn Vincenza I. Gonzagy a Eleonori de' Medici.

¹⁷⁰ Vincenzo II. Gonzaga (1594–1627), vévoda Mantovský a Monferratský od roku 1626 do 1627, zemřel bezdětný.

¹⁷¹ Carlo I. Gonzaga-Nevers (1580–1637), syn Ludovica Gonzagy a Henrity z Cleves, vévodkyně z Nevers a Rethel, byl bratrancem Vincenza II. Gonzagy, posledního přímého potomka Gonzagů.

událost ale vyústila ve spor, týkající se mocenských zájmů, v tzv. válku o mantovské dědictví mezi Habsburky a Francií.¹⁷²

Situace, kdy se na mantovském trůně objevil Carlo I. Nevers, tedy osobnost, která nejevila zájem o umění a jehož hlavním zájmem byly války, na které se připravoval, využil vlámský obchodník Daniel Nys, který již dlouho připravoval půdu pro postoupení jádra gonzagovské galerie dychtivě vyčkávajícímu anglickému králi. Na základě Nysova tvrzení, že už Vincenzo Gonzaga před svou smrtí rozhodl o prodeji části sbírek, svolil Carlo I. Nevers k odeslání pečlivě předem vybraných uměleckých předmětů z Mantovy do Benátek, odkud roku 1528 odpluly do Anglie.¹⁷³ Mantovská galerie tak přišla o své nejcennější umělecké předměty, které se dostávají do Anglie, část ale samozřejmě obohatila i sbírky samotného Daniela Nyse, který některá umělecká díla prodal lordu Arundelovi. Tyto události přispěly k tomu, že nejlepší díla Gonzagovské sbírky se objevují na evropském uměleckém trhu.

Odvezené originály (Domenico Fetti, Tizian a další) byly poté v paláci nahrazovány kopiemi. Tomuto černému období mantovské umělecké sbírky, ale vděčíme, jak podtrhuje M. Krummholz, za vznik inventáře, který je základem pro představu o množství velkolepých děl, které se původně nacházely v mantovském paláci.¹⁷⁴

Další osudné události pro mantovskou sbírku přicházejí v rychlém časovém sledu. Roku 1629, nalákáno bohatou kořistí, vstoupilo do Lombardie císařské vojsko vedené formálně generálem Rombaldem Collaltem, v té době již velmi nemocným. Vojsko bylo tedy ve skutečnosti pod vedením Collaltových zástupců, jimiž byli polní maršál Jan Aldringen¹⁷⁵ a Matyáš Gallas. Obléhání Mantovy trvalo osm měsíců a poté 18. července 1630 začalo čtrnácti měsíční rabování. Z Mantovského vévodského paláce bylo odváženo téměř vše. Podle dobových zpráv projelo Cremonou v období od července 1630 do září 1631 celkem 287 přeplněných vozů, vezoucích na sever mantovskou kořist.¹⁷⁶

Svůj díl kořisti, kromě rabujících řadových vojáků, získali i velící důstojníci, nevyjímaje nemocného generála Collalta. M. Krummholz uvádí, že přes určité existující dobové prameny, které přisuzují Aldringenovi rozhodující podíl na drancování, je nemožné přesně specifikovat jeho podíl na válečné kořisti. Aldringen se dokonce usadil na nějakou

¹⁷² KRUMMHOLZ 2007, 321.

¹⁷³ KRUMMHOLZ 2007, 320.

¹⁷⁴ KRUMMHOLZ 2007, 321.

¹⁷⁵ Jan Aldringen (1588 v Diedenhofenu v Lotrinsku–1634, padl v bitvě proti Švédům). Pocházel ze šlechtického rodu Aldringenů z Lotrinska. 25. února 1634 se spolu s dalšími šlechtici podílel na vraždě Albrechta z Valdštejna. Císařem byl za svou „věrnou službu“ odměněn teplickým a benešovským panstvím. Tři roky po jeho smrti se jeho sestra Anna provdala za hraběte Jeronýma Clary (rod knížat původem z Toskána) a od té doby jsou oba rody spojeny.

¹⁷⁶ KRUMMHOLZ 2007, 321.

dobu v mantovském vévodském paláci, přivlastňoval si tamní drahocennosti, pořádal veřejné dražby a odesílal z města vozy se svou kořistí.¹⁷⁷

Další, kromě polního maršála Aldringena, kdo obohatil své rodové majetky v souvislosti s drancováním Mantovy, byli například plukovník Ottavio Piccolomini, Jeroným a Rudolf Colloredové a také Matyáš Gallas, který svou kořist převezl do svého rodového paláce v Tridentu.¹⁷⁸

Je ale smutné, že vzhledem k špatné dokumentaci pozůstalosti Jan Aldringena, je jen těžko možné postihnout seznam uměleckých děl, která si z Mantovy v době plenění v letech 1630–1631 do Čech odvezl. Na teplickém zámku je nedostatek informací, které by soupis takto získaného majetku uváděly nebo dokonce zmiňovaly přímo alba s kresbami. Konkrétní seznam děl, která patřila teplické šlechtě v 1. polovině 17. století se neobjevil ani v archivu města Děčín, kam byly soustředěny některé rodinné dokumenty.¹⁷⁹

Mezi umělecká díla, která se dají spojovat s majetkem Jana Aldringena získaným v Mantově můžeme například zařadit díla *Ino a Portrét Francesca II. Gonzagy* Domenica Fettiho, obraz Lorenza Costy *Triumf Federica II. Gonzagy*¹⁸⁰. Obrazy se shodnou tematikou se nacházejí také na zámku Opočno, byly připsány Andreu Vicentinovi¹⁸¹, tyto obrazy souvisí s mantovskou kořistí bratří Colloredů.¹⁸² Dva obrazy ze zámku Opočno publikuje Sergio Marinelli v souborné knize „Manerismo a Mantova“. Jedná se obrazy podlouhlého formátu s výjevem „Přísaha Luigi Gonzagy“ a „Bitva Ludovica II. a Carla Gonzagy“, jejichž autorem je uveden Teodoro Ghisi.¹⁸³ (Obrazům, které byly při plenění Mantovy odvezeny na Opočno se podrobně věnuje Julian Kliemann¹⁸⁴).

Stejně těžko je také postihnout, co se z Mantovy do Čech dostalo prostřednictvím ostatních účastníků mantovského plenění. Část kořisti zůstala v Itálii, zejména v případě členů italských nebo původně italských šlechtických rodů, kteří měli své paláce v Itálii, část byla rozprodávána a tak se dostala na evropský umělecký trh, některá umělecká díla se dostala darem i na dvůr císaře Ferdinanda II. Habsburského. V případě stálých vazeb šlechtických rodů na Itálii (v případě Piccolominiů nebo Colloredů), je těžko postihnutelné, která díla do

¹⁷⁷ KRUMMHOLZ 2007, 322.

¹⁷⁸ KRUMMHOLZ 2007, 326.

¹⁷⁹ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 3.

¹⁸⁰ Lorenzo Costa (1460 Ferrara–1535 Mantova), *Triumf Federica II. Gonzagy*, 1522, olej na plátně, 267 x 639 cm; dnes Národní galerie v Praze (inv. číslo O 8274), původně palác San Sebastiano v Mantově.

¹⁸¹ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 3.

¹⁸² KRUMMHOLZ 2007, 326.

¹⁸³ MARINELLI 1998, 142-143.

¹⁸⁴ Julian Kliemann: *Gesta dipinte – La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993, 108-109, pozn. 53.

majetku přišla přímými účastníky vojenského tažení v Mantově, a která díla byla pořízena jinak, například nákupem prodaných uměleckých děl z Mantovy na umělecký trh nebo mantovských děl z Anglie, které tam byly krátce před pleněním prodány a to například i dalšími členy šlechtických rodů žijících nebo působících v Itálii.¹⁸⁵

3.2.2 Cremonské kresby v majetku rodiny Clary-Aldringen

První list zachovaného alba se šesti kresbami, symetricky uspořádanými a orámovanými jednoduchým rámečkem, je doplněn textem, psaným perem: „Fami Domini D. Joannis Marci Georgij S.R.J. Comitibus de Clary et Aldringen. Catalogo inferitus A 1676“.¹⁸⁶ 1676 je rok, kdy sbírka byla zapsána do rodového majetku rodiny Clary- Aldringen v Teplicích.¹⁸⁷ Kresby byly orámovány ještě na druhém listu a pak už orámování zcela chybí. Samozřejmě se zde nabízí hypotéza, že konkrétní uspořádání kreseb do alb může být až z této doby, tedy z ruky některého člena rodiny Clary-Aldringen.

Aby bylo možné udělat si představu o období těsně po té, co skončilo mantovské „dobrodružství“ polního maršála Jana Aldringena, jsou níže uvedeny některé historické informace týkající se rodiny Aldringenů, později Clary-Aldringenů, jejich majetkových poměrů a sídel, která vlastnili v Čechách.

Jan Aldringen (úřední písař, jehož kariéra strmě stoupala ve vojenských císařských službách) se během plenění mantovského území oženil s dcerou hraběte de Arco a téhož roku kupuje od Volfa Illburka ze Vřesovic zámek Nový hrad u Loun (po jeho smrti připadlo panství premonstrátskému klášteru). V roce 1634 získal od císaře panství Teplické a díl Benešovského panství s dolním zámekem, které bylo přidáno později, za 10 000 tolarů a podstoupení statků Velké Lipno a Tuchoměřice. Vzhledem k tomu, že manželství s Livií de Arco bylo bezdětné, jeho majetek (panství teplické, benešovské, ves Janov Bořislav, statek Koštice, dvůr Hradiště, Želechovice a Hetov a aldringenský dům v Praze a Hradčanech) získali Janovi sourozenci. Jan Marek, biskup v Seckau a Pavel, biskup tripoliský a sestry Zuzana, Kateřina a Anna, ta se ujala správy teplické panství i za své bratry.¹⁸⁸ Roku 1637 se Anna Marie Aldringenová provdala za Hieronyma (Jeronýma) Clary¹⁸⁹ Jejich jediný syn se jmenoval Jan Jiří Marek (1638–1700). Jeroným de Clary a jeho syn byli v průběhu let 1665-

¹⁸⁵ KRUMMHOLZ 2007, 326.

¹⁸⁶ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 5.

¹⁸⁷ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995, 9.

¹⁸⁸ HENIG 2007.

¹⁸⁹ Jeroným, svobodný pán de Clary, původně de Clario, pocházel z Toskána, jeho předkové přišli do císařských služeb a roku 1627 získal v Čechách inkolát.

1666 povýšení císařem do říšského hraběcího stavu s titulem Clary-Aldringen.¹⁹⁰ Tak došlo k dědičnému spojení obou rodů.

Od roku 1671 stál v čele panství uměnilovný Jan Marek Clary-Aldringen, navázal kontakty s italskými architekty a začal utvářet a evidovat umělecké sbírky rodu. Jak už bylo výše zmíněno, v roce 1676 byla do zámecké knihovny zapsána i alba s kresbami cremonských mistrů¹⁹¹, která se do majetku rodiny dostala s ostatními uměleckými předměty již před 46 lety při plenění Mantovy.

Před převozem do Teplic se pravděpodobně část sbírky nacházela v Praze (jak už bylo řečeno je, bohužel, pro nedostatek dobových dokumentů o osudu jeho pozůstalosti těžké postihnout přesně o jaká umělecká díla se jedná). Určitou jistotu tvoří právě soubor kreseb cremonských mistrů 16. století a počátku 17. století, který byl již před svým odvozem z Mantovy shromážděn do dvou knih a v tomto neporušeném stavu byl uchovávan v majetku Clary-Aldringenů po staletí neporušený.¹⁹²

3.3 Osud kreseb po zkonfiskování majetku teplického zámku

Po roce 1945 byl majetek Clary-Aldringenů zkonfiskován a inventář teplického zámku byl rozvezen do mnoha kulturních institucí. Po znárodnění byla umělecká sbírka rodiny převezena na hrad Sychrov. Ve víru dobových událostí 50. let, byla, příznačně pro tuto dobu, jedna z knih Clary-Aldringenských alb ztracena, rozstříhána a rozprodána. Část jednotlivých kreseb byla prodána do Národní galerie v Praze. Druhá kniha zůstala naštěstí ve svém původním celku zachována.¹⁹³ Některé kresby ze ztraceného alba byly od konce 50. let a ještě mnohem později nakupovány a získávány do majetku Národní galerie. Znovu získávané kresby byly naštěstí dobře identifikovatelné a rozpoznatelné, vzhledem k tomu, že se s kresbami ze zachovaného alba shodovaly, jak z hlediska stylového, kvalitou i použitým papírem a tudíž mohly být s určitou jistotou zařazovány do původního souboru Clary-Aldringenské sbírky.¹⁹⁴

V 60. letech, poté co byl rozpoznán značný význam kresebné sbírky, byla převezena do Muzea v Liberci, kde se dočkala prvního vědeckého zpracování pracovníky Ústavu dějin umění Akademie věd. V roce 1985, kdy se pozornost Národní galerie upřela na staré kresby italské provenience, se určitého zájmu dočkaly i kresby cremonských mistrů 16. století

¹⁹⁰ VYKOUPIIL 2008.

¹⁹¹ CHLEBORÁDOVÁ 1995.

¹⁹² BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 3.

¹⁹³ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995, 9.

¹⁹⁴ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 4.

z Clary-Aldringenského alba, které se tehdy nacházely ještě v Liberci. Soubor těchto kreseb byl o něco později zapůjčen do Národní galerie, kde byl restaurován.¹⁹⁵ Restaurování kreseb Clary-Aldringenského alba se ujal Martin Švestka.

V roce 1981 se část teplického inventáře vrátila na své původní místo, tentokrát ale už do správy Teplického muzea, v roce 1990 byly do jeho správy převedeny i kresby z cremonského alba,¹⁹⁶ V současné době jsou kresby deponovány v Národní galerii v Praze, v paláci Kinských.

Nového zařazení a patřičných atribucí se kresby z Teplického souboru dočkaly díky zpracování a zájmu Martina Zlatohlávka a italského badatele Giulia Bori.

Poprvé byla část kreseb Clary-Aldringenského alba (více než 100 kreseb) publikována v katalogu „Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě“¹⁹⁷, vydaného v souvislosti s pražskou výstavou těchto kreseb v paláci Kinských v roce 1995. Tato výstava, si podle slov M. Zlatohlávka kladla „za cíl vedle odborného zpracování jednotlivých kreseb postihnout korpus kreseb teplické sbírky“. V katalogu a na výstavě jsou obsaženy kresby umělců, jejichž tvorba byla omezena léty 1500-1580. Na prvním místě kresba Alessandra Pampurina¹⁹⁸, umělce formovaného ještě na konci 15. století, který ve své tvorbě nese změnu odklonem od vlivu Milána, kdy ve svém díle skloubil vzory Bramanta a Bramantina s vlivy Boccaccia Boccaccina.¹⁹⁹ Dále několik kreseb Boccaccia Boccaccina²⁰⁰, s nímž nastupují na scénu v Cremoně v 1. desetiletí 16. století formy vrcholné renesance. Následuje kresba Tommasa Aleniho²⁰¹, která je dokladem spolupráce a těsného vlivu B. Boccaccina na tohoto umělce. Svou kresbou je zastoupen i Francesco Casella²⁰² a Pordenone²⁰³, který dokončuje fresky v Cremonském dómu. V rámci nejvýznamnějšího cremonského uměleckého období nemohlo chybět zastoupení tří umělců, kteří jsou velikány Cremonského manýrismu: Bernardina Gattiho²⁰⁴, jehož žádná kresba není bohužel v našich sbírkách a tak byla na výstavu zapůjčena z Vídeňské Albertiny, Camilla Boccaccina²⁰⁵ reprezentovaného jednou zápůjčkou a v 50. letech zakoupenou kresbou z původního korpusu

¹⁹⁵ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 4.

¹⁹⁶ CHLEBORÁDOVÁ 1995.

¹⁹⁷ Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA: Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 19. 9. – 12. 11. 1995. Praha 1995.

¹⁹⁸ Alessandro Pampurino (Cremona 1460/62–1522/23, možná 1526).

¹⁹⁹ ZLATOHLÁVEK/BORA 1995, 11.

²⁰⁰ Boccaccio Boccaccino (1466 snad Ferrara–1525 Cremona).

²⁰¹ Tommaso Aleni zvaný Il Fadino (narozen pravděpodobně v poslední čtvrtině 15. století), v prvních dvou desetiletích 16. století doložen v Cremoně.

²⁰² Francesco Casella, v druhém desetiletí doložen v Cremoně.

²⁰³ Giovanni Antonio de Sacchis, zvaný Il Pordenone (1483/84 Pordenone–1539 Ferrara).

²⁰⁴ Bernardino Gatti zvaný Il Sojaro (okolo 1495 Pavia–1576 Cremona).

²⁰⁵ Camillo Boccaccino (1504/1505–1546 Cremona).

kreseb. A v neposlední řadě Giulio Campi²⁰⁶, jenž je v majetku Teplického muzea a Národní galerie zastoupen celou řadou kreseb pro své mnohé cremonske zakázky. V rámci dílny rodiny Campi samozřejmě nemohlo chybět ani zastoupení mladších Giuliových bratří Antonia²⁰⁷ a Vincenza Campiho.²⁰⁸ Katalog uzavírá kresba Bernardina Campiho²⁰⁹, který přes shodu jména není příbuzným předchozích umělců a kresba Lattanzia Cambari²¹⁰, umělce, který se školil v dílně Giulia Campiho.

Většina kreseb byla do této výstavy, která byla jistě zlomovým okamžikem v poznání a určení autorů obsažených v původních Clary-Aldringenských albech, invenovány pouze jako Italský malíř 16. nebo 17. století, některé se těšily nesmělému připsání s otazníkem, jiné byly určeny špatně. Díky tomuto zpracování byla první část kreseb původní Clary-Aldringenské sbírky doplněná patřičnými atribucemi a byl položen kvalitní základ pro další bádání.

Další kresby Clary-Aldringenského alba byly publikovány v roce 1996 v katalogu k další pražské výstavě italských renesančních kreseb, „Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika“²¹¹. Za zmínku stojí určení do té doby nepublikované kresby, studie Dvou mužů zvedajících štít Lucci Cambiasa²¹², umělce, kterého můžeme zařadit do janovského okruhu. Nového určení se také dočkala kresba původně připsaná Antoniu Campimu Studie ženské polopostavy a rukou, kterou M. Zlatohlávek v katalogu publikuje podle návrhu C. M. Goguel jako kresbu Francesca Salvitiho²¹³ pro fresku v Palazzo Vecchio ve Florencii. Ke skutečnosti, že se v souboru takto nahodile objevují kresby necremonske umělců, M. Zlatohlávek dodává, že je stále pouze ve fázi hypotéz s jakým záměrem a jakým způsobem sběratel kreseb těchto dvou alb ke kresbám mimo cremonsko-mantovský okruh přišel.²¹⁴

Zatím poslední velké pozornosti se kresby z Clary-Aldringenské kolekce dočkaly na výstavě v Cremoně, kdy se jich většina na chvíli vrátila na místo svého vzniku. V tomto případě se jednalo o zlomový okamžik v rámci bádání o dílech zejména, ale nejen, cremonske provenience, která se nacházejí v českých sbírkách. V rámci této výstavy, „I segni dell'arte. Il

²⁰⁶ Giulio Campi (snad 1502–1572 Cremona).

²⁰⁷ Antonio Campi (1523–1587 Cremona), mladší bratr Giulia Campiho.

²⁰⁸ Vincenzo Campi (1536–1591 Cremona), nejmladší bratr Giulia Campiho.

²⁰⁹ Bernardino Campi (1522 Cremona–1591 Reggio Emilia).

²¹⁰ Lattanzio Gambaro (1530–1574 Brescia).

²¹¹ Martin Zlatohlávek (ed.): Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika. Katalog z výstavy Národní galerie v Praze, 12. 12. 1996 – 9. 2. 1997. Praha 1996.

²¹² Luca Cambiaso (1527Mongelia – 1585 Madrid).

²¹³ Francesco de' Rossi zvaný Salviati (1510 Florencie – 1563 Řím).

²¹⁴ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 8

Cinquecento da Praga a Cremona“ konané na konci roku 1997 a začátkem roku 1998, a prostřednictvím publikování ve stejnojmenném katalogu²¹⁵, bylo v případě kreseb shrnuto dosavadní bádání, kresby byly konfrontovány s díly, pro která byly vytvořeny jako přípravné studie nebo skici. Také byly nalezeny některé další dokumenty osvětující život autorů a jejich zakázky. Velká pozornost byla, v takovém rozsahu vlastně poprvé, věnována osobě a kresbám Antonia Maria Vianiho, které vytvořil jak pro svá díla v Cremoně, Mantově, ale i kresbám, které se dají spojit s Vianiho působením na Mnichovském dvoře. Vianimu byla vlastně věnována celá jedna část výstavy a stejně tak rozsáhlá část katalogu.

V souvislosti s cremonskou výstavou byl položen základ pro další bádání o životě a díle tohoto původem cremonského umělce, který po sobě zanechal stopy nejen v Cremoně, v dalekém Bavorsku, ale také v Mantově, kde vytvořil mnoho monumentálních děl. Jak se ukázalo, kresby z Teplického alba nejen dokumentují vznik děl v těchto zmíněných místech, ale také nám umožňují udělat si představu o Vianiho projektech, které se nám ale ve své hotové podobě nedochovaly, možná dokonce nebyly ani nikdy realizovány (jako je například výzdoba letohrádku ve městečku Goito nedaleko Mantovy).

V souvislosti s cremonskou výstavou byla věnována značná pozornost také členům umělecké rodiny Campi, mnoho kreseb z původních dvou teplických alb se dočkalo nejen správného připsání k jednotlivým členům Campiovské umělecké rodiny, ale i přiřazení k jednotlivým cremonským projektům realizovaným rodinou Campi. Pozornosti nešel ani umělec, který se spolu s dílnou Campi řadí mezi vrchol daného období v Cremoně, Camillo Boccaccino, syn Boccaccia Boccaccina a představitel cremonského manýrismu. Díky této výstavě byly přesněji určeny další kresby „s otazníkem“ z Clary-Aldringenských alb, zájem byl věnován čtyřem kresbám Andrea Boscoliho²¹⁶ (umělce, který zastupuje několik málo necremoňanů mezi teplickými kresbami), florentského současníka Antonia Maria Vianiho. Dalším z této malé skupinky umělců mimo Cremonu obsažených v albech je lombardský umělec Callisto Piazza²¹⁷, jeho tři kresby byly připisovány jiným umělcům, za jejich autora byl považován zejména Lattanzio Gambara, a které Callistu Piazzovi na základě stylového porovnání s jinými jeho kresbami určil Giulio Bora.²¹⁸

²¹⁵ Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona. Katalog výstavy Museo Civico „Ala Ponzone“ in Cremona, 27. 9. 1997 – 11. 1. 1998. Milano 1997

²¹⁶ Andrea Boscoli (1560–1607 Florencie)

²¹⁷ Callisto Piazza (1500–1561 Lodi).

²¹⁸ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 8.

V roce 2000 se ke cremonské výstavě kreseb z teplických Clary-Aldringenských alb ještě zpětně vrací Giulio Bora. Ve svém článku²¹⁹ zdůrazňuje, jak výstava pomohla poznat a porozumět cremonským umělcům a jejich kresbám v 16. století a na počátku 17. století, jehož první tři desetiletí jsou zastoupeny právě kresbami Antonia Maria Vianiho. Doplňuje a zpřesňuje některé informace, které shledává opomenutými, ve snaze upřesnit daný materiál pro plánované další revidované vydání katalogu ke cremonské výstavě. Upozorňuje zejména na dvě Vianiho kresby, které nebyly v katalogu publikovány.²²⁰ V prvním případě je to kresba, na níž je zachyceno Zvěstování Panně Marii (CA725). V katalogu „I segni dell’arte“ je pouze zmíněna v katalogovém hesle zpracovaném Chiarou Tellini Perinou²²¹ a mluví se zde o určité volné souvislosti s publikovaným obrazem *Zvěstování*. Giulio Bora kresbu srovnává s kresbami alegorických ženských postav, ve kterých už se projevuje Vianiho vyzrálý raně barokní přístup. Kresbu není možné přiřadit ke konkrétnímu známému obrazu, nabízí se však možnost, že je přípravnou kresbou pro obraz *Zvěstování* malého formátu, který věnoval Vincenzu II Gonzagovi, a o němž nás zpravuje Sergio Marinelli v publikaci „Manierismo a Mantova“, 1998.²²²

Další kresby, na které G. Bora považuje za nutné pro jejich opomenutí upozornit, jsou dvě kresby Immaculaty (CA677 a CA678), námět oblíbený zejména po Tridentském koncilu. Opět bohužel neznáme výslednou realizaci. Kvadratura nám ale naznačuje, že jde o fázi přípravy, kdy měla být kresba převáděna do většího formátu. Vzhledem k neobvyklému tvaru kresby (CA 677) v horní části navrhuje G. Bora výsledné umístění nad oltář nějaké kaple, kde byly umístěovány menší votivní obrázky. U těchto dvou kreseb se ve snaze o jejich bližší dataci můžeme orientovat podle nalezených souvislostí, na které G. Bora upozorňuje. Nalézá zde určitou souvislost s Giovannim Battistou Fiamerim a také shodné prvky s dílem Federica Barocciho, s jehož uměním se setkal po návratu z Mnichova zpět do Itálie.²²³

V dalších částech svého doplňujícího rozboru, ve kterém se vrací ke cremonské výstavě, doplňuje a reaguje na další sporná fakta, týkající se například fresky v kupoli San Pietro al Po v Cremoně a dalším otázkám, které vyvolávají kresby Antonia Maria Vianiho., jejichž přiřazení ke konkrétním dílům, zatím není zcela jasné. Upozorňuje, že otázky kolem Vianiho kreseb, nejen v případě Clary-Aldringenských alb, nejsou rozhodně uzavřeny.

²¹⁹ Giulio BORA: La collezione Clary-Aldringen. Integrazioni e aggiunte, In: BALZARINI/CASSANELLI 2000, 115–126.

²²⁰ BORA 2000, 120.

²²¹ Zvěstování (olej, měď, 54,5 x 42,5 cm, Pinacoteca Nazionale Siena), Chiara Tellini Perina, In: Bora/Zlatohlávek 1997, 368 (katalogové číslo 161).

²²² ZLATOHLÁVEK 2009, 76.

²²³ BORA 2000, 121.

Vzhledem k tomu, že součástí alba jsou také Vianiho studie k výzdobě mantovského Palazzo Ducale, které vytvářel pro vládnoucí rodinu Gonzagů, stojí jistě za zmínku, že několik Vianiho kreseb, týkajících se výzdoby Corridoio dei Mori, bylo zapůjčeno na výstavu Gonzaga, La Celeste Galeria. Le raccolte a publikováno ve stejnojmenném katalogu výstavy.²²⁴ Výstava si kladla za cíl rekonstruovat nádheru Gonzagovského dvora v době jeho největší slávy.

Na závěr této kapitoly už nezbývá než znovu připomenout jak unikátní soubor kreseb se nachází v českém prostředí. Díky tak osudově nepříjemné události, jakou pro Mantovu jistě bylo vyplenění císařskými vojsky v letech 1630–1631, se k nám dostal naprosto unikátní soubor kreseb cremonských mistrů. Díky vlastnictví těchto původně dvou alb se nám město Cremona, které je Praze v 16. století a počátkem 17. století tolik podobné svou uměleckou provinčností, stala tolik blízkou!

Prostřednictvím těchto dávno minulých mantovských událostí došlo k tomu, že je nemožné být českým historikem umění se zájmem o období renesance a manýrismu a nevěnovat pozornost umění v Cremoně, která by jistě jinak stála na okraji našeho badatelského zájmu.

Jednotlivým kresbám bude ještě věnována pozornost v jednotlivých kapitolách, kdy budou kresby zařazeny do konkrétního časové období nebo místa jejich vzniku.

(V katalogu je uveden soubor kreseb Antonia Maria Vianiho z původních Clary-Aldringenských alb se současným určením a připsáním ke konkrétním uměleckým dílům, zejména podle Giulia Bory a Martina Zlatohlávka.)

²²⁴ Raffaella MORSELLI (ed.): Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte. Katalog výstavy Palazzo Te / Palazzo Ducale in Mantova, 2. září – 8. prosince 2002, Milano 2002.

ZÁVĚR

Antonio Maria Viani, který se narodil v Cremoně a školil se v dílně jednoho z nejvýznamnějších představitelů své doby, Giulia Campiho, působil v době, kterou lze charakterizovat jako poslední umělecky významné období Cremony a Mantovy.

Vianiho pracovní činnost je v rodné Cremoně zachycena už z dob jeho školení, a také při jeho pozdějším krátkém návratu k velkolepé zakázce pro kupoli kostela San Pietro al Po nebo při jeho spolupráci na dekoracích v souvislosti s vjezdem Markéty Rakouské do Cremony.

Velmi zajímavou etapou, která ve Vianiho budoucích dílech zanechá hluboké stopy, je pobyt na mnichovském dvoře a spolupráce se zde působícími osobnostmi mezinárodního manýrismu, záalpskými umělci, kteří prošli italským školením.

Tato obě Vianiho umělecká působení (v Cremoně a Mnichově) jsou v současné době poměrně rozsáhle zpracovány.

Umělecko-historickou literaturou poslední doby byl položen kvalitní základ pro poznání činnosti tohoto umělce, který stojí u konce manýrismu a počátků nastupujícího barokního stylu. Na základě článků, které se postupně vynořovaly od 60. let, z ruky italské badatelky Chiary Tellina Periny a dalších badatelů se ukázalo, že Antonia Maria Vianiho lze přiřadit i k mnoha velkolepým zakázkám v Mantově, kde po odchodu z Mnichova strávil většinu svého umělecky činného období.

Vianiho mantovské působení si zasluhuje značnou pozornost. Viani se záhy po svém příchodu stává prefektem staveb mantovských vévodů, kteří si velmi cenili jeho všestranných schopností (architekta, dekorátéra, scénografa a malíře). Přes veškeré uznání, kterého se mu ve své době dostávalo, byl v následujících stoletích pomalu opomíjen. A dnes se opět Viani vynořuje jako autor děl, u kterých na místě autora stál otazník a nebo byla připsána jiným umělcům. Opět je uváděn v roli nejvýznamnější osobnosti mantovského umělecko-kulturního prostředí, který koordinoval práci umělců s dnes tak zvučnými jmény, jako byl P. P. Rubens nebo Domenico Fetti.

Jednou ze zásadních kapitol práce je shrnutí umělecko-historického bádání na téma Vianiho působení v Mantově, zachycení proměny názoru a odstraňování případných chyb, které byly v počátcích učiněny. Nemůže být nezdůrazněn klíčový moment pro poznání Antonia Maria Vianiho, kterým bylo konání výstavy v Cremoně na přelomu let 1997/1998. Na této výstavě byly poprvé publikovány Vianiho kresby z teplických Clary-Aldringenských alb, které pomohly objasnit mnohé nevyřešené otázky.

Byly to právě kresby z majetku Teplického muzea, dnes uložené v Národní galerii v Praze, které vymezily rozsah této práce na Vianiho mantovskou malířskou tvorbu a s ní související přípravné studie.

Clary-Aldringenská alba, jsou v samostatné kapitole, zachycena od doby svého formování, přes jejich násilný přesun do českých zemí a jejich následné osudy, které se dramatisovaly zejména v dobách po vyvlastnění rodového Clary-Aldringenského majetku. Vianiho soubor kreseb je celý zachycen v katalogu s příslušným připsáním ke konkrétním dílům, pro která vznikaly, jak bylo v poslední době rozpoznáno.

Velmi zajímavou část souboru Vianiho studií tvoří necelé dvě desítky kreseb, které byly vytvořeny pro velkolepou zakázku na výzdobu Casina di Goito výjevy z hrdinského eposu Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém. Tyto kresby jsou jedinečným dokladem inspirativního působení Tassova díla na mnohé umělce. Vianiho připravovaný cyklus byl první, který tento příběh zachycuje v malbě. Viani se v této práci projevil jako velmi schopný samostatný umělec, kdy některé jeho kresby nemají žádné předcházející předobrazy. V jiných neunikl vlivu ilustrovaného vydání. V časové souvislosti a pro pochopení Vianiho originálního přístupu jsou uvedeny i další umělci, kteří byly Tassovým líčením inspirováni.

V souboru kreseb jsou obsaženy i další jednotlivé kresby, které se váží na Vianiho mantovskou práci (převažující většina kreseb patří k Poslednímu soudu v cremonském kostele San Pietro al Po). Samozřejmě jsou stále objevovány další kresby z různých světových muzeí, které přispívají k osvětlení Vianiho mantovské práce.

Ve svých dílech, ať to jsou oltářní obrazy nebo fresky, Viani dokázal ladně skloubit prvky konce manýrismu s již novým působením svých děl v předznamenání nového nastupujícího slohu. V raných mantovských dílech je ještě velmi čitelný ozvuk Vianiho mnichovské zkušenosti, která je postupně stále více nahrazována zcela novým směřováním a Vianiho vlastní invencí. Viani také ve svých dílech dokázal přijímat vlivy dalších významných uměleckých center. Například nalézáme reakci na římské prostředí, přičemž se stále více stává jasnějším, že v Římě osobně nikdy nebyl. Viani, který byl ze své významné pozice, při které také dohlížel na utváření gonzagovské umělecké sbírky, nevyhnutelně v kontaktu s mnohými umělci, dokázal svou tvorbu obohatit o to nejlepší z cizích děl.

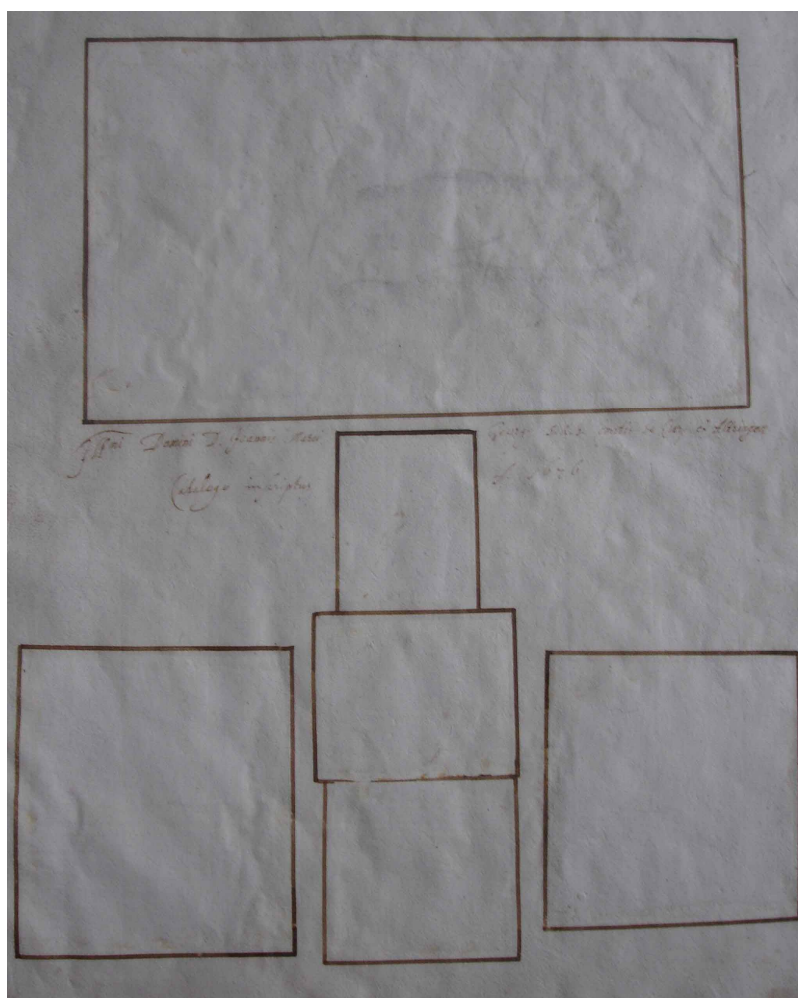
K úplnosti pro poznání Antonia Maria Vianiho je připomenuto, že byl také významným architektem. Jeho činnost se neomezila na pouhý dohled nad stavební činností dvora, ale v několika vlastních projektech dokázal, že je schopen samostatné realizace velmi zajímavých staveb. Tato kapitola by si jistě zasloužila také značnou pozornost, ale to už je nad rámec rozsahu této práce.

Práce se snaží přispět ke znovupoznání Antonia Maria Vianiho, jako velmi schopného a všestranného umělce. V návaznosti na české i italské badatele, zejména Giulia Boru a Martina Zlatohlávka, znovu připomenout jednu z významných osobností lombardské školy, s jejímž uměním máme možnost přímo pracovat díky vlastnictví kreseb cremonských mistrů 16. a počátku 17. století.

KATALOG

Soubor kreseb Antonia Maria Vianiho z Clary-Aldringenských alb uložených v Národní galerii v Praze, palác Kinských

Kresby byly publikovány a přiřazeny k Vianiho realizacím Giuliem Borou a Martinem Zlatohlávkem v souvislost s výstavou *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Museo Civico „Ala Ponzzone“ in Cremona, která se konala 27. 9. 1997 – 11. 1. 1998.



První list zachovaného alba se šesti kresbami, symetricky uspořádanými a orámovanými jednoduchým rámečkem, je doplněn textem, psaným perem: „Fami Domini D. Joannis Marci Georgij S.R.J. Comitis de Clary et Aldringen. Catalogo inferitus A 1676“

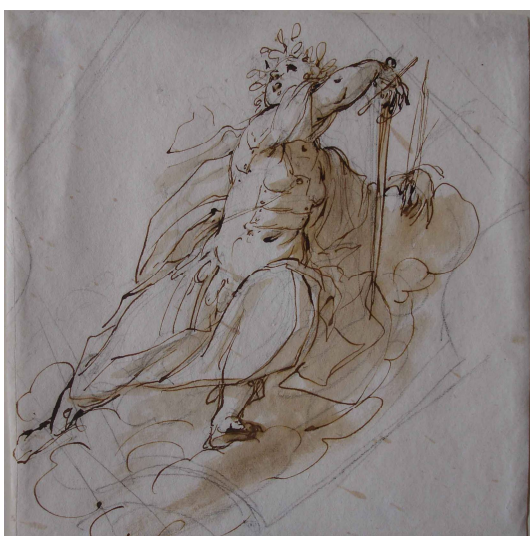
(V katalogu jsou použity fotografie autora. Tímto děkuji za možnost studia kreseb v Národní galerii Mgr. Tajzichové)



K31792

Alegorická ženská figura na oblaku (Múza), 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

175 x 127 mm, kresba perem a štětce v hnědém tónu, podkresba tužkou



K31793

Alegorická ženská figura v pancíři a s mečem na oblaku (Múza), 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

134 x 98 mm, kresba perem a štětce v hnědém tónu, podkresba tužkou

(Kresby s inv. č. K31792, K31793: Koupeno od Jar. Poláka v roce 1953, Karlovy Vary)



K57638
Archanděl Michel doprovázený pěti
anděly hrajícími na trubku, kresba pro
Poslední soud v kupoli kostela San
Pietro al Po v Cremoně

197 x 186 mm, kresba perem v hnědém
tónu a štětcem v šedém tónu, kvadratura



K57810
Oboustranná kresba
recto: Studie světce v oblacích, kvadratura
verso: Dvě studie hlavy

284 x 216 mm, kresba rudkou, vysvětlováno
bílou křídou, šedomodrý papír





K57640

Andělé vztyčující kříž k Poslednímu soudu, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

258x252 mm, kresba perem v hnědém tónu, štětcem v šedém tónu, podkresba

(Causa Dvořák, čj.3292/67, č.př. 17/1968)



CA656

Jan Evangelista, konec 80. let 16. století, (asi) studie pro sochy nebo iluzivní sochařskou výzdobu pro kostel sv. Michaela v Mnichově

414x221 mm, kresba perem v hnědém tónu, štětcem v šedém tónu, podkresba rudkou a tužkou, kvadratura tužkou



CA657

Evangelista Marek, konec 80. let 16. století, (asi) studie pro sochy nebo iluzivní sochařskou výzdobu pro kostel sv. Michaela v Mnichově

414x217 mm, kresba perem v hnědém tónu, štětcem v šedém tónu, podkresba rudkou a tužkou, kvadratura tužkou



CA658

Evangelista Matouš, konec 80. let 16. století, (asi) studie pro sochy nebo iluzivní sochařskou výzdobu pro kostel sv. Michaela v Mnichově

414x239 mm, kresba perem v hnědém tónu, štětcem v šedém tónu, podkresba rudkou a tužkou, kvadratura tužkou



CA659

Evangelista Lukáš, konec 80. let 16. století, (asi) studie pro sochy nebo iluzivní sochařskou výzdobu pro kostel sv. Michaela v Mnichově

414x230 mm, kresba perem v hnědém tónu, štětcem v šedém tónu, podkresba rudkou a tužkou, kvadratura tužkou



CA660

Sibylla, 90. léta 16. století, neznámá realizace

410x210 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou, nazelenalý papír



CA661

Sibylla, 90. léta 16. století, neznámá realizace

366x187 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou, nazelenalý papír



CA662

Sibyla, 90. léta 16. století, neznámá realizace

397x187 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu,
podkresba tužkou, kvadratura rudkou, nazelenalý papír



CA663

Putto na mořském koni, 1605, vztahuje se
k výzdobě Corridoio dei Mori v Palazzo
Ducale, Mantova

173x137 mm, kresba perem a štětcem,
podkresba tužkou



CA664
Triton zabíjející mořského hada, 1605,
vztahuje se k výzdobě Corridoio dei Mori
v Palazzo Ducale, Mantova

177x147 mm, kresba tužkou a štětcem
v hnědém tónu



CA665
Oboustranná kresba
recto: Triton unášející člověka, 1605, vztahuje se k výzdobě Corridoio dei Mori v Palazzo
Ducale, Mantova
kresba tužkou a štětcem v hnědém tónu
verso: Studie sedícího muže a putti (starší kresba z období školení v dílně Giulia Campiho)
kresba perem
171x135 mm



CA666

Oboustranná kresba, 1605, vztahuje se k výzdobě Corridoio dei Mori v Palazzo Ducale, Mantova

recto: Triton bojující s člověkem

kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou

verso: Triton troubící na trubku

kresba tužkou a štětcem v hnědém tónu

211x165 mm



CA667

Ženská alegorická postava s globem, 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

143x147 mm, lavírovaná kresba perem v hnědém tónu, podkresba tužkou



CA668

Ženská alegorická postava s globem a maskou, 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

149x120 mm, lavírovaná kresba perem v hnědém tónu, podkresba tužkou



CA669

Ženská alegorická postava s globem, 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

158x123 mm, lavírovaná kresba perem v hnědém tónu, podkresba tužkou



CA670

Ženská alegorická postava s lukem doprovázená putti s lukem a šípy, 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

174x181 mm, lavírovaná kresba perem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura tužkou



CA671

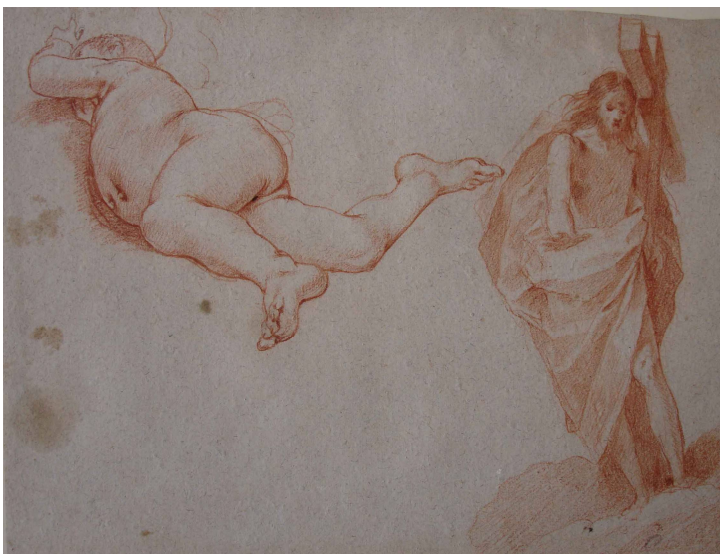
Oboustranná kresba, 90. léta, pravděpodobně nepoužité návrhy pro Palazzo Ducale v Mantově

recto: Ženská alegorická postava v brnění se štítem a mečem
kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou

verso: Ženská alegorická postava s putti

kresba tužkou

223x173 mm



CA672

Studie ležícího dítěte - putti,
postava Ježíše k křížem na oblaku,
mezi 1599–1602, pro kapli
Petrozzani v kostele Sant' Andrea v
Mantově

263x351 mm, kresba rudkou,
zhnědlý papír



CA673

Studie Sedícího Boha otce, mezi 1599–1602, pro kapli Petrozzani v kostele Sant'Andrea v Mantově

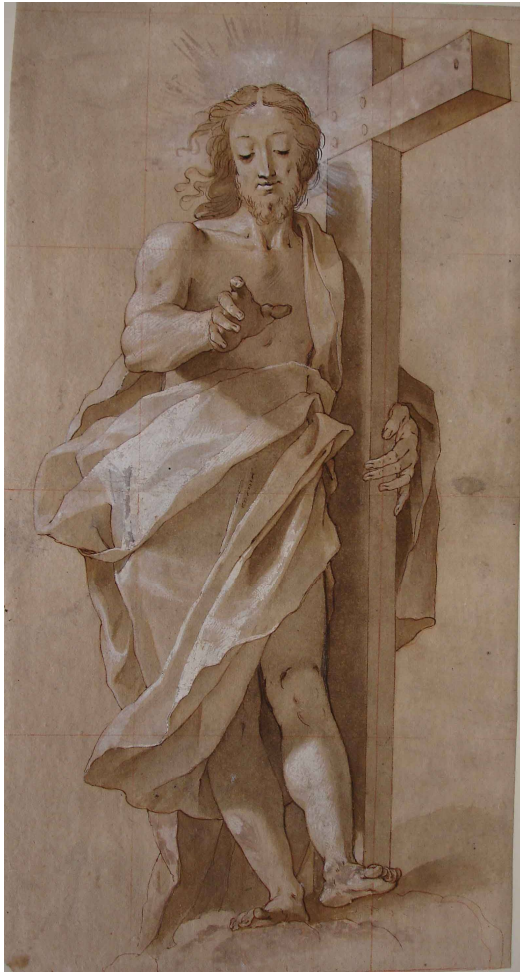
365x247 mm, kresba rudkou, zhnědlý papír



CA674

recto: Studie stojící mužské postavy - Ježíše Krista, mezi 1599–1602, pro kapli Petrozzani v kostele Sant'Andrea v Mantově

verso: Studie poprsí mužské postavy, hlavy muže, ruky
407x243 mm, kresba rudkou, zhnědlý papír



CA675

Ježíš Kristus s křížem na oblaku, mezi 1599–1602,
pro kapli Petrozzani v kostele Sant'Andrea
v Mantově

407x199, kresba perem a štětcem v hnědém tónu,
vysvětlováno bělobou, podkresba a kvadratura
rudkou, zhnědlý papír



CA676

Ježíš Kristus s křížem na oblaku, mezi 1599–1602,
pro kapli Petrozzani v kostele Sant'Andrea v Mantově

399x199 mm, kresba perem v hnědém tónu, štětcem
v hnědém tónu, zhnědlý papír



CA677

Immaculata I, asi kolem 1600, neví se pro jaký prostor bylo určeno

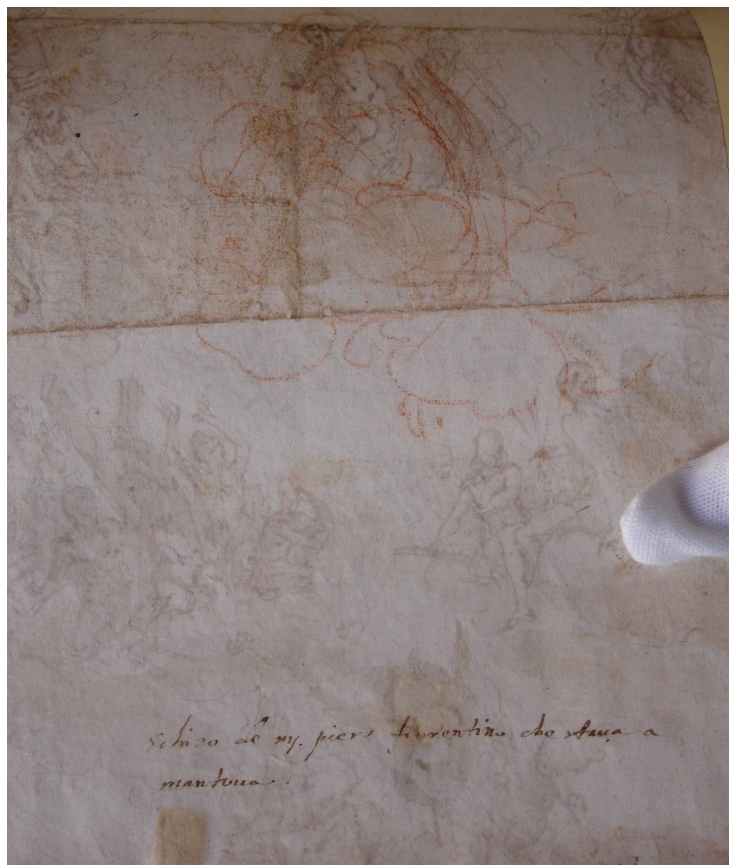
403x348 mm, lavírovaná kresba perem a štětcem v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, podkresba a kvadratura rudkou



CA678

Immaculata II, asi kolem 1600, neví se pro jaký prostor bylo určeno

405x204 mm, lavírovaná kresba perem a štětcem v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, podkresba a kvadratura tužkou



CA679

Oboustranná kresba

recto: Návrh kompozice části Posledního soudu, 1602–1603, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

verso: Náčrt figury (uprostřed nápis perem „Schizo de my, piero fiorentino che stava a / mantua“)

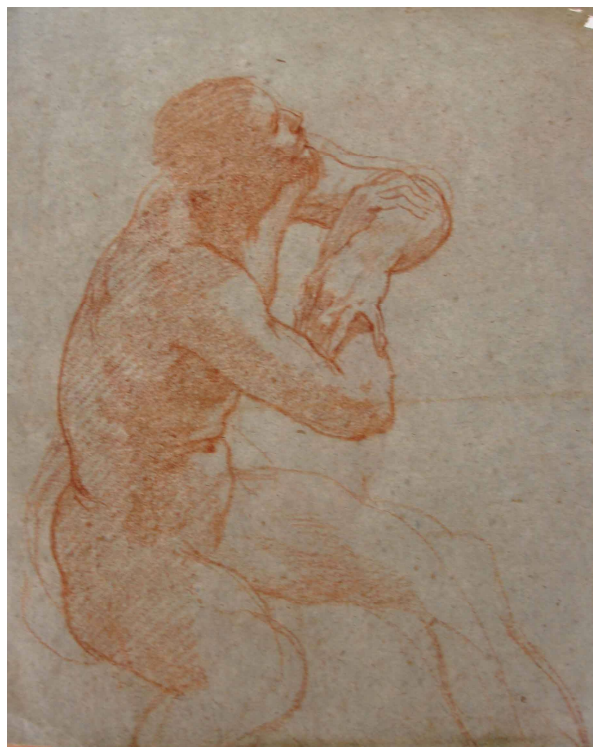
235x188 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou



CA680

Návrh kompozice Krista soudce a Pannou Marii, Janem Křtitelem a dalšími svatými na oblaku, 1602–1603, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

296x303 mm, kresba rudkou, perem a štětcem v hnědém tónu



CA681

Oboustranná kresba, 1602–1603, kresby pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

recto: Studie Krista

verso: Studie muže se založenýma rukama

316x257 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA682

ANTONIO MARIA VIANI: Studie sedícího Krista na oblaku s vlajícími drapérii pláště, 1602–1603, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

299x272 mm, kresba rudkou, kvadratura rudkou, šedozelený papír



CA683

Studie Panny Marie na oblaku, 1602–1603, kresba pro
Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v
Cremoně

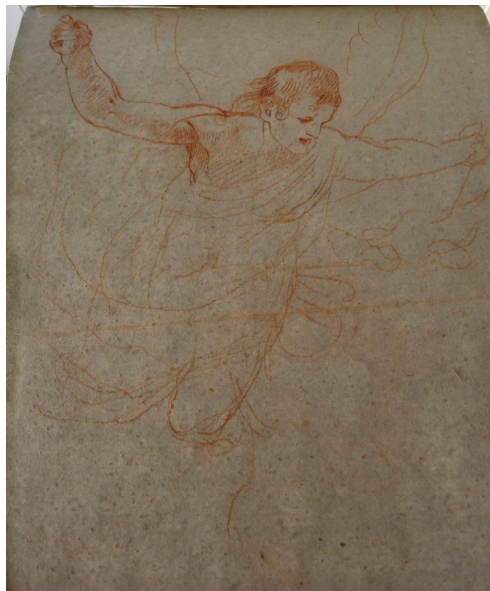
254x203 mm, kresba rudkou, kvadratura rudkou,
šedozelený papír



CA684

Studie andělů vztyčujících sloup
Kristova umučení, kresba pro
Poslední soud v kupoli kostela San
Pietro al Po v Cremoně

261x400 mm, kresba perem a
štetcem v hnědém tónu,
vysvětlováno bělobou, podkresba
rudkou



CA685

oboustranná kresba

recto: Studie předkloněné mužské postavy s trumpetou a zvedající se mužská postava

verso: Studie letícího archanděla Michaela

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně, 420x285 mm, kresba
rudkou, šedozelený papír



CA686

ANTONIO MARIA VIANI: Oboustranná kresba

recto: Skica předkloněné postavy s trubkou

verso: Skica letícího anděla

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

269x172 mm, kresba rudkou



CA687

ANTONIO MARIA VIANI:

Studie mužské postavy zahalené
v plášti sedící na oblaku a studie
jeho hlavy

kresba pro Poslední soud v kupoli
kostela San Pietro al Po v

Cremoně

231x234 mm, kresba rudkou,
šedozelený papír



CA688

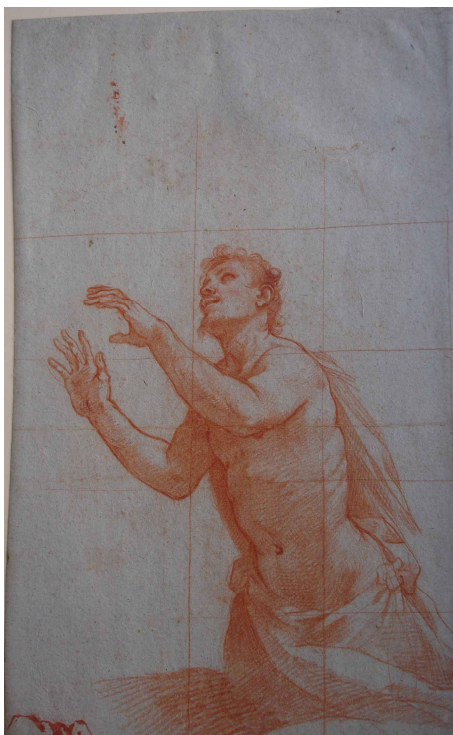
Oboustranná kresba

recto: Polopostava muže hledícího vzhůru s rozpaženýma rukama a tři studie rukou

verso: Polopostava muže zezadu

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

368x320 mm, kresba rudkou, šedozeleň papír



CA689

Oboustranná kresba

recto: Polopostava muže hledící vzhůru se zdviženýma rukama

kresba rudkou, kvadratura rudkou

verso: polopostava muže zezadu, kresba rudkou, šedozeleň papír, 421x264 mm

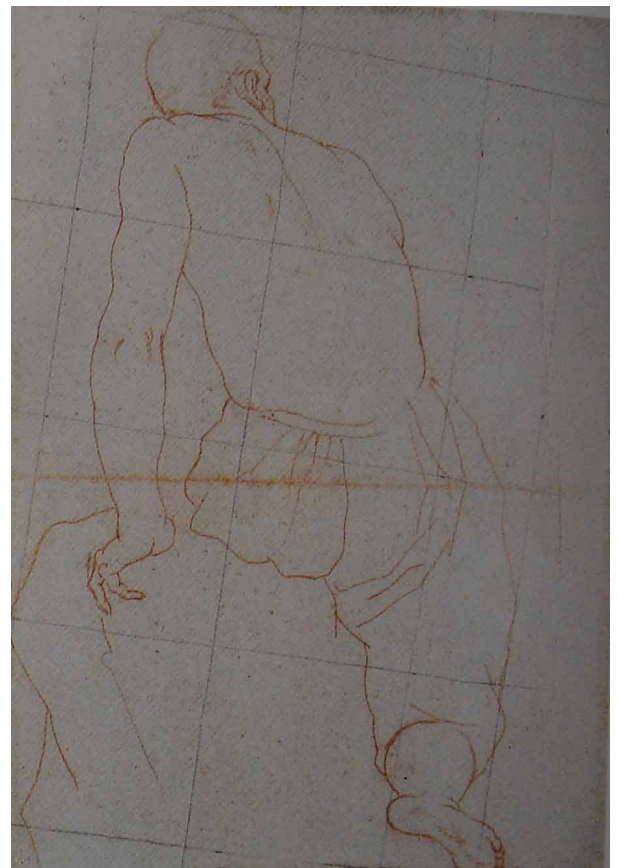
kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně



CA690

Sedící mužská postava opírající se o pravou ruku
kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

260x204 mm, kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, šedozelený papír, kvadratura rudkou



CA691

recto: Studie sedící mužské postavy na kameni, viděné zezadu, opírající se o ruku
verso: doplněno kvadraturou

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

332x235 mm, kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, šedozelený papír



CA692

Oboustranná kresba

recto: Sedící mužská postava zezadu s turbanem

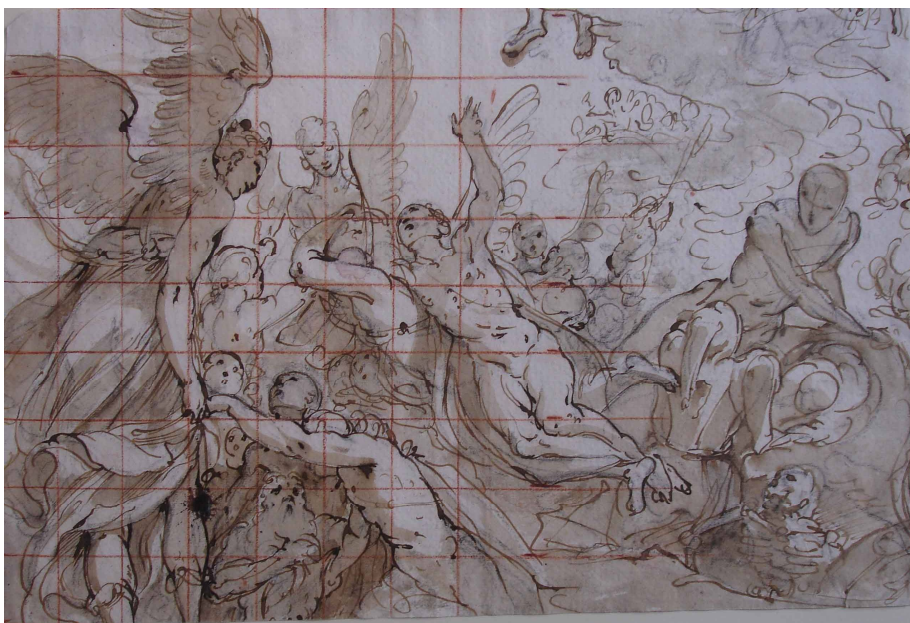
kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, kvadratura

verso: Sv. Petr

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

kresba rudkou, kvadratura rudkou

302x230 mm



CA693

Anděl probouzející
vyvolené
k poslednímu soudu,
kresba pro Poslední
soud v kupoli kostela
San Pietro al Po
v Cremoně

235x350 mm, kresba
perem a štětcem
v hnědém tónu,
podkresba tužkou,
kvadratura rudkou



CA694

Anděl zmrtvýchvstání, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

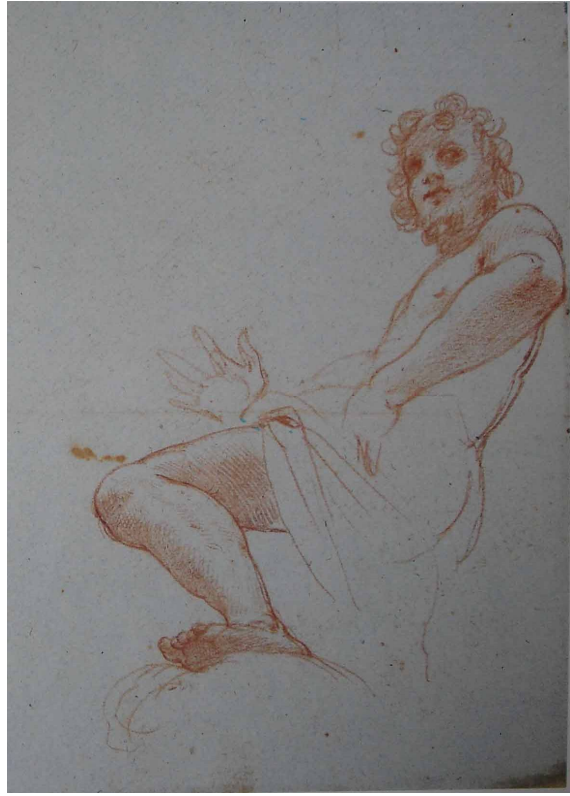
433x233 mm, kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, šedozelený papír, kvadratura



CA695

Dvě zvedající se postavy, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

273x268 mm, kresba rudkou, kvadratura rudkou, šedozelený papír



CA696

Oboustranná kresba

recto: Studie tří mužských postav

verso: Jan Křtitel, 1602–1603, kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

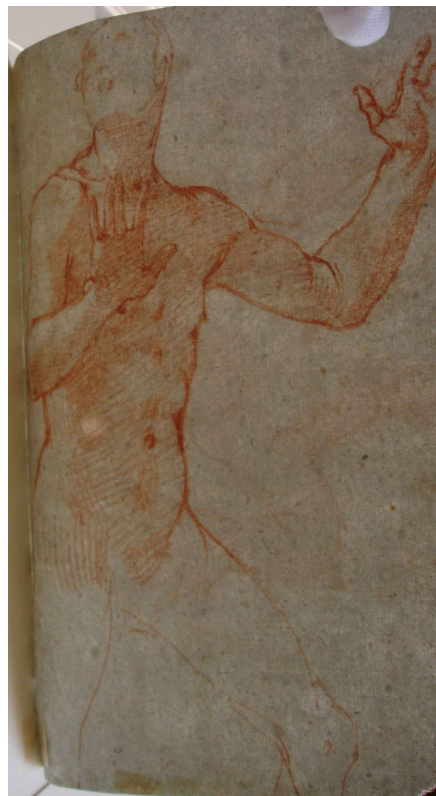
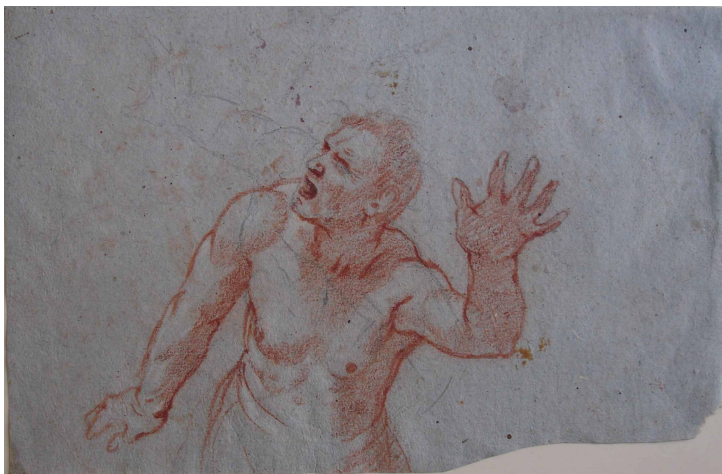
356x310 mm, kresba rudkou



CA697

Studie dvou stojících mužských postav
kresba pro Poslední soud v kupoli kostela
San Pietro al Po v Cremoně

399x267 mm, kresba rudkou, šedozelený
papír



CA698

Oboustranná kresba

recto: Studie mužské postavy hledící vzhůru s pozvednutými pažemi

kresba rudkou, podkresba tužkou

verso: Studie mužské postavy se zvednutou paží

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

kresba rudkou, 284x184 mm



CA699

Studie dvou mužských polopostav -
půlaktů

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela
San Pietro al Po v Cremoně

301x265 mm, kresba rudkou, šedozelený
papír



CA700
Ďáblové vlekoucí
ztracené do pekla, kresba
pro Poslední soud v kupoli
kostela San Pietro al Po
v Cremoně

241x321 mm, kresba
uhlem, perem a štětcem
v hnědém tónu,
lavírováno, papír s
filigránem



CA701
recto: Ďáblové vlekoucí ztracené do
pekla, kresba pro Poslední soud
v kupoli kostela San Pietro al Po
v Cremoně

400x342 mm, kresba rudkou,
kvadratura tužkou, šedozelená karta
verso: nápis „fatti f Cremona“



CA702

ANTONIO MARIA VIANI:

Postava nahého muže zvedající se
z hromady koster

kresba pro Poslední soud v kupoli
kostela San Pietro al Po v Cremoně

232x302 mm, kresba rudkou,
šedozelený papír



CA703

Oboustranná kresba

recto: Předkloněný muž zvoucí si vlasy a poprsí z profilu

kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, kvadratura tužkou

verso: Studie archanděla Michaela v letu

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou

396x303 mm, šedozelený papír



CA704

Oboustranná kresba

recto: Studie dvou předkloněných mužských postav

verso: Studie letícího anděla oděného v plášti a studie mužské postavy v pokleku s hlavou na zemi

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

410x295 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



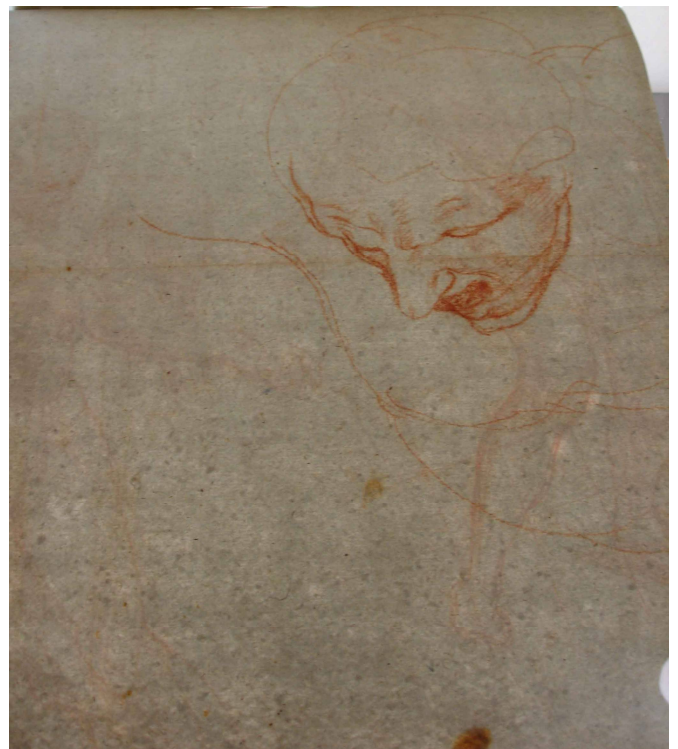
CA705

Mužská postava vlečená po zádech a

studie jeho pravé ruky

kresba pro Poslední soud v kupoli
kostela San Pietro al Po v Cremoně

315x303 mm, kresba rudkou,
šedozelený papír



CA706

Oboustranná kresba

recto: Dvě lehce předkloněné mužské postavy

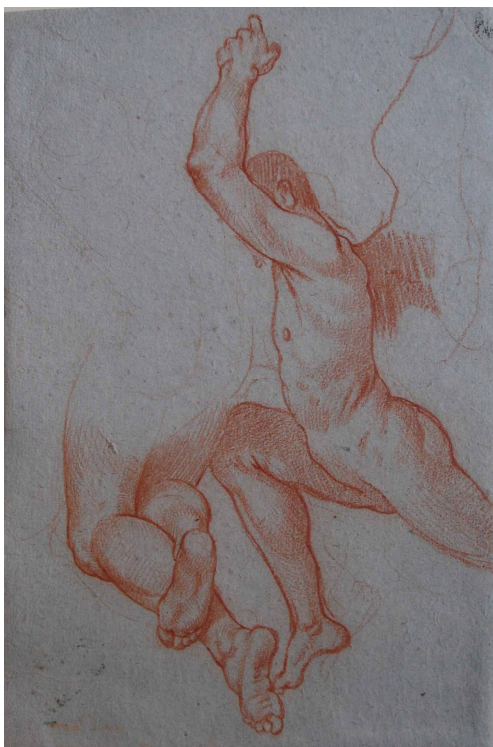
kresba rudkou, kvadratura rudkou

verso: Studie mužského obličeje

kresba rudkou

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

409x325 mm, šedozelený papír



CA707

Studie mužského aktu s vykročenou nohou a zvednutou

paží, studie nohou, kresba pro Poslední soud v kupoli

kostela San Pietro al Po v Cremoně

298x197 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA708

ANTONIO MARIA VIANI: Polopostava muže
s rozpaženýma rukama
kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San
Pietro al Po v Cremoně

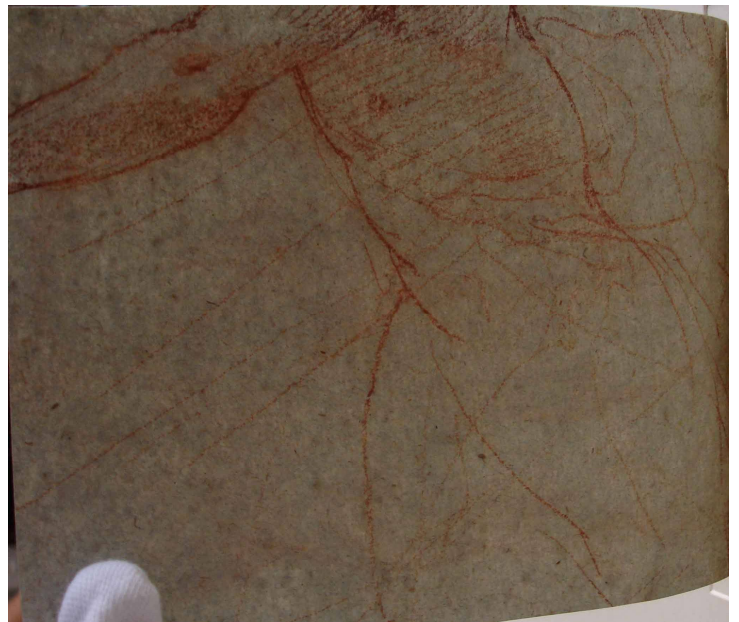
201x217 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA709

Studie zvedající se mužské postavy
kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro
al Po v Cremoně

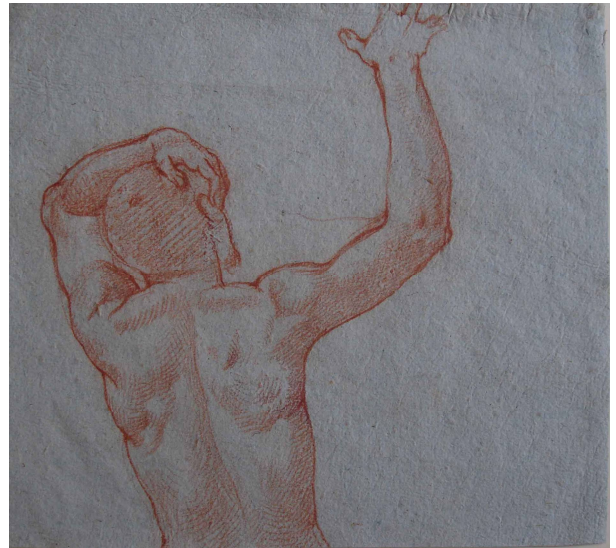
161x141 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA710 Oboustranná kresba

recto: Studie mužské polopostavy viděné zezadu

verso: Studie postavy, trup a část nohou, 200x222 mm, kresba rudkou, šedozelený papír
kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně



CA711

Oboustranná kresba

recto: Studie mužské polopostavy viděné zezadu

verso: Skica části postavy

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

171x136 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA712

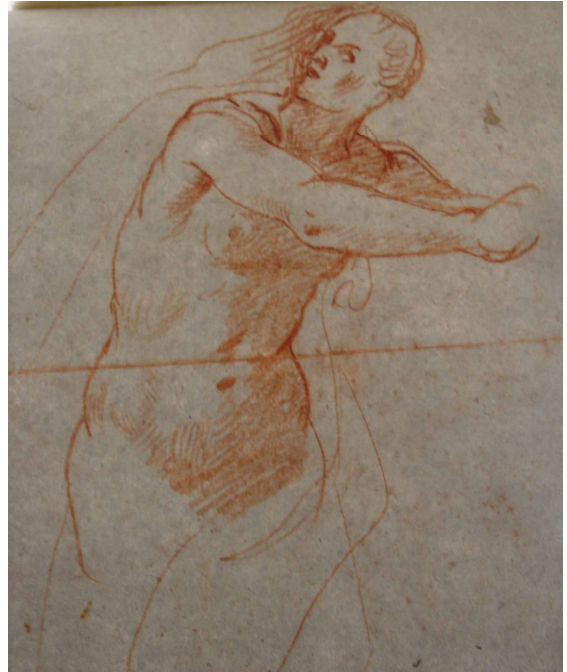
Oboustranná kresba

recto: Skica dvou polopostav, kresba rudkou, ruka vpravo tužkou

verso: Studie tří nohou, kresba rudkou

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

234x299 mm, šedozelený papír



CA713

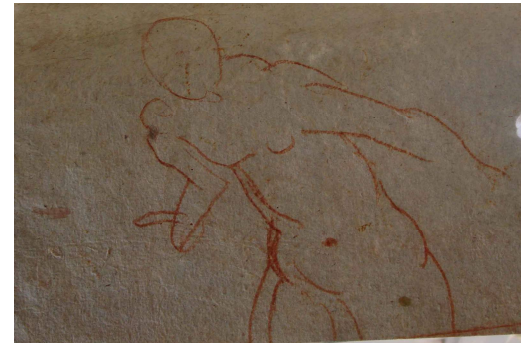
Oboustranná kresba

recto: Skica polopostavy hledící vzhůru

verso: Skica polopostavy

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

268x220 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA714

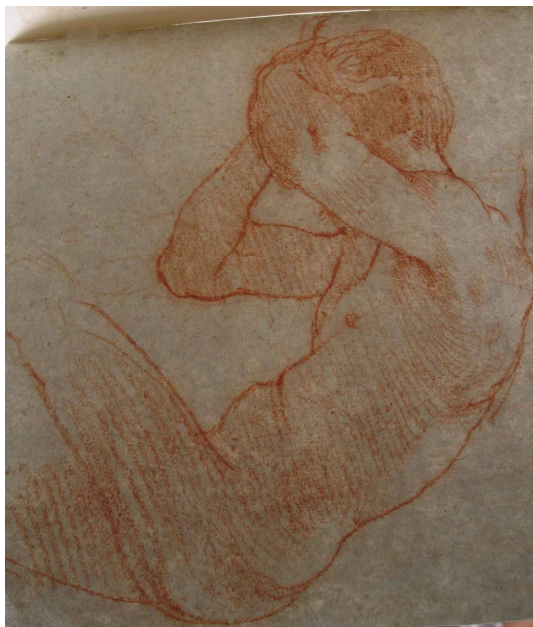
Oboustranná kresba

recto: Studie mužské postavy, trupu dívající se vzhůru s pozvednutýma rukama

verso: Studie postavy - lineární kresba

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

159x230 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA715

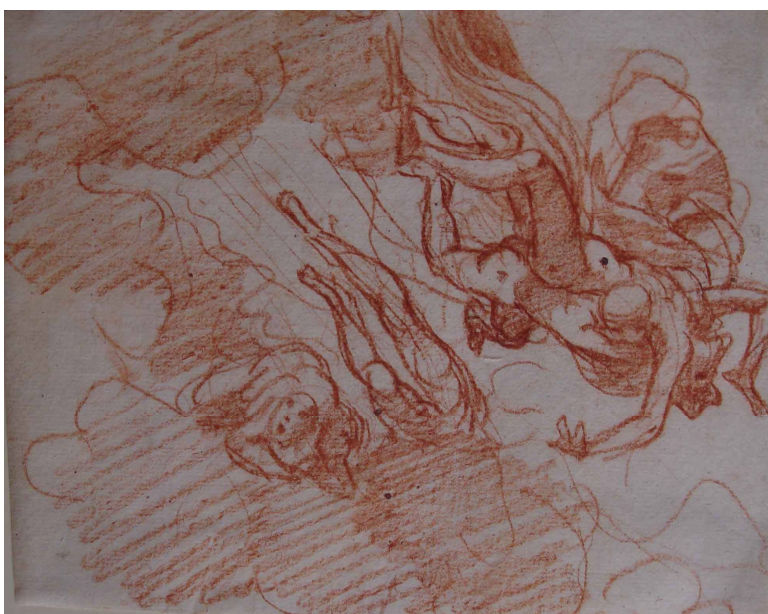
Oboustranná kresba

recto: Studie mužské postavy z boku s rukama na hlavě

verso: Postava na bárce mezi útesy

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

203x219 mm, kresba rudkou, šedozelený papír



CA716

ANTONIO MARIA VIANI:

Andělé vlečou zatracené do
pekla

kresba pro Poslední soud
v kupoli kostela San Pietro al
Po v Cremoně

167x132 mm, kresba rudkou,
šedozelený papír



CA717

Sibyla, kresba pro pendantiv kupole kostela San Pietro al Po v Cremoně
324x243 mm, kresba rudkou,
vysvětlováno bílou křídou, šedozelený papír



CA718

Oboustranná kresba

recto: Sibyla, kresba pro pendantiv kupole kostela San Pietro al Po v Cremoně

kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, šedozelený papír

verso: Studie klečící mužské postavy kresba rudkou (pro paspartu nelze otočit)

417x323 mm, barevný papír



CA719

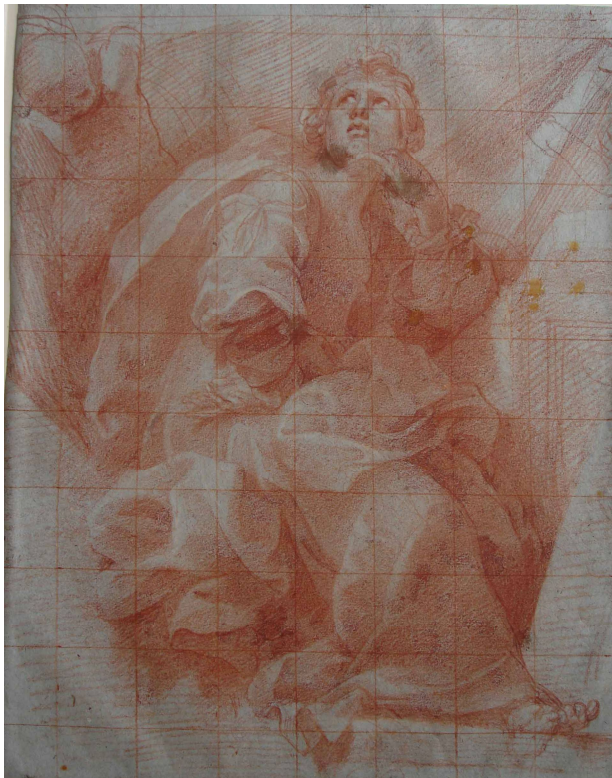
Oboustranná kresba

recro: Sibyla, kresba pro pendantiv kupole kostela San Pietro al Po v Cremoně

kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, kvadratura rudkou šedozeleň papír

verso: Studie muže se zdviženýma rukama (pro paspartu nelze otočit)

432x325 mm, barevný papír



CA720

Sibyla, kresba pro pendantiv kupole kostela San Pietro al Po v Cremoně

424x328 mm, kresba rudkou, vysvětlováno bílou křídou, kvadratura rudkou, šedozeleň papír



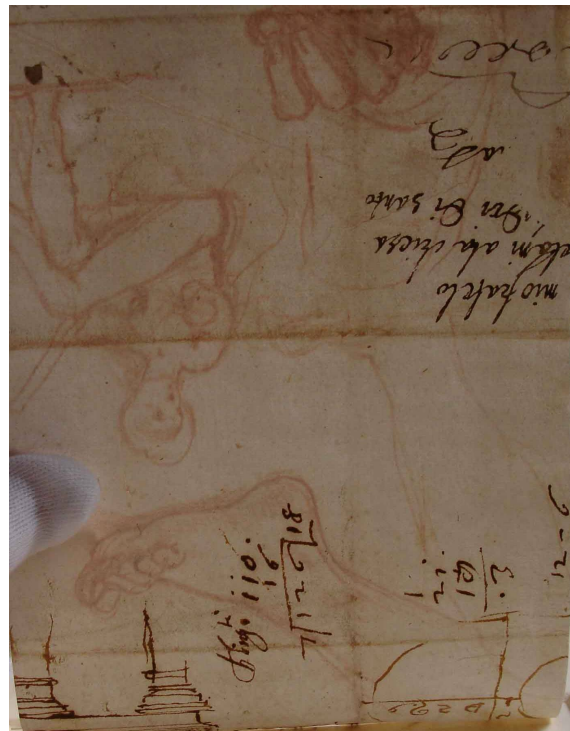
CA721
Sibylla, kresba pro pendantiv kupole kostela
San Pietro al Po v Cremoně

426x316 mm, kresba rudkou, vysvětlováno
bílou křídou, kvadratura rudkou,
šedozelený papír



CA722
ANTONIO MARIA VIANI: Studie
sedící ženské postavy v plášti s knihou,
obklopené dvěma putti
kresba pro pendantiv kupole kostela San
Pietro al Po v Cremoně

172x154 mm, kresba perem v hnědém
tónu, papír s vodozanakem



CA723

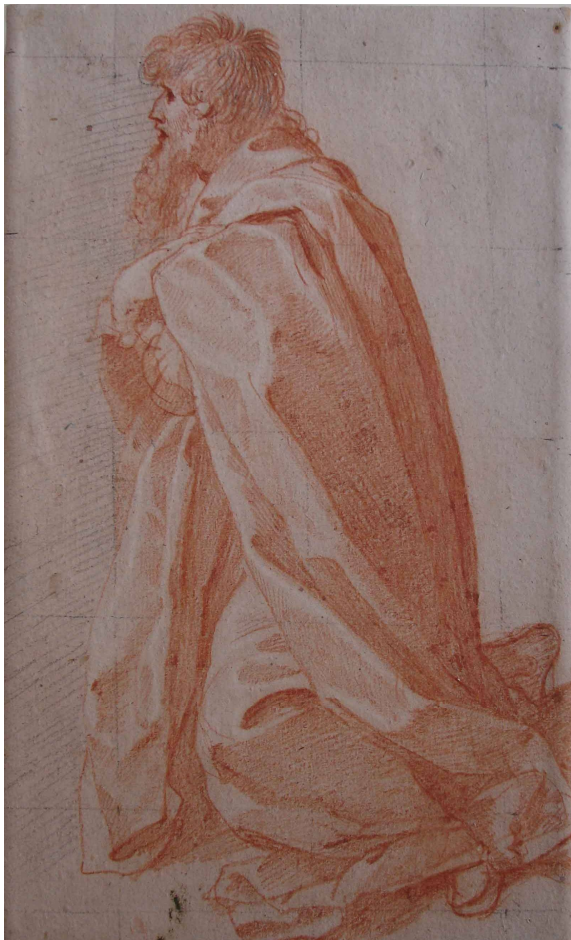
Oboustranná kresba

recto: Skica sedící ženské postavy a studie její levé ruky a nohy

verso: Nápis perem a architektonické skici

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

186x130 mm, kresba rudkou, barevný papír



CA724

Klečící mužská postava v plášti z profilu - starozákonní patriarcha

(?) patrná shoda s kresbami pro kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

402x238 mm, kresba rudkou, šrafura vně postavy a kvadratura tužkou, zhnědlý papír



CA725

Zvěstování Panně Marii, kresba pravděpodobně pro ztracený obraz věnovaný Vincenzu II. Gonzagovi.

214x 265 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou

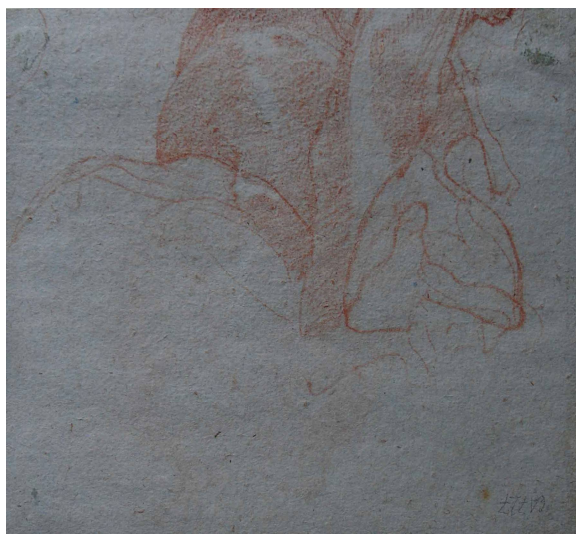


CA726

ANTONIO MARIA VIANI:

Skica a studie anděla

178x200 mm, kresba perem
v hnědém tónu



CA727

Oboustranná kresba

recto: Studie nohou

verso: Část neurčené studie

kresba pro Poslední soud v kupoli kostela San Pietro al Po v Cremoně

176x193 mm, kresba rudkou, šedozeleň papír



CA728

Bůh otec, archanděl Gabriel a

Gottfried Buglionský

(Ger.Lib., I, 6–32), kolem 1600

268x205 mm, kresba perem a

štetcem v hnědém tónu,

kvadratura rudkou

(dole: „prima“)



CA729

Oboustranná kresba, kolem 1600

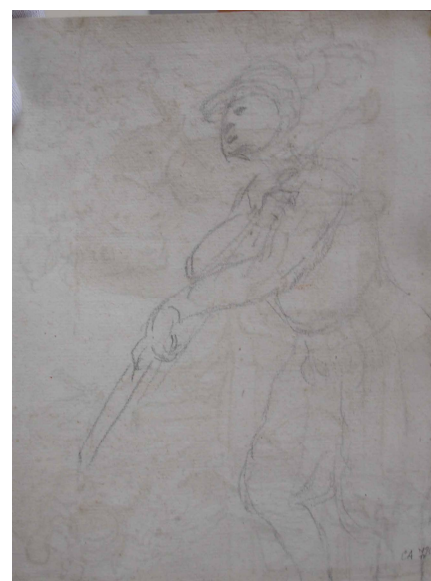
recto: Křižácké vojsko před Gottfriedem Buglionským (Ger. Lib., I, 25–64)

kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou

verso: Studie bojovníka

kresba tužkou

255x196 mm





CA730

Oboustranná kresba, kolem
1600

recto: Křižácké vojsko
vyrážející do boje (Ger.

Lib., I, 71–75)

kresba perem a štětcem
v hnědém tónu, podkresba
tužkou, kvadratura rudkou

verso: Studie plachetnic

kresba rudkou

277x197 mm





CA731
Aladin a Ismeno (Ger. Lib., II, 1–7), kolem 1600

285x195 mm, kresba perem a štětciem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou



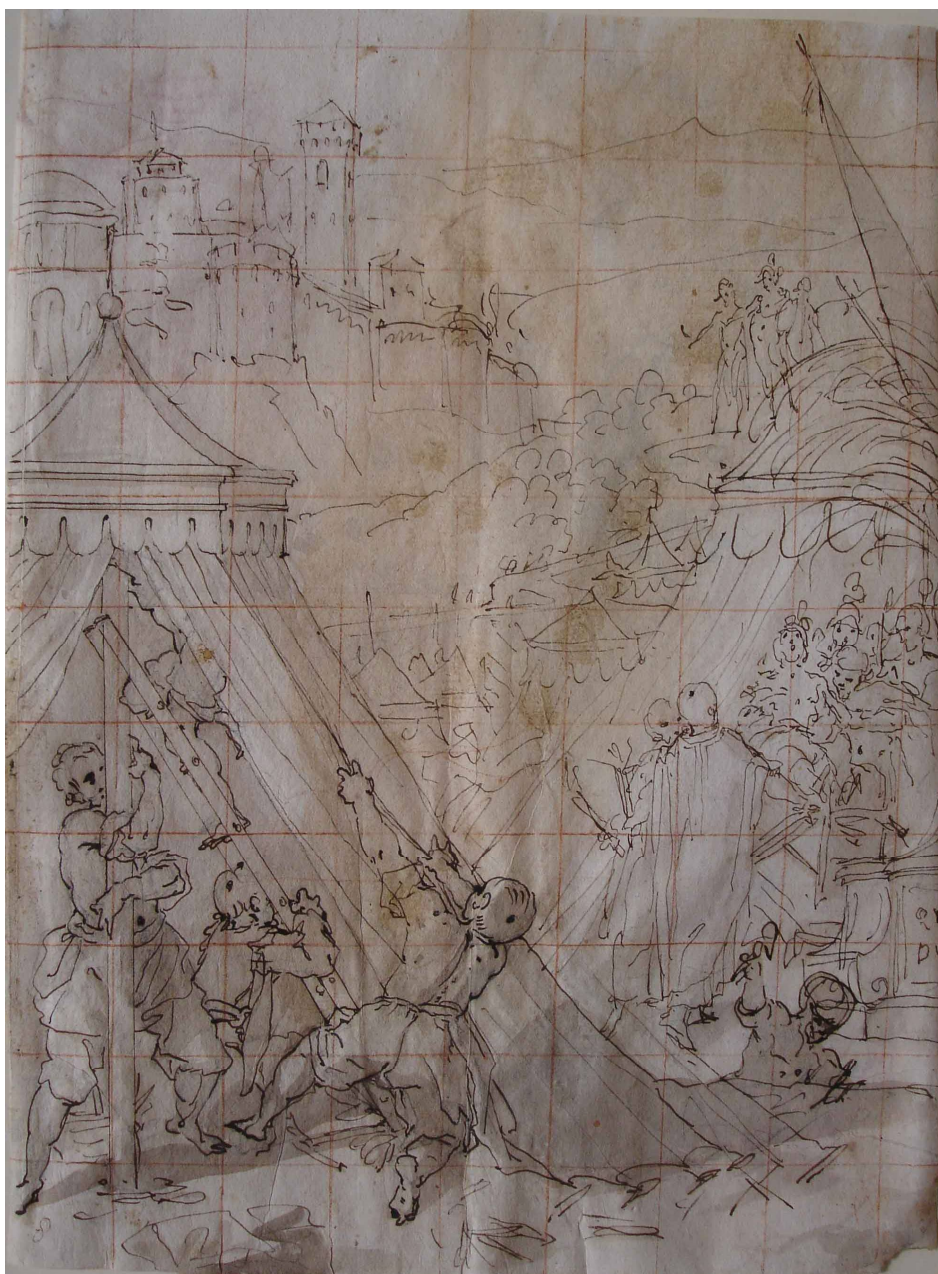
CA732
Clorinda zachraňuje
Sofronia a Olindu
(Ger. Lib., II, 14–45),
kolem 1600

184x186 mm, kresba
perem a štětcem
v hnědém tónu,
podkresba tužkou,
kvadratura rudkou



CA733
Souboj Tankreada a
Clorindy (Ger. Lib.,
III, 21), kolem 1600

168x183 mm, kresba
perem a štětcem
v hnědém tónu,
podkresba tužkou,
kvadratura rudkou,
papír s vodoznakem



CA734

Oboustranná kresba, kolem 1600

recto: Křižácký tábor po prvním dni bojů, stavba tábora
(Ger. Lib., III, 54–73)

kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba
tužkou, kvadratura rudkou

verso: Studie mužů zatloukávajících kolíky

kresba rudkou a tužkou

256x193 mm





CA735

Sněm monster a démonů (Ger. Lib., IV, 1-19), kolem 1600

278x188 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou



CA736

Ismeno a Soliman nad bitevním polem (Ger. Lib., X, 26), kolem 1600

212x191 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou, parír s vodoznakem



CA737

Oboustranná kresba, kolem 1600

recto: Pochod křížáků na Olivetskou horu (Ger. Lib., XI, 5–6)

kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou

verso: Bojovník

kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou

290x189 mm



CA738

Dobývání hradeb Jeruzaléma (Ger. Lib., XI, 39–40), kolem 1600

297x212 mm, kresba perem a štětce v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou



CA739

Erotimo ošetřuje Gottfrieda (Ger. Lib., XI, 68–71), kolem 1600

310x 211 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou



CA740

Křižáky obléhaná věž (Ger. Lib., XI, 85), kolem 1600

206x171 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou



CA741
Clorinda a Argante ničí obléhanou věž (Ger. Lib., XII, 42–46), kolem 1600

300x196 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura rudkou



CA742

Tancredo zabíjí Clorindu (Ger. Lib., XII, 64), kolem 1600

217x173 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, papír s vodoznakem



CA743

Tancredo u Clorindina hrobu (Ger. Lib., XII, 95-96), kolem 1600

209x140 mm, kresba perem a štětce v hnědém tónu, podkresba tužkou



CA744

Křižáci u Raimondova lože (Ger. Lib. XIX, 120–131), kolem 1600

284x187 mm, kresba perem a štětcem v hnědém tónu, podkresba tužkou, kvadratura, papír s vodoznakem



CA745
Skupina hrajících si putti
184x353 mm, kresba rudkou

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Antonio Maria Viani: Zasvěcení Staré smlouvy, 1588–1589, olej na plátně. Kostel svatého Michaela v Mnichově



2. Antonio Maria Viani: Oslava jména Ježíš, 1588–1589, olej na plátně. Kostel svatého Michaela v Mnichově



3. Antonio Maria Viani: Kristus předává klíče svatému Petrovi a Pavlovi, 1588, olej na plátně.
Kostel svatého Michaela v Mnichově



4. Antonio Maria Viani (připsáno): Kristus v Getsemanské zahradě, 1589, kresba štětcem a perem, vysvětlováno bělobou, hnědý papír, 43,5 x 28,2 cm



5. Peter Paul Rubens: Shromáždění olympských bohů, olej na plátně, 204,5 x 379 cm.
Obrazárna Pražského hradu, inventární číslo HS111



6. Podle Antonia Maria Vianiho: Bohové na Olympu, freska. Gallerie degli Specchi v Palazzo Ducale .



7. Podle Antonia Maria Vianiho: Apollón na slunečním voze, freska. Gallerie degli Specchi v Palazzo Ducale.



8. Domenico Fetti: Architekt Antonio Maria Vaini předává Margheritě Gonzaga model kostela svaté Uršuly, 1615, olej na plátně. Palazzo Ducale



9. Antonio Maria Viani: Nanebevzetí Panny Marie se svatým Janem Křtitelem a svatou Barborou, olej na plátně, Castelbelforte (Mantova)



10. Giovanni Battista Trotti, zvaný il Malosso: Nanebevzetí Panny Marie. Pinacoteca ala Ponzone, Cremona



11. Antonio Maria Viani: Archanděl Michael zabíjející d'ábla, olej na plátně. Palazzo Ducale, Mantova



12. Christoph Schwarz: Archanděl Michael. Hlavní oltář kostela Sv. Michaela v Mnichově



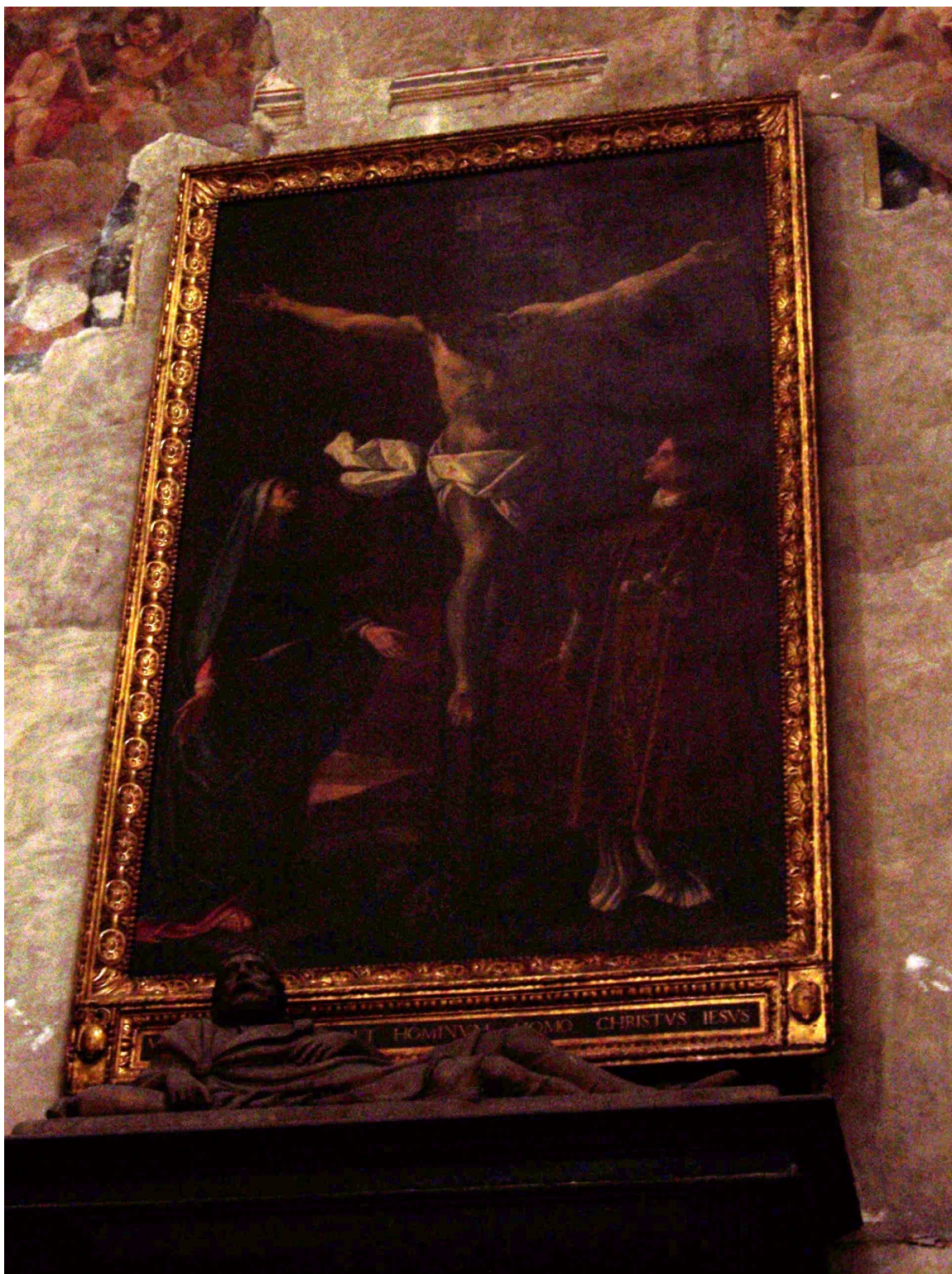
13. Antonio Maria Viani: Martyrium svatého Ippolita. Bazilika S. Maria delle Grazie, Curtatone (Mantova)



14. Antonio Maria Viani: Madonny d'Itria, 277 x 181 cm, olej na plátně. Katedrála sv. Petra, Mantova



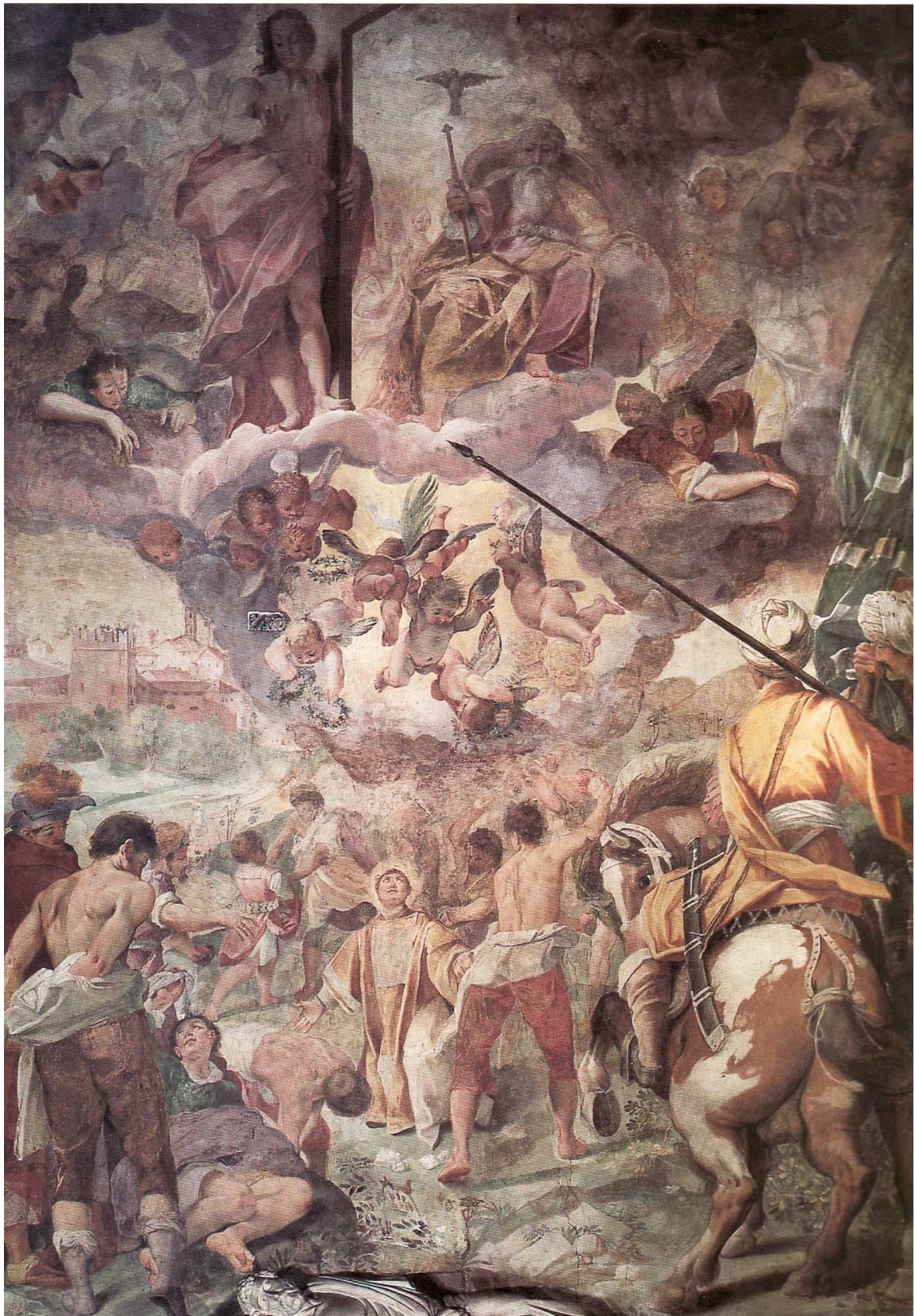
15. Antonio Maria Viani: Zvěstování Panně Marii, 1595, olej na měděné desce, 54,5 x 42,5 cm. Pinacoteca Nazionale, Siena



16. Antonio Maria Viani: Ukřižování, olej na plátně. Čelní stěna kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea. Foto: autor



17. Antonio Maria Viani: Disputa svatého Štěpána, freska. Levá strana kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea



18. Antonio Maria Viani: Umučení svatého Štěpána, freska. Pravá strana kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea

19. Antonio Tempesta: Ilustrace Tassova Osvobozeného Jeruzaléma, kresby. Státní grafická sbírka Mnichov





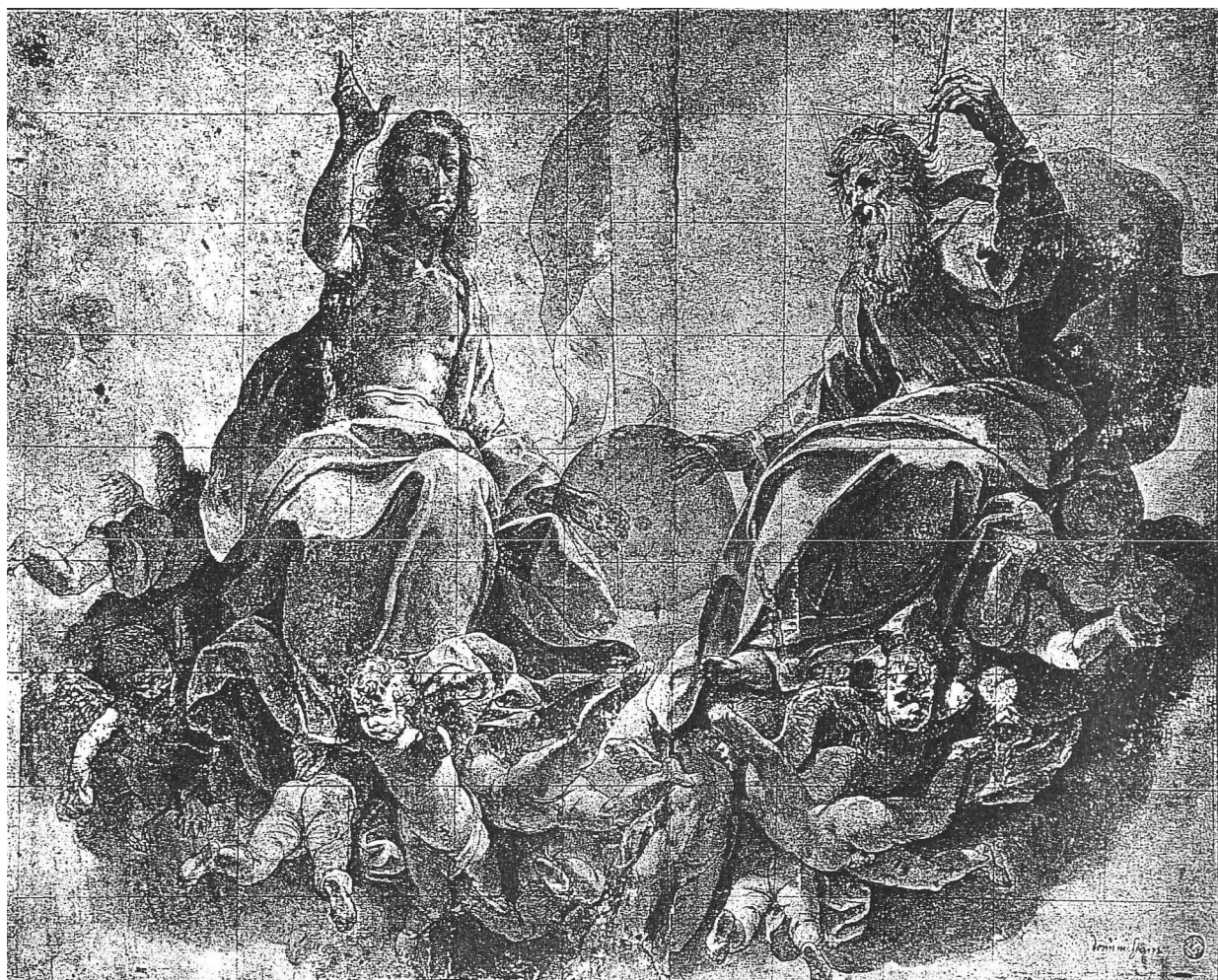








20. Antonio Maria Viani: Allegorie Spásy, nástropní freska v choru Mantovské katedrály. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 177.



21. Antonio Maria Viani: Nejsvětější trojice, kresba k nástropní fresce v chóru mantovské katedrály



22. Antonio Maria Viani: Zvěstování, dvě samostatná plátna, 1614–1619. Bazilika Sant' Andrea



23. Antonio Maria Viani: Svatá Uršula a svatá Markéta přijímané ve slávě Nejsvětější trojicí, 1619. Palazzo Ducale, Mantova

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Antonio Maria Viani: Zasněžení Staré smlouvy, 1588–1589, olej na plátně. Kostel svatého Michaela v Mnichově. Reprodukce z: SORTINO 1996, 20
2. Antonio Maria Viani: Oslava jména Ježíš, 1588–1589, olej na plátně. Kostel svatého Michaela v Mnichově. Reprodukce z: SORTINO 1996, 33
3. Antonio Maria Viani: Kristus předává klíče svatému Petrovi a Pavlovi, 1588, olej na plátně. Kostel svatého Michaela v Mnichově. Reprodukce z: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 88
4. Antonio Maria Viani (připsáno): Kristus v Getsemanské zahradě, 1589, kresba štětcem a perem, vysvětlováno bělobou, hnědý papír, 43,5 x 28,2 cm. Aukční síň Christie's. Reprodukce z:
http://www.christies.com/Lotfinder/lot_details.aspx?pos=10&intObjectID=5334360&sid=
5. Peter Paul Rubens: Shromáždění olympských bohů, olej na plátně, 204,5 x 379 cm. Obrazárna Pražského hradu, inventární číslo HS111. Reprodukce z:
<http://www.radio.cz/cz/clanek/63109>
6. Podle Antonia Maria Vianiho: Bohové na Olympu, freska. Gallerie degli Specchi v Palazzo Ducale. Reprodukce z: <http://www.lemaze-studio.com/canvas/351002-1592491.htm>
7. Podle Antonia Maria Vianiho: Apollón na slunečním voze, freska. Gallerie degli Specchi v Palazzo Ducale. Reprodukce z: <http://www.1st-art-gallery.com/Antonio-Maria-Viani/The-Sun-God-Driving-His-Chariot-Across-The-Sky,-Ceiling-Painting.html>
8. Domenico Fetti: Architekt Antonio Maria Vaini předává Margheritě Gonzaga model kostela svaté Uršuly, 1615, olej na plátně. Palazzo Ducale. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 267
9. Antonio Maria Viani: Nanebevzetí Panny Marie se svatým Janem Křtitelem a svatou Barborou, olej na plátně. Castelbelforte (Mantova). Reprodukce z: MARINELLI 1998, 186
10. Giovanni Battista Trotti, zvaný il Malosso: Nanebevzetí Panny Marie. Pinacoteca ala Ponzone, Cremona. Foto: autor
11. Antonio Maria Viani: Archanděl Michael zabíjející d'ábla, olej na plátně. Palazzo Ducale, Mantova. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 190
12. Christoph Schwarz: Archanděl Michael. Hlavní oltář kostela Sv. Michaela v Mnichově. Reprodukce z: <http://www.art-prints-on-demand.com/a/schwarz-christoph/angel-fall-high-altar-of.html>
13. Antonio Maria Viani: Martyrium svatého Ippolita. Bazilika S. Maria delle Grazie, Curtatone (Mantova). Reprodukce z: MARINELLI 1998, 189
14. Antonio Maria Viani: Madonny d'Itria, 277 x 181 cm, olej na plátně. Katedrála sv. Petra, Mantova. Reprodukce z: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 367

15. Antonio Maria Viani: Zvěstování Panně Marii, 1595, olej na měděné desce, 54,5 x 42,5 cm. Pinacoteca Nazionale, Siena. Reprodukce z: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 369
16. Antonio Maria Viani: Ukřižování, olej na plátně. Čelní stěna kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea. Foto: autor
17. Antonio Maria Viani: Disputa svatého Štěpána, freska. Levá strana kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 192
18. Antonio Maria Viani: Umučení svatého Štěpána, freska. Pravá strana kaple Petrozzani v kostele Sant'Andrea. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 193
19. Antonio Tempesta: Ilustrace Tassova Osvobozeného Jeruzaléma, kresby. Státní grafická sbírka Mnichov. Reprodukce z: LEUSCHNER 1999, 138–155
20. Antonio Maria Viani: Allegorie Spásy, nástropní freska v chóru mantovské katedrály. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 177
21. Antonio Maria Viani: Nejsvětější trojice, kresba k nástropní fresce v chóru mantovské katedrály. Reprodukce z: GREENAWAY 1994, 125
22. Antonio Maria Viani: Zvěstování, dvě samostatná plátna, 1614–1619. Bazilika Sant'Andrea. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 198
23. Antonio Maria Viani: Svatá Uršula a svatá Markéta přijímané ve slávě Nejsvětější trojicí, 1619. Palazzo Ducale, Mantova. Reprodukce z: MARINELLI 1998, 200

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

AGOSTI/AGOSTI/STREHLKE/TANZI 1998—Barbara AGOSTI / Giovanni AGOSTI / Carl Brandon STREHLKE / Marco TANZI: Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi), Brescia 1998

APPUHN–RADTKE 1997—Sibylle APPUHN–RADTKE: Per l'attività dei pittori italiani in Baviera nel Cinquecento: Antonio Maria Viani alla corte ducale di Monaco. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 83–94

BALZARINI/CASSANELLI 2000—Maria Grazia BALZARINI / Roberto CASSANELLI (ed.): Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi, Milano 2000

BERZAGHI 1997—Ranato BERZAGHI: Antonio Maria Viani e il palazzo dei duchi di Mantova. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 107–114

BEZOTTI 1999—Ugo BEZZOTTI: Emblemi arborei per il Duca di Mantova. In: Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti LXVII, 1999, 93–125

BORA 2000—Giulio BORA: La collezione Clary-Aldringen. Integrazioni e aggiunte, In: BALZARINI/CASSANELLI 2000, 115–126

BORA/ZLATOHLÁVEK 1997—Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona. Katalog výstavy Museo Civico „Ala Ponzone“ in Cremona, 27. 9. 1997 – 11. 1. 1998. Milano 1997

CADIOLI 1763—Giovanni Cadioli: Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano, nella città di Mantova, e ne' suoi contorni, data in luce, a comodo singolarmente de' forestieri, Mantova 1763

FUČÍKOVÁ/ČEPIČKA 2007—Eliška FUČÍKOVÁ / Ladislav ČEPIČKA (ed.): Valdštejn. Albrecht z Valdštejna Inter arma silent musae?. Katalog z výstavy Valdštejnská jízda v Praze 15. 11. 2007 – 17. 2. 2008. Praha 2007

GIULIANI 1997—Marzia GIULIANI: Antonio Maria Viani a Cremona: le origini familiari. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 95–106

GREENAWAY 1994—Peter GREENAWAY: Flying out of this world. In: University of Chicago Press, Chicago 1994

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

HARPRATH 1984—Richard HARPRATH: Ippolito Andreasi as a Draughtsman. In: Master Drawings 1, 1984, 3–28, 89–114.

- HENIG 2007—Zdeněk HENIG: Z Aldringenu 1634–1666, 2007, <http://www.zamek-benesov.cz/historie-zamku/dolni-zamek-1562-1945/z-aldringenu-1634-1666/>, vyhledáno 16.5. 2010
- INTRA 1883—Giovanni Battista INTRA: Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte : Guida della città e de i suoi dintorni, Mantova 1883
- KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009—Zdeněk KAZLEPKA / Martin ZLATOHLÁVEK: Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek. Katalog výstavy Moravské galerie v Brně, 13. 3. 2009 – 7. 6. 2009. Brno 2009
- KONEČNÝ 1997–1998—Lubomír KONEČNÝ: Antonio Maria Viani a Tassův Osvobozený Jeruzalém, In: Bulletin Národní galerie v Praze VII–VIII, 1997–1998, 148–157
- KONEČNÝ 1997—Lubomír KONEČNÝ: Antonio Maria Viani illustratore della Gerusalemme Liberata. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 119–131
- KONEČNÝ/ZLATOHLÁVEK—Lubomír KONEČNÝ / Martin ZLATOHLÁVEK: A New Attribution to Antonio Maria Viani (nepublikovaný článek)
- KRUMMHOLZ 2007—Martin KRUMMHOLZ: Sacco di Mantova (1630–1631). In: FUČÍKOVÁ / ČEPIČKA 2007, 320–326
- LEUSCHNER 1999—Eckhard LEUSCHNER: Antonio Tempesta's Drawings for a „Gerusalemme Liberata“, In: Master Drawings 2, 1999, 138–155
- MARANI 1998—Ercolano MARANI: Il Viani e la vigilia del „sacco“, In: Mantova: le arti III, 1965, 162–175
- MARINELLI 1998—Sergio MARINELLI (ed.): Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, Verona 1998
- MARINELLI 2000—Sergio MARINELLI: Precisazioni sul disegno mantovano, In: Quaderni di Palazzo Te 7, 2000, 78–85
- MATTHIAE 1935—Guglielmo Matthiae: Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VI - Provincia di Mantova, Řím 1935
- MORSELLI 2002—Raffaella MORSELLI (ed.): Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte. Katalog výstavy Palazzo Te / Palazzo Ducale in Mantova, 2. září – 8. prosince 2002, Milano 2002
- NEILSON 1999—Nancy Ward NEILSON (rec.): Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona. In: Master drawings XXXVII, 1999, 189–192
- NEUMANN 1965—Jaromír NEUMANN: Z mladých let Petra Pavla Rubense. Shromáždění olympských bohů, In: Umění XIII, 1965, 541–599

- PACCAGNINI Giovanni: *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino 1969
- PANNI / ZAIST 1774—Anton Maria PANNI / Giambattista ZAIST: *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona 1774
- PASTORE 1984—Giuse PASTORE: Antonio Maria Viani: l'ancona lignea nella basilica di Sant'Andrea e le capelle laterali della cattedrale, In: *Civiltà mantovana* 5, 1984, 53–66
- PERINA 1966—Chiara Tellini PERINA: Scheda per Antonio Maria Viani: un pittore cremonese alle corti di Monaco e di Mantova, In: *Arte in Europa* 1, 1966, 651–664
- PERINA 1985—Chiara Tellini PERINA: Committenze mantovane di Antonio Maria Viani. In: *Quaderni di Palazzo Te* 2, 1985, 68-71
- PERINA 1986—Chiara Tellini PERINA: Nel segno dell'Unicorno: la cappella Petrozzani in Sant'Andrea in Mantova, In: *Quaderni di Palazzo Te* 4, 1986, 15–24
- PERINA 1989—Chiara Tellini PERINA: Palazzina della Paleologa. Le decorazioni di Antonio Maria Viani, In: *Civiltà mantovana* 23–24, 1989, 1–8
- PERINA 1997—Chiara Tellini PERINA: Antonio Maria Viani pittore ducale. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 95–105
- RASPADORI 1972—Magda Delaini RASPADORI: Antonio Maria Viani pittore. Considerazioni sugli affreschi del coro della cattedrale di Mantova e della cappella Petrozzani in Sant'Andrea, In: *Civiltà mantovana* 6, 1972, 50–79
- ROYT 2006—Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006
- SORTINO 1996—Graziella SORTINO: *L'attività Mantovana di Antonio Maria Viani* (diplomová práce Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Milano). Milano 1996
- SORTINO 1997—Graziella SORTINO: Antonio Maria Viani. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 352–355
- SUSANI 1818—Geatano SUSANI: *Nuovo prospetto delle pitture sculture ed architetture di Mantova e de' suoi contorni, corredato di notizie storiche intorno all'origine e successive vicende de' relativi edifizii e stabilimenti*, Mantova 1818
- TANZI 1998—Marco TANZI: *Lungo la Paullese 1* (Cremona 1997; epilogo di una civiltà artistica), In: AGOSTI/AGOSTI/STREHLKE/TANZI 1998, 95–123
- TASSO 1980—Torquato TASSO: *Osvobozený Jeruzalém. Ve vyprávění a výběru Alfreda Giulianiho*, Praha 1980
- ZLATOHLÁVEK 1996—Martin Zlatohlávek (ed.): *Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika. Katalog z výstavy Národní galerie v Praze, 12. 12. 1996 – 9. 2. 1997*. Praha 1996

ZLATOHLÁVEK 1997—Martin Zlatohlávek: Disegni per l'affresco con il Martirio di santo Stefano nella cappella Petrozzani di Sant'Andrea in Mantova. In: BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 392–397

ZLATOHLÁVEK 2009—Martin ZLATOHLÁVEK: Antonio Maria Viani. In: KAZLEPKA/ZLATOHLÁVEK 2009, 48–77

ZLATOHLÁVEK/BORA 1995—Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA: Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 19. 9. – 12. 11. 1995. Praha 1995

Internetové zdroje:

TOGNER 1998—Milan TOGNER: Konvoluty starých kreseb, jejich ochrana, presentace a budoucnost. 7. ročník odborné konference, Vědecká knihovna v Olomouci, <http://www.vkol.cz/cs/aktivity/konference-a-odborna-setkani/7--rocnik-odborne-konference/clanek/konvoluty-starych-kreseb--jejich-ochrana--prezentace-a-budoucnost/>, vyhledáno 15. 5. 2010

CHLEBORÁDOVÁ 1995—Bohuslava CHLEBORÁDOVÁ: Odezvy italského umění ve sbírkách Regionálního muzea v Teplicích, In: Zpravodaj Společnosti přátel Itálie X, 1995, http://www.prateleitalie.eu/zpravodaje/SPI_03_05.pdf, vyhledáno 15. 5. 2010

VYKOUPIIL 2008—Libor VYKOUPIIL: Jan z Aldringenu, http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/_zprava/524358?hodnoceni=5, vyhledáno 16. 5. 2010

RESUMÉ

Diplomová práce se zabývá osobností Antonia Maria Vainiho a jeho činností v Mantově. Přestože se Viani na dvoře mantovských Gonzagů uplatnil také jako architekt, scénograf, dekoratér a zastával pozici prefekta staveb, ze které dohlížel na veškerou uměleckou činnost vycházející ode dvora, je práce zaměřena na jeho malířskou činnost a s ní související přípravné kresby.

Jedním z cílů práce bylo shrnout dosavadní umělecko-historické bádání o Vianim, kterému byla věnována pozornost od 60. let minulého století. Podstatné pozornosti se Vianimu dostalo na výstavě konané v Cremoně na přelomu let 1997/1998, na které byly poprvé publikovány umělcovy kresby z teplických Clary-Aldringenských alb a položen základ k poznání tohoto umělce. Diplomová práce navazuje na závěry této výstavy, která se svým zaměřením věnovala převážně Vianiho cremonským pracím, ve snaze zdůraznit velkolepost malířského díla, které Viani vytvořil také v Mantově.

Po kapitole věnující se stručnému životopisu a shrnutí působení Vianiho v rodné Cremoně a na dvoře bavorských Wittelsbachů, následuje kapitola obsahující jednotlivé Vianiho mantovské realizace, které jsou dnes po dlouhé době Vianimu znovu právem přisuzovány. Nemalá pozornost je věnována velkolepému projektu na výzdobu Casina di Gioto, kde měl být vytvořen soubor několika desítek obrazů inspirovaných Tassovým hrdinským eposem Gerusalemme liberata. Mnohovrstevná látka eposu byla velmi inspirativní, nejen pro Vianiho, který jako první uchopil literární předlohu k vytvoření obrazového cyklu, ale i pro ilustrátory knihy a další umělce; ti jsou v konkrétních souvislostech také v podkapitole zachyceni.

Nejen přípravné kresby k výzdobě letohrádku v Goito, ale i další Vianiho kresebné studie, kterých je dohromady více než jedno sto, jsou součástí alb, která se do Čech dostala spolu s kořistí Jana Aldringena z vypleněné Mantovy. Teplický konvolut kreseb cremonských mistrů 16. a počátku 17. století zaujímá významnou pozici mezi italským uměním z českých sbírek. Soubor nemalým podílem přispěl k poznání umělecké tvorby cremonských mistrů, včetně tvorby Antonia Maria Vainiho. Z tohoto důvodu je Clary-Aldringenským kresbám věnována následující kapitola, která vyzdvihuje jejich jedinečnost, zabývá se osudem souboru na pozadí historických událostí a uvádí přehled pozornosti významných badatelů.

Práce představuje Antonia Maria Vianiho jako jedinečnou osobnost uměleckého prostředí mantovského dvora. Přestože byl po dlouhou dobu umělecko-historickou literaturou poněkud opomíjen, měl by být prostřednictvím nového poznání opět zařazen mezi nejvýznamnější umělce své doby.

ANNOTATION

The subject of thesis is Antonio Maria Viani's paintings and drawings which he created during his residence in Mantua. Mantua was ruled by art enthusiastic Gonzagas family who were the indisputable art enthusiasts.

This thesis aims to summarize and evaluate the articles that had been written about Antonio Mario Viani until the exhibition called "I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona" took place in Cremona in 1997/1998. The exhibition significantly helped this artist (originally from Cremona) to become widely known. Firstly shown, there were some Viani's drawings from Clary-Aldringen's albums which are now deposited in the National Gallery in Prague.

List of bibliography will have been completed by the latest literature related to the artist and discussions and reviews of the exhibition in Cremona are also included.

The main purpose of this thesis is to introduce the artist Antonio Maria Viani as an excellent master which, undoubtedly, he was. It is also inherent to stress the exceptionality to have so many drawings from cremona's masters in our colleitions.

Key words:

Antonio Maria Viani Mantua Clary-Aldringen's albums drawings Gonzaga

Informace o počtu znaků:

Znaky (bez mezer): 168 859

Znaky (včetně mezer): 197 735

Klíčová slova:

Antonio Maria Viani Mantova Clary-Aldringenské album kresba Gonzagové