

I. ÚVOD

Sebastiano Luciani, zvaný del Piombo, byl umělcem žijícím mezi lety 1485 – 1547 v Benátkách a Římě. Jeho benátské začátky bývají spojovány s tamějšími nejvýznamnějšími umělci té doby, s Giovannim Bellinim a Giorgionem. Do roku 1511, kdy město na laguně opustil, vytvořil zde významná díla ovlivněná benátským koloritem, ovšem už na nich také začal být patrný Sebastianův zájem o objemovou skladbu a větší monumentalitu forem. Mezi jeho nejslavnější benátská díla patří varhanní dveře z kostela San Bartolomeo di Rialto, oltářní obraz z kostela San Giovanni Crisostomo, na nějž později reagoval i sám Bellini, a nedokončený velkoformátový obraz *Šalamounova soudu*.

Zcela zásadním zlomem v Sebastianově kariéře bylo setkání s Agostinem Chigim, který přicestoval do Benátek z Říma roku 1511. Kromě jiných záležitostí se bohatý bankéř a obchodník zajímal také o umění a zpět do věčného města si chtěl přivést umělce, jenž mu pomůže moderně vyzdobit jeho reprezentativní příměstskou vilu. Tu dnes známe pod názvem Villa Farnesina. Chigiho volba padla na společensky oblíbeného a vzdělaného Lucianiho.

V Římě pracoval tedy nejdříve na freskách pro Agostina Chigiho, záhy se ovšem začal věnovat také portrétní tvorbě, ve které byl velmi úspěšný. Známý je například jeho *Portrét kardinála Ferryho Carondelata se dvěma sekretáři* či *Portrét muže v brnění*. Vytvořil také slavnou *Smrt Adónida* a s pomocí kreseb svého přítele Michelangela jedinečnou *Pietu* z Viterba, jež měla velký úspěch a jako výsledek tohoto byla Sebastianovi zadána jedna z jeho stěžejních zakázek na výzdobu kaple Borgheriniů v římském kostele San Pietro in Montorio. Zde již byla opětovná pomoc Michelangela žádaná. Jedna z přípravných kreseb na výmalbu kaple se nachází v českých sbírkách, stejně tak jediná zdejší Sebastianova malba uložená v Arcibiskupském paláci v Olomouci – *Madona s rouškou*. O té bude více napsáno v poslední kapitole, neboť představuje dokonalý příklad Sebastianovy schopnosti snoubit své benátské školení se vším, čemu se ve věčném městě naučil.

Práce se ve své hlavní části zabývá spoluprací Sebastiana del Piomba s Raffaelem v Římě po roce 1511. Jedná se tedy především o stylový rozbor zakázky na výmalbu Sala di Galatea ve vile Farnesině, kterou oběma umělcům zadal Agostino Chigi. Pro mladého Benátčana to byla první římská zakázka a ihned byla ovlivněná díly velkých mistrů, jako byl právě Raffael a Michelangelo. Sebastiano chtěl prokázat své dovednosti – ocitl se totiž na místě, kde jeho požadavky na malbu byly již zakořeněné a kde se soustředilo hned několik výborných umělců. Sebastiano s Raffaelem vytvořili v místnosti fresky ilustrující příběh o Polyfémovi a Galateie inspirovaný mj. Ovidiovými *Proměnami*. Z těch čerpal také sám

Sebastiano při tvorbě osmi lunet v téže místnosti. Celková ikonografie výzdoby v Sala di Galatea je velmi složitá, v práci bude tedy pouze naznačena s odkazem na další literaturu.

Sebastiano často pracoval pro významné zadavatele, například pro kardinála Giulia de' Medici, pro nějž vytvořil *Vzkříšení Lazara*, dílo, na které reagoval Raffael slavným *Proměněním Páně*. S Raffaelem prožívali vztah plný soupeření a nelze tedy než poznamenat, že se tímto vzájemně obohacovali. A to také v portrétní tvorbě, v níž Sebastianova *Podobizna mladé Římanky (Dorothea)* ovlivnila Raffaelovu *Fornarinu*.

II. PŘEHLED DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ A LITERATURY

První zmínka o životě a díle Sebastiana Lucianiho pochází od Vasariho, který mu věnuje kapitolu ve svých *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, a to jak v prvním vydání z roku 1550,¹ tak především v upraveném a rozšířeném druhém vydání z roku 1568.² Ač se Vasarimu dnes neupírá jistá možnost, že s informacemi mohl nakládat podle svého, jedná se až do 20. století o nejdůležitější zdroj informací o Sebastianově životě.

Samostatná monografie věnující se pouze Sebastianovi vychází až roku 1908 a to hned od dvou autorů - G. Bernardiniho³ a P. D'Achiardiho.⁴ Ten ve svém díle odmítl považovat Sebastiana za eklektika zlatého věku italského umění, jelikož obecně byl eklektismus považován za úpadek.⁵ L. Venturi zase píše o Lucianovi jako o pokračovateli Giorgiona.⁶

Pro dnešní bádání stále velmi významné monografie vyšly ve 40. letech 20. století. Nejdříve vyšel *Sebastiano del Piombo*⁷ od L. Dusslera a o dva roky později *Sebastian Viniziano*⁸ R. Pallucchiniho. Na knihu Dusslerovu vyšla vesměs negativní recenze od H. Tietzeho,⁹ ve které píše, že Dusslerův zájem o malíře je „predominantly negative“ a pokračuje: „He is less bent on clarifying what is Sebastiano's than in establishing what is not by others. This is indubitably a quite legitimate interest, since it helps to purge the inflated *oeuvres* of really important artists.“¹⁰ Dále je zde Dusslerovi vytýkáno opomenutí pozdního díla a Tietze se obzvláště vyhrazuje vůči jeho argumentům vyvracejícím snahu ocenit Michelangela za všechny velké Sebastianovy úspěchy.

¹ Giorgio VASARI: *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torino 1986, 838-847.

² Giorgio VASARI: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.*, Praha 1998, 155-165.

³ Giorgio BERNARDINI: *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908, 2-142.

⁴ Pietro D'ACHIARDI: *Sebastiano del Piombo*, Rome 1908, 2-360.

⁵ *Ibidem* 15.

⁶ Lionello VENTURI: *Giorgione e il giorgionismo*, Milano 1913, 153-168.

⁷ Luitpold DUSSLER: *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, 11-224.

⁸ Rodolfo PALLUCCHINI: *Sebastian Viniziano, fra Sebastiano del Piombo*, Milano 1944, 2-237.

⁹ Hans TIETZE: *Sebastiano del Piombo by Luitpold Dussler*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 26, 1944, 129sq.

¹⁰ *Ibidem* 129.

Oproti tomu reakce J. Wildeho¹¹ na monografii Pallucchiniho je pozitivní. Wilde oceňuje hlavně úsilí zbavit se dojmu, že Sebastiano byl umělcem neschopným vlastní invence, tvořícím podle předloh jiných: „The chief merit of Pallucchini’s very good book is that it definitely destroys this misconception, by pointing out qualities in Sebastiano’s painting as a whole which clearly suggest the unity of a creative will underlying the variety of this painting.“¹²

Sám J. Neumann chválí na novější literatuře věnující se Lucianovi především jiné nahlížení na jeho dílo: „Dnes už dovedeme ocenit originální přínos Sebastianův, neopakovatelné zvláštnosti jeho monumentálně oproštěné objemové skladby i půvab jeho koloritu, v němž se snoubí barevný odkaz Benátek s římským chiaroscurem a posléze s barevnou abstrakcí manýristické ražby.“¹³

Roku 1980 vyšlo dílo M. Lucca *L’opera completa di Sebastiano del Piombo*.¹⁴ Dalším významným badatelem, zajímajícím se o Lucianiho, je M. Hirst. Ten vydal roku 1981 další, zatím poslední monografii umělce, obohacenou o nové informace.¹⁵ Ukazuje například, že Sebastiano byl v posledních patnácti letech svého života mnohem aktivnější, než se předtím předpokládalo.

Tyto dvě knihy porovnává C. Hope¹⁶ a hned v úvodu chválí Hirstův pečlivý výzkum i jeho schopnost psát velmi čtivě. Za pozitivní považuje odvahu autora nevytvářet katalog, ale místo toho hojně užívat poznámky pod čarou. Detailní dílo Luccovo hodnotí jako neocenitelné při studiu Sebastianova umění.

Nejdůležitějším počinem poslední doby ovšem zůstává vydání obsáhlého katalogu¹⁷ při příležitosti Sebastianovy první samostatné výstavy v roce 2008, která byla připravena ve spolupráci *Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano* a *Staatliche Museen zu*

¹¹ Johannes WILDE: Sebastiano Viniziano by Rodolfo Pallucchini, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 88, no. 513, 1946, 256–259.

¹² *Ibidem* 256.

¹³ Jaromír NEUMANN: Vzácné dílo Sebastiana del Piombo, in: *Umění X*, 1962, 2.

¹⁴ Mauro LUCCO: *L’opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, 5-148.

¹⁵ Michael HIRST: *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, 1-175.

¹⁶ Charles HOPE: Sebastiano del Piombo by Michael Hirst; *L’opera completa di Sebastiano del Piombo* by Carlo Volpe, Mauro Lucco, in: *The Burlington Magazine*, vol. 124, no. 955, 1982, 637-638.

¹⁷ Giuseppe SCANDIANI (ed.): *Sebastiano del Piombo 1485-1547* (kat. výst.), Rome 2008, 15-383.

Berlin.¹⁸ Výstava už jen svým názvem - *Sebastiano del Piombo: Raffaels Grazie - Michelangelos Furor* - naznačila umělcovo unikátní postavení, kterého dosáhl během svého působení v Římě, jeho umístění mezi dva největší umělce té doby a také významnost vztahů mezi nimi.

V části katalogu věnující se dílům z římského období Piombovy tvorby je uvedeno (kromě fresek ve vile Farnesině, výzdoby kaple Borgheriniů a třech fragmentů nástěnné malby *Navštívení*) celkem 49 maleb, přičemž se nejčastěji jedná o portréty.

Kapitola *Sebastiano del Piombo and the Renaissance in Rome* je sepsána C. Strinatim, vztahem Sebastiana a Raffaela se v katalogu zabývá K. Vahland a konečně samostatné katalogové heslo věnující se freskám ve Farnesině bylo zpracováno T. Carratú. O přípravné kresbě, jež se přiřazuje k fresce *Polyféma*, píše P. Joannides.

Katalog a samotná výstava vyvolala pozitivní reakce, především byla oceňována komplexnost expozice a to, že ukazuje Sebastiana jako tvůrce *sui generis* a nikoli jako pouhého kopistu děl významnějších umělců.¹⁹ Italské vydání katalogu vyhodnotila německá kritika jako vynikající a lze ho podle ní považovat nejen za monografii umělce, ale též za příručku pro studium dějin kultury a umění. Taktéž pozitivně hodnotí, že jsou v něm rozebrána všechna díla a nejen ta, která šla zhlédnout na výstavě.²⁰

Vile Farnesině věnoval svou publikaci C. L. Frommel.²¹ Freskám Sebastiana a Raffaela v Sala di Galatea se pochopitelně věnovala řada badatelů. V průběhu času to byli například A. Colasanti,²² E. Gerlini,²³ P. D'Ancona,²⁴ A. Mignosi Tantillo,²⁵ R. Bartalini,²⁶ věnuje se

¹⁸ V Římě byla expozice k vidění v *Palazzo di Venezia* od 8. února do 18. května 2008, v berlínské *Gemäldegalerie* pak od 28. června do 28. září téhož roku.

¹⁹ http://www.welt.de/welt_print/article1651752/Entdeckung-eines-Renaissance-Genies.html, vyhledáno 16. 4. 2012.

²⁰ http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/sebastiano-del-piombo-im-vergleich-mit-raffael-und-michelangelo.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=34&cHash=eb2c9710fb253e33915b5d269de005bb, vyhledáno 3. 5. 2010.

²¹ Christoph L. FROMMEL: *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlín 1961, 13-171.

²² Arduino COLASANTI: *La Farnesina*, Bergamo 1927, 37-53.

²³ Elsa GERLINI: *La Villa Farnesina in Roma*, Roma 1949, 10-21.

²⁴ Paolo D'ANCONA: *The Farnesina Frescoes*, Milano 1955, 39-44.

²⁵ Almamaria MIGNOSI TANTILLO: *Restauri alla Farnesina*, in: *Bollettino d'Arte*, V series, LVII, 1972, 33-43.

²⁶ Roberto BARTALINI: *Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, in: *Prospettivo*, 67, 1992, 17-38.

jim také část katalogu *I luoghi di Raffaello a Roma*,²⁷ C. L. Frommel²⁸ a vztahu těchto dvou umělců v poslední době pak R. Goffen.²⁹

Vědecká literatura zabývající se detailněji obrazem z našich sbírek, *Madonou s rouškou*, se objevuje až od 60. let, kdy se o dílo začal zajímat J. Neumann. Ten v roce 1962 publikuje zásadní článek, v němž se věnuje dataci, autorství, souvislosti se Sebastianovou *Madonou del Velo* z Neapole i restaurátorským pracím.³⁰

²⁷ Luciana CASSANELLI / Sergio ROSSI (ed.): *I luoghi di Raffaello a Roma* (kat. výst.), Roma 1983, 45-54.

²⁸ Christoph L. FROMMEL: *The Villa Farnesina*, in: idem (ed.): *The Villa Farnesina in Rome*, 2003, 12sq.

²⁹ Rona GOFFEN: *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002, 171-264.

³⁰ NEUMANN (pozn. 13) 1-34.

III. KAPITOLY

1. KAPITOLA: SEBASTIANO LUCIANI (ZV. DEL PIOMBO)

1.1 Původ

Ačkoli chybí záznam o křtu, časté užívání signatury SEBASTIANUS VENETUS a například oslovení „nostro“ od benátského vyslance za jeho pobytu v Římě s největší pravděpodobností dokládají benátský původ Sebastiana Lucianiho, později zvaného del Piombo.³¹ O jeho rodinném zázemí téměř nic nevíme, je známo pouze jméno jeho otce, byl jím Luciano Luciani, kterému se syn narodil zřejmě kolem roku 1485.³²

Lze ovšem předpokládat, že pocházel nejspíš z rodiny vyšší střední třídy, což dokládá jeho společenská oblíbenost. Sebastiano byl vyhledávaným společníkem nejen pro své řečnické schopnosti, ale také pro hudební nadání. Vasari píše: „Prvním Sebastianovým povoláním, jak tvrdí mnozí, nebylo malířství, nýbrž hudba; zabýval se totiž kromě zpěvu s velkým potěšením hrou na různé nástroje, především na loutnu (...) a pro tyto schopnosti byl jednu dobu velice vyhledáván urozeným panstvem Benátek, s nímž byl jako nadaný člověk vždy v důvěrném styku.“³³

1.2 Počátky uměleckého vývoje

Ještě než se Sebastiano dostal díky Agostinu hitinu do Říma, byl pochopitelně ovlivňován a formován uměleckou scénou benátskou. Je proto důležité se touto etapou alespoň ve stručnosti zabývat, neboť i nadále měla vliv na jeho tvorbu.

Malířem se měl vyučit až v relativně dospělém věku – zřejmě mezi 18. a 20. rokem,³⁴ ovšem otázkou stále zůstává, kdy (respektive zda) byl skutečně žákem v dílně Giovanniho Belliniho a později u Giorgiona, jak je často uváděno. Tuto skutečnost nemáme nijak doloženou a jak píše Hirst, „this is not history but guesswork based on a generalized view of

³¹ HIRST (pozn. 15) 3.

³² Tento rok narození je odvozen od informace podané Vasarim v jeho *Životech*, kde píše, že Sebastiano zemřel v Římě v létě 1547 ve věku dvašedesáti let. Znamenalo by to, že spolu s Michelanелеm a Raffaelem byli přibližně stejně staří.

³³ VASARI (pozn. 2) 179.

³⁴ Mauro LUCCO: Sebastiano del Piombo, in: TURNER Jane (ed.): *The Dictionary of Art*, 28, Londýn 1996, 331.

Venetian art at the end of the Quattrocento.³⁵ Badatelé se víceméně shodují na tom, že Sebastianova významná benátská díla neodrážejí žádné domnělé zkušenosti, které by měl nabýt právě v dílně rodiny Belliniů. Mnohem častější je díky podobnosti připisování jeho děl Giorgionemu.

Nejstarší zdroj informací o Sebastianově uměleckém školení – Vasari – uvádí Belliniho a Giorgiona jako ty, u nichž se Sebastiano učil: „...jako mladík zatoužil věnovat se malířství, a tak se naučil jeho základům u Giovanniho Belliniho, tehdy už starce. Jakmile však Giorgione de Castelfranco zavedl v Benátkách harmoničtější postupy a zářivější barvy moderního stylu, odešel Sebastiano od Giovanniho a šel k Giorgionovi, u něhož zůstal velmi dlouho, až přejal z velké části jeho styl.“³⁶ Ovšem to, jestli vůbec měl Giorgione v Benátkách svou dílnu není jisté. Pro teorii, že nikoli, svědčí fakt, že na zadní straně jeho obrazu *Portrét mladé ženy (Laura)*³⁷ se nachází text, ve kterém se dozvídáme, že Giorgione svou vlastní dílnu nevlastnil.³⁸ Giorgione sám měl údajně být žákem Giovanniho Belliniho.

V některých Sebastianových dílech z raného období můžeme vidět, jak zdárně se mu podařilo osvojit si giorgionovskou tradici. Je také možné, že s Giorgionem udržovali přátelský vztah i po jejich vyučení, neboť měli podobné představy o umění: do obrazů přinesli jistý myšlenkový posun, který byl v Benátkách podpořen obrovskou produkcí knih, přičemž mladé umělce nejvíce zajímala antická mytologie a moderní poezie.³⁹ O Sebastianovi se dokonce tvrdilo, že dokončil po Giorgionovi jeho slavný obraz *Tři filozofové*,⁴⁰ ovšem rentgenové snímky a další bádání ukázala, že Sebastiano by na díle neměl mít žádný významnější podíl.⁴¹

Bez ohledu na to, jaký byl opravdu vztah mezi Sebastianem a Giorgionem, je důležité, že se Luciani nechal inspirovat jeho novátorskými postupy a ještě k tomu přidal vlastní invenci v přístupu k ploše obrazu.

³⁵ HIRST (pozn. 15) 2.

³⁶ VASARI (pozn. 2) 179.

³⁷ Olej na plátně, přeneseno na dřevěnou desku, 41 x 33,5 cm, inv. č. 31, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

³⁸ Mauro LUCCO: Sebastiano del Piombo in Venice, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 24.

³⁹ Kia VAHLAND: Sebastiano del Piombo. Ein Venezianer in Rom, Ostfildern 2008, 20.

⁴⁰ Olej na dřevě, 123,5 x 144,5 cm, inv. č. GG 111, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

⁴¹ HIRST (pozn. 15) 8.

Nejen Giorgionův vliv ale můžeme vidět v rané Sebastianově tvorbě – například inspirace *Bouří*⁴² ve *Smrti Adónida*⁴³ - ale také příjezd Dürera roku 1506 do města na laguně měl za následek, že Sebastiano začal k vytváření objemů a tvarů užívat studených a výrazných barev.⁴⁴ Věnoval se také, stejně jako později v Benátkách, portrétování.

Co se týče vztahu s Tizianem, tak jakkoli dříve byla myšlenka, že Sebastianova tvorba ovlivnila dílo takového velikána, nemyslitelná, nejnovější uměleckohistorická bádání přinesla nezvratitelné důkazy Sebastianova působení na jeho okolí.⁴⁵ Konkrétním příkladem může být Tizianovo převzetí kompozice skupiny tří žen ze Sebastianova oltářního obrazu z kostela San Giovanni Crisostomo na jeho fresku *Sv. Antonín promlouvá s novorozenětem dosvědčujícím počestnost jeho matky (Zázrak novorozeněte)*.⁴⁶ [1] Tizian se inspiroval také postavou sv. Jana Křtitele ze stejného Lucianova obrazu a podobně ztvárnil Krista v *Noli me tangere*.⁴⁷

1.3 Nejdůležitější benátská díla

I když z této doby nejsou žádná díla signována - na obrazy se Sebastiano začal podepisovat až po příjezdu do Benátek, přičemž jeho již zmíněná signatura nás opět utvrzuje v tom, že pro něj byl jeho (benátský) původ důležitý⁴⁸ - z umělcova mládí v Benátkách se dochovalo několik děl připisovaných Lucianovi, přičemž o atribuci minimálně tři nejvýznamnějších děl nikdo nepochybuje. Nejnovější katalog z benátského období uvádí 14 děl.⁴⁹

Je ale důležité připomenout, že doposud nebyly nalezeny téměř žádné dokumenty týkající se právě tohoto období. To ovšem není nic překvapivého, stačí připomenout nedostatek dokumentace i o dílně Giovanniho Belliniho. Jediné zprávy, které máme k těmto letům k dispozici, jsou ty poskytnuté Vasarim, musíme k nim tedy přihlížet s jistou obezřetností.

⁴² Olej na plátně, 82 x 73 cm, inv. č. 881, Gallerie dell' Accademia, Benátky.

⁴³ Olej na dřevě, 40 x 48,5 cm, inv. č. 165, Museo Civico „Amedeo Lia“, La Spezia.

⁴⁴ LUCCO (pozn. 38) 26.

⁴⁵ Nejlépe bylo toto ukázáno na Sebastianově monografické výstavě roku 2008.

⁴⁶ Freska, 340 x 335 cm, Scuola del Santo, Padova.

⁴⁷ Olej na plátně, 110,5 x 91,9 cm, inv. č. NG 270, National Gallery, Londýn.

⁴⁸ HIRST (pozn. 15) 3.

⁴⁹ SCANDIANI (pozn. 17) 92-125.

Za tři hlavní raná díla jsou tedy většinou považovány varhanní dveře z kostela San Bartolomeo a Rialto, oltářní obraz pro kostel San Giovanni Crisostomo a *Šalamounův soud*.

Obraz *Šalamounova soudu*⁵⁰ [2], jedna z největších benátských maleb (208 x 315 cm), která ale nebyla nikdy dokončena, se datuje přibližně do let 1508-9⁵¹ a byla dříve připisována Giorgionemu. Je zde zobrazen známý příběh, kdy dvě ženy žádají krále Šalamouna, aby rozhodl, či je dítě, které s sebou přinesly. Plátno takových rozměrů jistě ovlivnilo vícero umělců, například se jím nechal inspirovat Tizian při tvorbě svého obrazu *Trůnícího sv. Marka se světci*,⁵² který je z *Šalamouna* přímo odvozen.

Sebastiano vytvořil oboustranně malované varhanní dveře do kostela San Bartolomeo di Rialto⁵³ na zakázku faráře kostela, Alvise Ricciho, který vedl tamější farnost mezi lety 1507-9.⁵⁴ Na vnitřní straně vlevo je zobrazen sv. Ludvík z Toulouse (jeho jméno je obměnou jména zadavatele), vpravo poté sv. Sinibald (ochránce Norimberka a obchodníků, kteří nedaleko odtud pobývali) [3]; po zavření vidíme postavu sv. Bartoloměje (kterému je kostel zasvěcen) a sv. Šebestiána (ochránce společenství lučištníků, které se zde scházelo; patrona proti epidemiím). [4] Světci jsou vyobrazeni vestoje, samotní, v mělkých nikách se zlatou mozaikou.

Hlavní oltářní obraz se sv. Janem Zlatoústým⁵⁵ [5] byl v prvním vydání Vasariho *Životů* připisován Giorgionemu, ale ve druhém vydání z roku 1568 již životopisec píše, že „namaloval Sebastiano v benátském kostele San Giovanni Crisostomo oltářní obraz s několika postavami, jež mají tolik z Giorgionova stylu, že je lidé, kteří se v umění příliš nevyznají, pokládají za práci Giorgionovu; obraz je velmi pěkný a vyniká jak plastičností, tak barevností.“⁵⁶ Nejnověji se uvádí jako jeho nejpravděpodobnější datace léta těsně před Sebastianovým odjezdem do Říma, tedy 1510-11.⁵⁷ Sv. Jan Zlatoústý zde není zobrazen

⁵⁰ Olej na plátně, 208 x 315 cm, Bankes Collection, National Trust, Kingston Lacy (Dorset).

⁵¹ Mauro LUCCO: The Judgement of Solomon, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 103.

⁵² Olej na plátně, 218 x 149 cm, kostel Santa Maria della Salute, Benátky.

⁵³ Olej na plátně, 293 x 137 cm, Gallerie dell' Accademia, Benátky.

⁵⁴ Mauro LUCCO: Saint Bartholomew and Saint Sebastian; Saint Ludovico of Toulouse and Saint Sinibald, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 114.

⁵⁵ Olej na plátně, 200 x 165 cm, kostel San Giovanni Crisostomo, Benátky.

⁵⁶ VASARI (pozn. 2) 155sq.

⁵⁷ Mauro LUCCO: Saint John Chrysostom and Saints, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 108.

en face, jak tehdy udávala belliniovská tradice, nýbrž z profilu. Obraz byl inspirací mj. právě pro Giovanniho Belliniho, který ve stejném kostele o pár let později představil svého sv. Jeronýma taktéž z profilu.

1.4 Sebastianova římská tvorba

O freskové výzdobě vily Farnesiny, Sebastianově první (a ihned významné) zakázce, kterou v Římě vykonal, je podrobněji pojednáno v další kapitole. Už během prací na tomto úkolu Piombo tvořil také olejové malby. Mezi ně řadíme například *Portrét kardinála Ferryho Carondelata a jeho dvou sekretářů*,⁵⁸ který je považován za zřejmě první italský příklad typu portrétu vycházejícího z vlámského modelu, v němž je kladen důraz na samotnou osobnost zobrazeného tím, že je vyobrazen při běžných denních činnostech.⁵⁹ Stylisticky podobnou malbou je *Portrét muže ve zbroji*.⁶⁰ Dalšími pracemi datovanými kolem roku 1512 jsou: *Portrét ženy (La Fornarina)*⁶¹ a zřejmě také *Smrt Adónida*.⁶² [6] Podle Hirsta mohl tento obraz malovat současně s freskou *Polyféma*.⁶³ Této dataci svědčí také fakt, že v pozadí obrazu je zobrazen benátský chrám San Marco ještě bez kampanily, která byla dostavěna až v roce 1514.⁶⁴ Je zajímavé, že Sebastiano maloval své portréty bez Michelangelovy pomoci (jako Benátčan možná považoval portrétní tvorbu za svou specialitu), ovšem téměř každá jeho sakrální práce byla založena na Michelangelových návrzích.⁶⁵

Významným obrazem Sebastianovy kariéry je *Pieta z Viterba*⁶⁶ [7], pro níž - jak tvrdil již Vasari - vytvořil přípravné kresby Michelangelo. To by ukazovalo, že se Sebastiano s Michelangelem spřátelil krátce po svém příjezdu do Říma, neboť malba je datována k roku 1513. Stejný typ obličejů Panny Marie Sebastiano použil také při tvorbě *Portrétu mladé*

⁵⁸ Olej na dřevě, 112,5 x 87 cm, Fundazi3n Colecci3n Thyssen-Bornemisza, Madrid.

⁵⁹ LUCCO (pozn. 34) 332.

⁶⁰ Olej na plátně, 87,5 x 66,5 cm, inv. č. 1960.119, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford (Connecticut).

⁶¹ Olej na dřevě, 68 x 55 cm, inv. č. 1890, no. 1443, Galleria degli Uffizi, Florencie.

⁶² Olej na plátně, 189 x 285,5 cm, inv. č. 1890, no. 916, Galleria degli Uffizi, Florencie.

⁶³ HIRST (pozn. 15) 37.

⁶⁴ LUCCO (pozn. 34) 333.

⁶⁵ GOFFEN (pozn. 29) 235.

⁶⁶ Olej na dřevě, 247,5 x 168,5 cm, Museo Civico, Viterbo.

Římanky (Dorothea).⁶⁷ Podobizny se staly významnou součástí Sebastianovy produkce, uveďme pro toto období alespoň dvě - *Portrét muže*⁶⁸ a *Portrét kardinála*.⁶⁹

Pieta z Viterba přinesla jejímu autorovi velký úspěch, díky čemuž získal další významnou zakázku. Florentský obchodník Pierfrancesco Borgherini pověřil Sebastiana výmalbou své kaple v kostele San Pietro in Montorio v Římě. Zde již byla Michelangelova výpomoc otevřeně vítána a zřejmě byla také rozhodujícím faktorem při volbě Sebastiana - Borgherini předpokládal Michelangelovo zapojení do prací na zakázce.⁷⁰ Dochovalo se několik jeho přípravných kreseb, podle kterých Sebastiano opravdu pracoval.⁷¹ Kresby k *Bičování Krista*⁷² jsou dnes v Londýně. Hotová výzdoba kaple byla odhalena až v březnu roku 1524.

Dalším dílem, při jehož vytváření mohl Sebastiano využívat pomoci Michelangelovy, bylo slavné *Vzkříšení Lazara*.⁷³

Nejproduktivnějším obdobím Sebastianova uměleckého života byla léta 1516 - 1527, kdy se opět věnoval zejména portrétní tvorbě - *Portrét Kryštofa Kolumba*,⁷⁴ ale taktéž tvorbě sakrální - *Navštívení Panny Marie*⁷⁵ či *Umučení sv. Agáty*.⁷⁶ Do Španělska se dostala jeho malba *Krista nesoucího kříž*,⁷⁷ jež se tam stala zdrojem pro mnoho dalších obrazů.⁷⁸

⁶⁷ Olej na topolovém dřevě, 78 x 61 cm, inv. č. 259B, Gemäldegalerie, Staatliche Museum, Berlín.

⁶⁸ Olej na dřevě, 115 x 94 cm, inv. č. 1384, Szépművészeti Múzeum, Budapešť.

⁶⁹ Olej na dřevě, přeneseno na plátno, 88 x 69 cm, inv. č. 783, National Gallery of Ireland, Dublin.

⁷⁰ LUCCO (pozn. 34) 333.

⁷¹ Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika (kat. výst.), Praha 1996, 74.

⁷² Červená křída na bílém papíru, 23,5 x 23,6 cm, inv. č. 1895-9-15-900, Department of Prints and Drawings, British Museum, Londýn; Černá a červená křída na bílém papíru, 17,5 x 14,3 cm, inv. č. 1895-9-14-813, tamtéž.

⁷³ Olej na dřevě, přeneseno na plátno, 381 x 289,6 cm, inv. č. NG 1, National Gallery, Londýn.

⁷⁴ Olej na plátně, 106,6 x 88,3 cm, inv. č. 000.18.2, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁷⁵ Olej na dřevě, přeneseno na plátno, 168 x 132 cm, inv. č. 357, Musée du Louvre, Paříž.

⁷⁶ Olej na dřevě, 132,5 x 178 cm, inv. č. 1912, no. 179, Sala di Saturno, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencie.

⁷⁷ Olej na dřevě, 121 x 100 cm, inv. č. 345, Museo del Prado, Madrid.

⁷⁸ LUCCO (pozn. 34) 334.

Po smrti Raffaela v roce 1520 usiloval Sebastiano, aby mu byla přidělena zakázka na výzdobu Sala dei Pontefici, leč práci ve vatikánských apartmánech dokončili Raffaelovi spolupracovníci.⁷⁹

Během morové epidemie, která zasáhla město roku 1522, Sebastiano opustil Řím a až do roku 1523 o něm máme pouze velice málo informací. Poté se vrací zpátky do věčného města, aby vymaloval kapli v kostele Santa Maria dell'Anima. Práce však byla později zničena.

Dále vytvořil *Bičování Krista*⁸⁰ a řadu dalších portrétů, například vyobrazil papeže Klementa VII.⁸¹ Roku 1526 byl pověřen svým prvním patronem Agostinem Chigim, aby pro jeho pohřební kapli v římském kostele Santa Maria del Popolo namaloval *Nanebevzetí Panny Marie*.⁸² Rozměrné dílo mělo být namalováno olejovými barvami na mramorovou desku, což byla metoda vyžadující dlouhou dobu na přípravu. Jak píše Lucco, tento zdlouhavý proces byl však roku 1527 přerušen při Saco di Roma.⁸³ Koncem roku 1528 Sebastiano navštívil Benátky, v polovině roku 1529 byl již opět v Římě, kde i přes dramatické události z jara 1527 chtěl zůstat.⁸⁴

Když roku 1531 zemřel dosavadní pečovník papežův, Mariano Fetti, úřad po něm převzal Sebastiano, díky čemuž se mu dostalo přízviska *del Piombo*. Aby mohl zastávat tento úřad, musel se stát mnichem. Poté, co se chopil funkce *Piombatore*, vytvořil jen velmi málo děl a ta, která započal, dodělával i s několikaletým zpožděním, někdy však vůbec. Vasari komentuje toto období Sebastianova života, kdy dostával pravidelný plat, takto: „Když totiž viděl, že může uspokojovat své touhy, aniž se dotkl štětce, trávil čas odpočinkem a nahrazoval si probdělé noci a namáhavé dny blahobytným životem s pěkným příjmem; a pokud přece jen musil něco dělat, odhodlával se k práci s takovým bédováním, že to vypadalo, jako by šel na smrt.“⁸⁵

⁷⁹ GOFFEN (pozn. 29) 257.

⁸⁰ Olej na dřevě, 246 x 189,5 cm, Museo Civico, Viterbo.

⁸¹ Olej na břidlicové desce, 50 x 34 cm, inv. č. Q141, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapol.

⁸² Olej na kamenné desce, Capella Chigi, kostel S. Maria del Popolo, Řím.

⁸³ LUCCO (pozn. 34) 335.

⁸⁴ DUSSLER (pozn. 7) 13.

⁸⁵ VASARI (pozn. 2) 185.

Kromě (tedy zřejmě občasné) praxe se věnoval i teorii, známá je jeho snaha zdokonalit techniku malby na kámen. Toužil, aby malba nepodléhala působení času a byla trvalá.

Počátkem roku 1547 sepsal Sebastiano svou závěť, ve které jako dědice ustanovil jednoho ze svých dvou synů. Přál si být pohřben v římském kostele Santa Maria Maggiore, ale toto přání se mu nevyplnilo. Poté, co 21. července 1547 zemřel, byl pohřben v kostele Santa Maria del Popolo.⁸⁶

⁸⁶ LUCCO (pozn. 14) 89.

2. KAPITOLA: SEBASTIANOVA VÝZDOBA VE VILE FARNESINĚ A JEHO SPOLUPRÁCE S RAFFAELEM

2.1 Mladý umělec v Římě

Poté, co Giorgione v Benátkách roku 1510 podlehl moru,⁸⁷ Sebastiano nezůstal ve městě na laguně nadlouho. Dussler úmrtí přítele dokonce považuje za jeden z možných důvodů jeho odchodu na jih.⁸⁸ Měl sice prospěch z tehdejší obliby giorgionovské malby, stejně jako Tizian, přesto neváhal a přijal nabídku Agostina Chigiho, aby ho doprovázel do jeho římské vily.

Již Sebastianova pozdější benátská díla naznačují určité odlišnosti od tvorby jeho tamějších současníků. Neumann to vystihl takto: „Vyřešit úsilí mezi poetickou benátskou barevností a úsilím o zdůraznění mohutné objemové skladby, které mu bylo od jeho uměleckých začátků vlastní, umožnilo Sebastianovi pozvání do Říma.“⁸⁹ Tam také mladý umělec zjistil, že zdejší umělecké prostředí je mu možná bližší než si představoval. Byl tu již zakotvený styl malby vyznačující se objemovou formou a tu mu pomohlo ještě více rozvinout, když se seznámil s díly Michelangela a Raffaela. Luciani totiž přijel do věčného města v době, kdy mohl vidět mistrovská díla dvou již známých umělců, se kterými se poté konfrontoval: Michelangelo zveřejnil část stropu v Sixtinské kapli a Raffael měl za sebou významnou zakázku v podobě výmalby papežských apartmánů. Sebastiana ihned Raffaelovo umění zaujalo, vyznačovalo se harmonickou rovnováhou - Neumann to nazval „klidem plastických forem.“⁹⁰

Už ve vile Farnesině se také oprostil od „zamžené“ atmosféry jeho raných benátských děl a začal používat intenzivní, studené i jemné barvy jistě ovlivněné právě malbami v Sixtinské kapli.⁹¹

⁸⁷ VAHLAND (pozn. 39) 33.

⁸⁸ DUSSLER (pozn. 7) 12.

⁸⁹ NEUMANN (pozn. 13) 3.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Túllia CARRATÚ: Frescoes in the Farnesina, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 130.

2.2 Sebastiano ve službách Agostina Chigiho

Sienésan Agostino Chigi byl jeden z nejbohatších a nejvlivnějších obchodníků na jih od Alp a také bankéř a blízký spolupracovník tří významných papežů (Alessandra VI. Borgii, Giulia II. della Rovere a Lea X. de' Medici), se kterými sdílel nejen zájmy ekonomického charakteru, ale též zájem o umění. Chigi v únoru 1511 odjel z Říma, kde pobýval, do Benátek a byl zde velkolepě přivítán, neboť město potřebovalo jeho finanční podporu. Obchodník nakonec poskytl vládě velkorysou půjčku, ovšem za podmínek, že od něj odkoupí velké množství minerálních solí a zabráni prodeji kamence z jiných zdrojů, než z jeho. Jako zástavu získal chrámový poklad ze San Marco.⁹² S pokladem na palubě se poté v srpnu téhož roku navrátil do Říma, přičemž mu společnost dělala jeho budoucí manželka Benátčanka Francesca Ordeaschi a mladý umělec Sebastiano Luciani.

Chigi se zajímal o staré i současné umění, proto se v Benátkách informoval také o zdejších slibných talentech a trendech, které by mohl uplatnit při výzdobě své *villa suburbana* u Tibery. Zřejmě pro jeho všestranné schopnosti a pověst příjemného společníka si obchodník vybral k zajištění moderního vzhledu své reprezentativní vily právě Sebastiana Lucianiho, ve kterém viděl talentovaného a vzdělaného umělce.

Do Říma společně dorazili 21. srpna 1511.⁹³ Krátce poté Sebastiano začal pracovat na své první velké tamější zakázce.

2.3 Villa Farnesina

Svou příměstskou vilu v Trastevere, dnes známou jako Villa Farnesina, si Chigi nechal navrhnout a postavit v letech 1506-10 jedním ze svých chráněnců, Baldassarrem Peruzzim, který, stejně jako jeho mecenáš, pocházel ze Sieny. Jednalo se o nový typ *villa suburbana*, která byla již roku 1511 zařazená vedle dalších divů města v průvodci po Římě od Francesca Albertiniho.⁹⁴ Chigi pochopitelně chtěl, aby ho dům reprezentoval v nejlepším možném smyslu. Přijímal zde návštěvy z vyšší společnosti, panovnických rodin i z papežského dvora. Přesvědčil proto mnohé tehdejší slavné umělce, aby pro něj ve vile vyzdobili exteriéry i interiéry. Kromě Peruzziho, jenž mimo architektury vytvořil také slavný strop v Sala di

⁹² VAHLAND (pozn. 39) 33.

⁹³ CARRATÚ (pozn. 91) 130.

⁹⁴ Ingrid D. ROWLAND: Some Panegyrics to Agostino Chigi, in: Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes, Vol. 47, 1984, 199.

Galatea, který svými astrologickými symboly odkazuje k datu narození Agostina Chigiho a jeho osobnímu horoskopu (jak v roce 1934 rozluštil F. Saxl s A. Beerem),⁹⁵ pro bohatého obchodníka pracovali také další uznávaní umělci toho času - Bramante, Giulio Romano, Sodoma a Raffael.⁹⁶

Právě s ním přišel do styku Sebastiano nejdříve, stejně tak s Peruzzim, který v době Sebastianova zahájení prací v Sala di Galatea stále pracoval na výzdobě stropu.⁹⁷ Ovšem s Peruzzim Sebastiano soupeřit nemusel, ačkoli se vedou debaty o relevanci propojení tématu, vytvořeném na klenbě a tím, co měly vyjadřovat Sebastianovy fresky, zda byla výzdoba vytvořena na základě jednoho inspiračního plánu, což má tendenci přijímat většina badatelů – M. Lucco,⁹⁸ R. Bartalini,⁹⁹ i F. Cappelletti.¹⁰⁰ Zato spolupráce s Raffaelem byla pro Benátčana možná největší konfrontací v jeho uměleckém životě. Oba měli společně vymalovat mytologickými výjevy jednu z prostor v přízemí vily. [8]

Villa Farnesina představuje příklad vzájemného ovlivňování mezi vzdělaným mecenášem a jeho vybranými umělci, zároveň se zde ukazuje neustálý vliv antiky ve formách i stylu a v neposlední řadě se jedná o výjimečný případ spolupráce tolika umělců v blízkosti jednoho mecenáše na počátku 16. století.¹⁰¹ V této době, ač dnes je vrcholná renesance vnímána jako období velké umělecké produkce, bylo ve skutečnosti jen velmi málo podobně založených lidí, jako byl Chigi.

2.4 Fresková výzdoba v Sala di Galatea

Kromě Peruzziho, který v této místnosti vytvořil výmalbu již zmíněného stropu, zde pracovali už jen Sebastiano s Raffaelem. Nejslavnější prostor vily je dokladem obchodníkovy upřímného zájmu o umění a touhy uchvátit její návštěvníky originální výzdobou, ať už tak

⁹⁵ Fritz SAXL: La fede astrologica di Agostino Chigi: interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina, Rome 1934, 2-70.

⁹⁶ VAHLAND (pozn. 39) 35.

⁹⁷ CARRATÚ (pozn. 91) 130.

⁹⁸ LUCCO (pozn. 14) 99.

⁹⁹ BARTALINI (pozn. 26) 17-38.

¹⁰⁰ Francesca CAPPELLETTI: Sentirsi ospite di un umanista dei giorni sereni di Raffaello. Agostino Chigi e la decorazione della Farnesina, in: VAROLLI-PIAZZA Rosalia (ed): Raffaello e la Loggia di Amore e psiche alla Farnesina, Roma 2002, 31-39.

¹⁰¹ Salvatore SETTIS: Mirabilia Italiae, XII, in: FROMMEL Christoph L. (ed.): The Villa Farnesina in Rome, 2003, 11.

můžeme pojmenovat Chigiho reprezentování sebe sama v rámci vyobrazení jeho osobního horoskopu, či témata, která se na freskách objevují. Ti, co místnost po dokončení veškeré výzdoby navštívili, měli možnost porovnat rozdílné přístupy tří význačných umělců, ať už se jednalo o přístup ke kompozičnímu schématu jednotlivých výjevů, využití barevné škály nebo chuť experimentovat v zobrazení gest a póz figur. V případě Raffaelovy fresky toto všechno přesáhlo úroveň všech ostatních maleb nejen v této místnosti, ale vůbec v celé Farnesině.

Témata, která se zde objevují v díle Sebastiana a Raffaela vycházejí z Ovidiových *Proměn*,¹⁰² stejně jako v Sala del Fregio, kde tvořil Peruzzi. Toto dílo bylo po celý středověk klíčovou knihou pro kulturu a ikonografii.¹⁰³

2.4.1 Sebastianova výzdoba lunet

V jednotlivých lunetách nad výklenky ve zdi se nachází celkem osm fresek o rozměrech 130 x 225 cm. Vypadá to, že Sebastiano začal s malbou na levé lunetě jižní stěny a poté pokračoval s prací ve směru hodinových ručiček.¹⁰⁴ Cyklus jde tedy za sebou zřejmě v tomto pořadí: *Téreas, Filoméla a Prokné; Aglauros a Hersé* (tyto dva výjevy se nacházejí na jižní stěně místnosti); *Daidalos a Íkaros; Iuno; Skylla a Nísós; Pád Faëthóna; Boreás a Óreithyia* (těchto pět na západní stěně) a *Zefyros a Flóra* (na severní stěně). Všechny výjevy vychází z mýtů vyličených v Ovidiových *Proměnách*, přičemž jsou propojeny prvkem vzduchu či větru.¹⁰⁵ V několika také dochází k metamorfózám v ptáky, což ale nelze vždy pokládat pro hrdiny příběhu za vysvobozující akt, báje často končí pro hlavní postavy zoufale. Motiv smělých činů ze zvědavosti či nekontrolovatelné vášně a touhy je zde velmi obvyklý.

Sebastiano byl požádán, aby malbu provedl technikou *al fresco*, kterou předtím nikdy netvořil.¹⁰⁶ Tato technika totiž nebyla v Benátkách tolik rozšířena, neboť malby se tam po jejím užití na vlhkém vzduchu rychle rozpadaly. Během restaurování se zjistilo, že Sebastiano nepoužíval tradiční techniku přenášení kartónu na zeď pomocí dírkování, ale tvořil volnou

¹⁰² Ovidius napsal své *Proměny* krátce po přelomu letopočtu; dílo se stalo jedním z nejčastějších inspiračních zdrojů v rámci evropské kultury. *Proměny* tvoří knihy I. – XV., obsahují na 250 příběhů.

¹⁰³ SETTIS (pozn. 101) 9.

¹⁰⁴ CARRATÚ (pozn. 91) 130.

¹⁰⁵ Předlohu k fresce s námětem *Térea, Filomély a Prokny* nalezneme v knize VI., k *Aglaure a Herse* v knize II., k *Daidalovi a Íkarovi* v knize VIII., k *Iunoně* v knize II., ke *Skylle a Nísóvi* v knize VIII., k *Pádu Faëthóna* v knize v knize II., k *Boreovi a Óreithyii* v knize VI. a k *Zefyroví a Flóře* v knize I.

¹⁰⁶ HIRST (pozn. 15) 35.

rukou po benátském způsobu.¹⁰⁷ Jak nepříjemná a nepřírozená mu technika *al fresco* byla, dokazuje fakt, že záhy se ji pokusil překonat a vymyslel novou metodu, která mu umožňovala užití oleje v nástěnné malbě – vytvořil tak spojení střeďoitalské metody fresky a tradice benátské.¹⁰⁸

Zajímavostí také je, že všechna zde se vyskytující oblaka nejsou namalovaná, ale pouze vytvořená ponecháním vhodně vytvarované části neopracované omítky.¹⁰⁹

Výsledkem Sebastianova snažení bylo dílo, které je (navzdory chválám básníka Blosia Palladia)¹¹⁰ mnohými považováno za jedno z nejslabších v Sebastianově tvorbě. Toto doslova tvrdí např. Hirst: „The eight lunettes which Sebastiano painted for Agostino Chigi are something of an embarrassment for the painter’s admirers. They are, viewed as a whole, his weakest work.“¹¹¹ Vahland píše a hodnotí takto: „...die Farben seiner Lünetten haben längst nicht die Strahlkraft seiner andere Werke. Das Inkarnat der Figuren ist matt, sie wirken steif und unbeholfen. Und das zu einem Zeitpunkt, als in Rom schon ein Teil von Michelangelos Sixtinische Decke öffentlich zu sehen ist. Sebastiano ist wohl selbst unglücklich über seine ersten Fresken.“¹¹²

Také tvary polí v lunetách se podle názorů kritiků staly jedním z důvodů Sebastianova neúspěchu. Hirst k tomu dodává, že i požadovaný spojovací prvek vzduchu mohl být příčinou nevhodných kompozic a v některých scénách cyklu se objevují postavy bez jakékoli podpory.¹¹³ Vasari pak jen konstatuje, že „na těchto lunetách namaloval Sebastiano několik poetických výjevů ve stylu, který si přinesl z Benátek a který se značně lišil od stylu, jímž tehdy v Římě pracovali schopní malíři.“¹¹⁴

Další faktor, který jistě ovlivnil konečný výsledek, uvádí Neumann: „Ocitnuv se v nových podmínkách, které nabízely i nová umělecká měřítká, musil Sebastiano vyrovnávat

¹⁰⁷ LUCCO (pozn. 34) 332.

¹⁰⁸ KIA VAHLAND: Sebastiano and Raphael, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 31.

¹⁰⁹ HIRST (pozn. 15) 35.

¹¹⁰ Básník Blosio Palladio vydal v lednu roku 1512 dílo *Suburbanum Augustini Chisii*, ve kterém pozitivně hodnotí výzdobu ve vile Farnesině.

¹¹¹ HIRST (pozn. 15) 34.

¹¹² VAHLAND (pozn. 39) 35.

¹¹³ HIRST (pozn. 15) 35.

¹¹⁴ VASARI (pozn. 2) 180.

manko, kterým se teď jevil nedostatek kreslířské konstrukce, typický pro umělce školené v Benátkách. Tento nedostatek byl velmi citelný při řešení první monumentální úlohy - při výzdobě Farnesiny cyklem lunet (1511), jejichž benátské pojetí nebylo ještě s to přesvědčivě splnit monumentální účinek, jaký byl v Římě požadován a očekáván.¹¹⁵

Přesto je důležité zdůraznit Sebastianovo volné využití jeho zdrojů, to, že se nenechal svázat klasickými vzory, a že dokázal, aby z jeho fresek byla cítit senzualita hodná malířů Benátek. Je pochopitelné, že chtěl v novém prostředí ukázat výbornou kvalitu jeho školy a to i při malbě technikou, která mu nebyla příjemná. Je vidět, že mu nešlo ani tak o prostorové uspořádání či dramatické ztvárnění děje, ale o bezprostřednost, spontaneitu a především harmonii výjevu, stejně jako o tvarovou rozmanitost, kdy v lunetách natáčí postavy z různých stran.

Ve velké místnosti v přízemí budovy se Sebastianovi povedlo naznačit samostatnou atmosférickou dimenzi, ve které se bez jakéhokoli omezení volně vyskytují symboly vzduchu, spolu s rozptýlenými mraky a ptáky.

Umělec se pravděpodobně chystal vymalovat také devátou lunetu, opět námětem z *Proměn*, ovšem Agostino Chigi ji poskytl k výmalbě Peruzzimu, zřejmě z důvodu nespokojenosti se Sebastianovými výsledky.¹¹⁶ Podle Hirsta je také možné, že ji Peruzzi maloval během výmalby stropu a ne až poté, co Sebastiano lunety dokončil.¹¹⁷ Velká grisaillová hlava obra, kterou zde Peruzzi vytvořil kolem roku 1512, byla dříve považována za dílo Lucianovo a správnému autorovi bylo připsáno až po objevení jeho podpisu a iniciál *B(aldassare)* a *P(eruzzi)*.¹¹⁸

2.4.1.1 Datace

Sebastiano musel začít s prací na lunetách ihned po svém příjezdu, nejspíš již na začátku září, přičemž v prostorách, kde měl své fresky namalovat, stále ještě pracoval Peruzzi na výmalbě stropu.¹¹⁹ Většina výzdoby v Sala di Galatea měla být dokončena mezi lety 1511-

¹¹⁵ NEUMANN (pozn. 13) 3.

¹¹⁶ Daniela GALLAVOTTI CAVALLERO: Sebastiano Luciani, detto del Piombo, in: CASSANELLI Luciana / ROSSI Sergio (ed): *I luoghi di Raffaello a Roma* (kat. výst.), Roma 1983, 48.

¹¹⁷ HIRST (pozn. 15) 33.

¹¹⁸ CARRATÚ (pozn. 91) 130.

¹¹⁹ *Ibidem*.

12. V básni *Blosia Palladia Suburbanum Augustini Chisii* vydané 27. ledna 1512 jsou některé fresky zmíněny:

„Heic Iuno ut veris vehitur Pavonibus: Extat
Heic Venus orta mari et concha sub sydera fertur.
Heic Boreas raptam ferus avehir Orithyiam.
Heic Pandioniae referant arcana sorores.
Denique quasi Ovidi versus pinxere repinxit
Pictor et aequavit Pelignas arte colores.
Tam faelix pictor vate ut pictore Poeta.“¹²⁰

Předpokládá se tedy, že lunety měly být když ne úplně, tak z velké části hotové do konce roku 1511. Už před Palladiem se ale, ještě než Sebastiano fresky dokončil, o úspěchu cyklu maleb zmínil básník Egidio Gallo ve svém díle *De Viridario Augustino Chigi...libellus* z roku 1511.

2.4.1.2 Téreus, Filoméla a Prokné

První z fresek na jižní straně místnosti vypráví báji o thráckém králi Téreovi, manželovi Prokny, který byl násilný vůči její sestře Filoméle. [9] Aby jí zabránil to komukoli říct, vyřízl jí jazyk a ukryl ji vysoko v horách. Filoméla ale poté vetkala příběh do látky a po služce poslala Prokně. Ta v hněvu zabila svého syna Itya, jeho maso uvařila a podala Téreovi na hostině. Když se král sháněl po svém synovi, ukázala mu Prokné zakrvácenou synovu hlavu. Příběh končí takto:

„Prchají obě a zdá se, že křídla sama je nesou:
na místě Filomély, hle, slavík do háje letí,
pod střechou vlaštovka Prokné: té doposud nesešlo s hrdla
červenohnědé peří jak stopa po oné vraždě.
Téreus, poháněn k běhu svým bolem a chtivostí pomsty,
také se promění v ptáka: má na hlavě vztyčený chochol,
místo dlouhého meče ční kupředu veliký zobák.
Dudkem zve se ten pták, je podoběn ozbrojenému.“¹²¹

¹²⁰ HIRST (pozn. 15) 34.

¹²¹ Publius Ovidius NASO: *Proměny*, Praha 1974².

Luneta ilustruje právě tento poslední odstavec. Vidíme mohutnou postavu Térea, oděného do královského purpurového roucha, jak se napřahuje, aby obě sestry usmrtil. Ženy stojí v dramatických pózách v pravé části lunety těsně u sebe. Nad nimi poletují bílí ptáci a až na oblaka je celé pozadí modré. Sebastiano se zde pokusil přizpůsobit poli užitím charakteristické benátské kompozice, kdy jsou vidět jen horní poloviny postav.¹²² Toto řešení má ovšem za následek, že freska působí nevyváženě a divákovi může připadat, že byla spodní část oddělena zlatou římsou. Také rychlé schnutí omítky přispělo k nedokonalosti výjevu – jako následek vidíme nad Téreevou hlavou ptáka, který nebyl nikdy zcela správně dodělán.¹²³

Možná *prima idea* pro hlavu Filomély je podle Lucca¹²⁴ na kresbě z Ashmolean Museum v Oxfordu.¹²⁵ **[10]** V nejnovějším katalogu se kresba ovšem nenachází.

2.4.1.3 Aglauros a Hersé

Báje vypráví o třech dcerách krále Kekropa, které od Athény obdržely proutěný koš s rozkazem, že ho nesmějí nikdy otevřít. Aglauros ovšem neodolala zvědavosti a koš otevřela. Sestry v něm spatřily ležet malé dítě, Erichthonia, s hadem, který se na ně vrhl a usmrtil je. Původně mělo dítě hadí podobu a sestry při pohledu na něj zešilely a vrhly se ze skály Akropole.

Sebastiano tu znázornil pouze dvě ze sester, sedící uprostřed kompozice a spolu nadzdvihávající víko proutěného koše. **[11]** Těsně nad nimi jsou namalováni v letu dva ptáci, černý a bílý. Pravděpodobná kresba k tomuto výjevu, poté v průběhu práce radikálně změněná, je dnes v Kupferstichkabinettu v Berlíně vedle kresby Iunony.¹²⁶ V katalogu z roku 2008 není kresba uvedena.

¹²² HIRST (pozn. 15) 35.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ LUCCO (pozn. 14) 100.

¹²⁵ Pero a hnědá tuš na světle hnědém papíru, 11,2 x 10,1 cm, inv. č. WA1951.155, The Ashmolean Museum, Oxford.

¹²⁶ LUCCO (pozn. 14) 100.

2.4.1.4 Daidalos a Íkaros

První z fresek nacházejících se na západní stěně Sala di Galatea vypráví známý příběh o otci a synovi pobývajícím na Krétě u krále Mínoa, pro kterého vystavěl Daidalos labyrint, kde se ukrýval Mínotaurus. [12] Panovník chtěl, aby tajemství výstavby zůstalo na ostrově a proto požadoval po Daidalovi, aby z Kréty neodcházel. Ten poté sestrojil dva páry křídel, na které použil ptačí peří spojované voskem. Spolu s Íkarem pak odletěli pryč z ostrova, ovšem Íkaros nedbal na varování svého otce, aby nelétal výše, blíž ke slunci, a vosk na jeho křídlech se roztavil. Íkaros spadl do moře, kde utonul.

V lunetě je zachycen právě ten okamžik, kdy se Íkarovi začínají rozpadat křídla a jeho otec na něj jen bezmocně hledí. Nahá, svalnatá postava Daidala nezapře inspiraci Michelangelovými *Ignudi* ze stropu Sixtinské kaple. Kompozičně se jedná o něco lépe zvládnutou fresku, postavy rovnoměrně zaplnily prostor pole a modré pozadí s bílými oblaky působí věrohodně, když víme, že se děj, na rozdíl od jiných lunet, odehrává ve vzduchu.

2.4.1.5 Iuno

Luneta, na které se odehrává příběh bohyně sňatku, mateřství a manželství Iunony patří k těm nejúspěšnějším, co se týče zvládnutí kompozice. [13] Iuno vyrvala oči svému věrnému služebníkovi, stookému obru Argovi, ozdobila jimi paví ocas a páv se tak stal jejím oblíbeným zvířetem. Na výjevu dva tyto ptáci táhnou kočár, na kterém bohyně sedí. Její póza se zdá být odvozena od jednoho z *Ignudi*, nacházejícího se v Sixtinské kapli vlevo nad prorokem Ezechiášem.¹²⁷

Pravděpodobná přípravná studie pro postavu Iunony, se nachází na již zmíněné možné přípravné kresby k fresce s Aglaourou a Hersou v Berlíně.¹²⁸ [14]

2.4.1.6 Skylla a Nísós

Nísós byl megarský král a otec Skyllly. Osud říše a jeho vlastní závisel na jeho zlaté kadeři, ovšem vlastní dcera ho zradila a pramen vlasů mu ustříhla kvůli své lásce k Mínoovi. Ten obléhal její město a Skylla mu tak chtěla vejít do přízně. Mínós byl ovšem znechucen

¹²⁷ LUCCO (pozn. 14) 100.

¹²⁸ Ibidem.

tím, že zradila vlastního otce a odehnal ji od sebe. Bohové poté proměnili Nísa v mořského orla a Skyllu v skřivana.

Na lunetě je zobrazena klečící Skylla právě stíhající svému otci vlasy. Nad ní prolétává orel a skřivan. Jedná se zřejmě o nejbarevnější lunetu, jako jediná má pozadí celé plně modré, bez mraků, postavy tak působí výraznějším dojmem. [15]

Hlava Nísa je podobná té vousatého muže ze Sebastianova *Šalamounova soudu*.¹²⁹ Jeho celá figura pak zase připomene Raffaelův *Jakobův žebřík* na klenbě Stanza di Eliodoro. Barvy, které zde Sebastiano použil, jsou zcela jiné, než jaké se používaly na římských nástěnných malbách tohoto období.¹³⁰

2.4.1.7 Pád Faéthóna

Faéthón, syn boha Héliá, nešťastnou náhodou způsobil při jízdě na slunečním voze světový požár. Byl zabit Diem. Je zde zobrazen při pádu v neobvyklé pozici hlavou dolů a čelem k divákovi, zleva k němu přilétají dva ptáci. [16]

A. von Salis se domníval, že se jedná spíše o Perdíka.¹³¹ Perdík byl žákem Daidalovým, ten ho ovšem shodil z Akropole, neboť žárlil na jeho dovednosti. Athéna ovšem Perdíka proměnila v čejku. Pallucchini zmínil zdejší Sebastianův sklon k patetickému účinku výrazu, který předjímá jisté pokusy Giulia Romana v mantovském Palazzo del Té z roku 1524.¹³²

Malba byla oddělena během restaurování v letech 1971-72 od původní podložky.¹³³

2.4.1.8 Boreás a Óreithyia

Freska ukazuje část příběhu o Óreithyii a Boreovi. [17] Óreithyia byla dcerou athénské krále Erechthea a manželkou Borea, boha severního větru, který ji unesl z Atén do pohoří Ismar. Sebastiano si vybral k zobrazení okamžik únosu, kdy okřídlený Boreás drží

¹²⁹ HIRST (pozn. 15) 35.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Arnold von SALIS: *Antike und Renaissance*, Zurich 1947, 195.

¹³² LUCCO (pozn. 14) 100.

¹³³ Ibidem.

v náručí svou vyvolenou, která se usmívá. Její zelenožluté roucho je rozevláté a zakrývá tak podstatnou část Boreova těla. Dvojice je umístěna přímo doprostřed lunety, a ač se ve vyprávění jedná o dramatický okamžik, zde je scéna klidná a vyvážená.

2.4.1.9 Zefyros a Flóra

Jedná se o jedinou fresku na severní stěně místnosti a je na ní vypočten Zefyros, jarní vánek, který probouzí Flóru, aby přinesla zemi květy a ovoce. [18] Co se týče kompozice, ta je zřejmě nejjednodušší ze všech výjevů v lunetách. Vidíme pouze ležící Flóru foukající vzduch směrem k Zefyrovi, jenž je zobrazen pouze jako tvář vystupující z nebe, z jejíchž úst taktéž proudí vzduch.

Pro Pallucchiniho je tato freska více michelangelovská než ostatní, jasně podle něj poukazuje na postavu Ezechiáše ze Sixtinské kaple.¹³⁴ [19] Zefyrova tvář je ve špatném stavu.

2.4.2 Polyfémos

2.4.2.1 Popis díla

Dílo [20] o rozměrech 295 x 225 cm nalezneme v Sala di Galatea na západní zdi pod lunetou s příběhem Daidala a Íkara. Jeho spodní okraj byl v minulosti nenávratně zničen. Sebastiano na něm pracoval jemu ne zcela vyhovující metodou freskové malby, mohl však alespoň použít vlastní vyjadřovací prostředky – při malbě se soustředil na přirozenost. V kompozici, na rozdíl od samotné figury, je vidět silný vliv benátské malby. Sebastiano vyplnil postavou kyklopa polovinu pole a vedle zůstává jen průhled na zamlženou krajinu a klidnou mořskou hladinu v pozadí. Mohutná plastická figura obra dokazuje Sebastianovo pečlivé studium póz *Ignudi*, ačkoli jejich vnitřní napětí u Polyféma postrádáme. Sebastiano se tu Michelangelem inspiroval nejen fyziognomií figur, ale také detaily, jako byly pásy obepínající hlavy.¹³⁵

Celek působí klidně, až nostalgicky. To je však přerušeno při pohledu na pokračování příběhu s Galateiou, jejíž podání Raffaelem dokládá absenci stylistické harmonie v rámci celku, ač byly obě fresky jako jeden celek zamýšleny. Sebastiano zachytil Polyféma

¹³⁴ PALLUCCHINI (pozn. 8) 33.

¹³⁵ GALLAVOTTI CAVALLERO (pozn. 116) 48.

obracejícího tvář směrem ke Galateie – to opět naznačuje, že fresky byly součástí jednoho návrhu.

Jak se zjistilo při restaurování v 70. letech 20. století, kolem poloviny 18. století proběhla na freskách úprava, při níž byla linie horizontů na obou dílech sjednocena, přičemž se řídila hladinou moře u Galateie. Horizont u Polyféma byl totiž původně mnohem níž než ten u Galateie.¹³⁶ Také zalesněný břeh za postavou Polyféma s giorgionovskou krajinou v pozadí byl odkryt pod vrstvami přemaleb až při restaurátorských pracích.¹³⁷

Po dokončení zadané práce Sebastiano vilu Farnesinu opustil, aniž by se sem někdy ještě vrátil. Přesný důvod jeho odchodu znám není, diskutuje se ovšem buď o Chigiho vlašném přijetí jeho díla či o záplavách na Tibeře roku 1514, které měly odvrátit bankéřovu pozornost od výzdoby jeho vily.¹³⁸ Dle Hirsta nemůže být vyloučeno ani to, že Chigi původně plánoval poskytnout celou nástěnnou výzdobu místnosti Sebastianovi a že teprve patronova nespokojenost měla za následek předání zakázky Raffaelovi.¹³⁹

2.4.2.2 Ikonografie fresky

Příběh Galateie a Polyféma je popsán v Ovidiových *Proměnách* - Galateia, dcera Nérea a Dóridy, byla zamilovaná do mladého Ákida, syna Fauna, který její lásku opětoval. O Galateiu ovšem usiloval také jeden ze sicilských Kyklopů, syn Poseidonův, Polyfémos. Když obr spatřil svou milou pospolu s Ákidem, Galateia ihned prchla do moře, zatímco Ákis byl zavalen balvanem, který po něm Polyfémos vrhnul. Mladík se poté proměnil v řeku.

Polyfémos se následně snaží Galateiu v písni přesvědčit, aby jeho city opětovala a nehleděla při tom na jeho vzhled, přičemž popisuje, jakým bohatstvím vládne. Galateia o tom vypráví Skylle:

„Nemohu věru ti říci, zda větší byla má láska
k Ákidovi či záští, jež měla jsem ke Kyklópovi;
myslím však, stejné že byly. Jak přemocná vláda je tvoje,
Venuše, milostná paní! Ten ukrutník, surovec hrubý,

¹³⁶ GALLAVOTTI CAVALLERO (pozn. 116) 48.

¹³⁷ HIRST (pozn. 15) 36.

¹³⁸ CARRATÚ (pozn. 91) 130.

¹³⁹ HIRST (pozn. 15) 33.

lidožrout, postrach všech lesů, jež beztrestně nespáčil nikdo,
onen tupitel velkého Olympu, bezbožný rouhač,
pocítil, co je to láska, a zachvácen milostnou touhou,
hoří a plane, svých stád a jeskyní dále už nedbá.¹⁴⁰

Kyklop je oděn do zářivě modrého oděvu, který mu splývá přes jedno rameno, v pravé ruce drží dřevěnou hůl a v levé pastýřskou píšťalu. U jeho nohou vidíme hlavu a část trupu jeho psa. Na hlavě má Polyfémos věnec z dubových listů. Je tedy zřejmé, že Sebastiano dodržel jak obrův popis z *Proměn*, tak také ten z významného díla Angela Poliziana (1454-1494) *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici*.¹⁴¹ Ovidius popisuje Polyféma takto:

„Jakmile jedlový kmen, jenž za hůl mu ohromnou sloužil,
k nohám si položil na zem, tak velký, jak stožár je lodi,
pastýřskou píšťalu vzal, snad ze sta složenou stébel,
tehdy pak pískání jeho se rozlehlo po celém horstvu,
rozlehlo po celém moři.“¹⁴²

Za předlohu k Polizianovi můžeme v tomto případě považovat dílo Theokritovo.¹⁴³ V první knize jeho *Idyl* ve strofách CXV až CXVII čteme popis Polyféma jako muže s rozježenými vlasy, jež mu spadají na zarostlá ramena, s žaludy ověňčujícími jeho spánky, držícího pastýřskou píšťalu snad ze sta stébel, jak sedí se psem u nohou na studené skále u kořenů javoru. Ten byl následně Sebastianem změněn na dub, který byl součástí Chigiho erbu.

Je také možné, že ve fyziognomii kyklopa chtěl malíř zobrazit svého objednavatele, neboť jeho situaci mohl snadno ztotožnit s Polyfémovým neštěstím. Agostino Chigi v září roku 1511 požádal o ruku Margaritu Gonzagu, ale byl nucen se své snahy příštího léta vzdát, když pochopil, že ona jeho city neopětuje. Freska tedy může být pojata jako obraz Chigiho

¹⁴⁰ NASO (pozn. 121) 367.

¹⁴¹ Polizianova *Giostra* vyšla roku 1476 a sama byla odvozena z *Kyklopů* od Filostrata (*Imagines II, 18*).

¹⁴² NASO (pozn. 121) 368.

¹⁴³ Theokritos (3. stol. př.n.l.) převzal báji o Polyfémovi z Homérovoy Odysey a přetvořil ji v rámci své bukolické poezie – z monstrózního kyklopa udělal pastevce, který nachází zalíbení ve zpěvu.

stále živeného nadějami na úspěch.¹⁴⁴ Také Raffael ve své malbě v Loggia di Amore e Psiche pravděpodobně naráží na Chigiho soukromý život, konkrétně pak na jeho pozdní svatbu s Francescou Ordeaschi.¹⁴⁵

2.4.2.3 Kresba

K fresce můžeme přiřadit kresbu *Polyféma*,¹⁴⁶ uvedenou i v nejnovějším katalogu. Jedná se o jediný grafický materiál, jež byl k dílu zachován, přičemž na něm tedy vidíme zřejmě jeden z prvních umělcových nápadů, který ovšem následně přetvořil. [21] Blízkost k fresce ve vile je očividná – vlasy a svalnaté paže mohutné figury jsou Polyfémovi velmi podobné. Nicméně Sebastianovi nebyla tato kresba připisována vždy, možná proto, že se od něj nedochovala žádná jiná kresba perem.¹⁴⁷

2.4.3 Raffaelova freska Triumf Galateie

2.4.3.1 Popis díla a jeho ikonografie

Freska Galateie o rozměrech 295 x 225 cm [22] se nachází pod Sebastianovou lunetou s Iunonou a vedle fresky Polyféma. [23] Jedná se tedy o druhou část ilustrace mytologické báje. Jak již bylo řečeno, Galateia, mořská víla, byla nechtěným objektem touhy obra Polyféma. Raffael zobrazil Galateiu ve chvíli úprku ze Sicílie, kde Polyfém žil. Žene se přes moře na lastuře tažené delfíny, doprovázena skupinou poletujících amoretů a troubících tritónů. Raffael touto freskou ukázal, co se týče stylu, rozdílný přístup ke stejné látce. Carratú píše: „...Raphael...deliberately chose to interrupt the broad bucolic rhythm of the wall decoration of the loggia and its illusionistic-naturalistic set-up by adding a *painting* cut into the wall, intentionally deprived of formal and perspective-related ties with the decorative organism conceived of by Sebastiano.“¹⁴⁸ Jelikož se jednalo o profánní námět, nebyl Raffael vázán žádnými vzory a mohl přistoupit k řešení v duchu antiky.

¹⁴⁴ CARRATÚ (pozn. 91) 132.

¹⁴⁵ VAHLAND (pozn. 108) 34.

¹⁴⁶ Pero a tuš na bílém papíru, 12,2 x 12,8 cm, inv. č. Pl. 845, Palais des Beaux-Arts, Lille.

¹⁴⁷ Paul JOANNIDES: Polyphemus, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 254.

¹⁴⁸ CARRATÚ (pozn. 91) 132.

Díky užití několika diagonál vytvořil dramatickou, ale zároveň nesmírně harmonickou kompozici, z níž je doslova cítit pohyb všech figur. Jejich těla se vyznačují hybností a plnou modelací tvaru, Galateiny vlasy vlají ve větru, stejně tak její červené roucho. Raffael použil tuto výraznou barvu pouze na oděv Galateie, kterou navíc umístil téměř přesně doprostřed fresky. Akcentuje tak její postavu mezi ostatními nahými těly. Pozadí tvořené nebem vymaloval studenou světle modrou barvou, překvapivě klidnou mořskou hladinu pak odstíny o něco tmavšími. Výjev působí velice vyváženě.

Také Raffael se pochopitelně nechal při malbě inspirovat stejnými literárními zdroji jako Sebastiano, ovšem například při srovnání líčení Galateie v Polizianově poezii

(„Due formosi delfini un carro tirono:
Soura esso é Galatea che ‘l fren corregge:
E quei notando paramente spireo:
Ruotasi a torno piú lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa, e qudi s’aggirano;
Qual par che per amorgiuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di sì rozo cantar vezosa ride.“)¹⁴⁹

a tím, jak byl celý výjev ve finále ztvárněn, lze najít jisté odlišnosti. V článku *An Iconographic note on Raphael's Galatea*¹⁵⁰ se jeho autor D. T. Kinkead zabývá obzvláště jedním detailem: *putto* v popředí výjevu vztahuje ruce k jednomu z delfínů, jejichž otěže svírá Galateia. Odborný zájem o tento výjev byl dosud výhradně soustředěn na otázku povahy této činnosti - výjev nedovoluje amoreta, dívajícího se směrem k divákovi, vyložit jako toho, kdo celou výpravu vede, neboť sama Galateia žene delfíny. Kinkead se domnívá, že hlavním důvodem přítomnosti *putto* je samotné jeho poukázání na delfína, který zabíjí chobotnici, což je „in direct contrast to Poliziano's image of the playful companions of Galatea's dolphins.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Duncan. T. KINKEAD: An Iconographic note on Raphael's Galatea, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 33, 1970, 313.

¹⁵⁰ Ibidem 313-15.

¹⁵¹ Ibidem 314.

Celý výjev by měl být tedy považován za symbolické rozšíření tématu fresky, která zobrazuje odmítnutí krutého nápadníka jeho vyvolenou. Delfín je totiž symbolem oddanosti v lásce, chobotnice ztělesňuje pravý opak. Kinkead poukazuje i na další detail korespondující s motivem odmítnutí: *putto* v levém horním rohu drží pouze šípky, které ovšem nemůže střílet, není totiž ozbrojen lukem.

Dílo bylo chváleno a obdivováno již ihned po jeho dokončení. Raffael dokonce odepsal Baldassaru Castiglionemu na jeho pochvalný dopis toto: „Pokud jde o Galateu, měl bych se za velkého mistra, kdyby jen polovina těch věcí platila, o kterých píšete.“¹⁵²

Po vyčištění fresky bylo prokázáno, že je dílem jedné ruky, čímž se vyvrátily názory, že Raffael vytvořil pouze horní část postavy nymfy a snad i lasturu a *putti*.¹⁵³

Stylový charakter fresky je blízký Rafaelovým freskám ve Stanza del'Eliodoro (především výjevu *Vyhnání Heliadora z chrámu*),¹⁵⁴ také je vidět spojitost s jeho figurami tří *Ctností* ze Stanza della Signatura a se *Sibylami* z kostela Santa Maria della Pace, jenž jsou datované do roku 1512.¹⁵⁵

2.4.4 Datace fresek Polyféma a Galateie

Zatímco o Sebastianově autorství malby *Polyféma* se nikdy nevedly spory, co se datace týče, existuje více názorů. Datování malby se v průběhu bádání měnilo a bylo řazeno do období mezi lety 1512-14. Freska samotná nebyla na rozdíl od maleb v lunetách popsána v již zmíněné básni Blosia Palladia. Je zde však, stejně jako v díle básníka Egidia Galla, zmíněna malba Venuše řídící vůz tažený labutěmi, jejíž ztotožnění s Raffaelovou *Galateiou* bylo ale většinou badatelů odmítnuto. Jisté řešení tohoto problému poskytuje Dussler, který tvrdí, že v době napsání obou básní byl na zdi místnosti pouze náčrt či předběžný nástin Galateie a proto mohla být oběma literáty považována za postavu Venuše – její dokončení a realizace Polyféma se musela proto udát až po 27. lednu 1512, kdy vyšlo Palladiovo krátké dílo.¹⁵⁶

¹⁵² Oldřich J. BLAŽÍČEK: Raffael, Praha 1982, 40.

¹⁵³ Floriana MAURO: Raffaello Sanzio, in: CASSANELLI Luciana / ROSSI Sergio (ed): I luoghi di Raffaello a Roma (kat. výst.), Roma 1983, 50.

¹⁵⁴ Konrad OBERHUBER: Raffael. Das Malerische Werk, München / London / New York 1999, 70.

¹⁵⁵ Luitpold DUSSLER: Raphael. A critical Catalogue of his Picture, Wall-Paintings and Tapestries, London / New York 1971, 100.

¹⁵⁶ Ibidem.

Podle Hirsta (ačkoli se přesně neví, jestli byl dříve namalován Polyfémos či Galateia) je pravděpodobnější, že freska Sebastianova předcházela té Raffaelově, už jen proto, že je umístěna v rohu místnosti.¹⁵⁷ Další možná datace plyne z již zmíněného dopisu, podepsaného Raffaelem, ve kterém umělec děkuje Baldassarovi Castiglionemu a jiným za pochvalné výroky týkající se jeho fresky Galateie. Dopis je nedatovaný, ovšem z teorie, že Castiglione navštívil roku 1513 Řím, aby 11. března byl přítomen volbě papeže Lea X. (a mohl tedy navštívit vilu Farnesinu), plyne, že mohl být napsán roku 1514.¹⁵⁸

Zato Vasari uvádí ve svých *Životech* jiný názor, a to, že Raffaelova *Galateia* vznikla před *Polyfémem*. Doslova píše: „Když tam pak po dokončení této práce (na lunetách) Raffael namaloval příběh Galateie, provedl vedle něho Sebastiano na Agostinovo přání freskou Polyféma...“¹⁵⁹. Dnes není pochyb o významovém propojení obou maleb, které byly plánovány najednou a vznikly po sobě jedna od druhé v nejspíš krátkém časovém odstupu. Během posledních restaurátorských prací bylo podotknuto, že *Polyfémos* byl pravděpodobně malován během roku 1512 a to po dobu 13 dní.¹⁶⁰ Už při dřívějším restaurování v roce 1972 byla pod freskou odhalena malba ukazující několik fází práce. V nejnovějším katalogu je uveden i názor, že Raffael mohl začít na díle pracovat možná již během Sebastianovy výmalby lunet.¹⁶¹

¹⁵⁷ HIRST (pozn. 15) 33.

¹⁵⁸ DUSSLER (pozn. 155) 100.

¹⁵⁹ VASARI (pozn. 2) 180.

¹⁶⁰ CARRATÚ (pozn. 91) 132.

¹⁶¹ *Ibidem* 130.

3. KAPITOLA: SEBASTIANO – RAFFAEL – MICHELANGELO

3.1 Sebastiano a Raffael

Můžeme říct, že to byl právě první Sebastianův mecenáš Agostino Chigi, kdo poskytl příležitost pro pozdější spekulace o vztahu mezi Benátčanem a Raffaelem tím, že oběma zadal práci ve stejné místnosti, navíc na jednom celku. Už z výsledku, který z této spolupráce vzešel je jasné, že zde šlo o zásadní moment Sebastianovy kariéry v rámci jeho dalšího uměleckého vývoje, neboť nebylo kromě Michelangela jiného umělce, který by Sebastiana ovlivnil natolik jako Raffael. Nelze ale tvrdit, že jejich vztah byl pouze negativní, alespoň ze Sebastianovy strany šlo i o obdivný pohled na dílo velkého mistra.

Zároveň je nutné podotknout, že samozřejmě také Raffael byl poté nucen vyrovnávat se s dílem benátského malíře, který, ač započal své římské období možná právě svou nejslabší prací, se ovšem pak stal umělcem velmi úspěšným a žádaným, nejen v oblasti portrétování. Reagovali na sebe navzájem a je skutečně těžké říct, kdo se tímto vztahem nechal obohatit víc. K Sebastianovu úspěchu se zde ovšem může zařadit jeho dokonalé přizpůsobení se římskému umění, ač školen jinde, neměl ve svém nejproduktivnějším období (po 1516) žádný problém se zařadit do římského proudu, vyrovnat se s tamějšími umělci (nebo je rovnou překonat) a po Raffaelově smrti být dokonce považován za jednoho z nejlepších malířů ve městě.

3.1.1 Sebastianova Dorothea a Raffaelova Fornarina

Výše uvedené lze ukázat na tom, jak Sebastianův *Portrét mladé Římanky (Dorothea)* [24] ovlivnil Raffaela při tvoření jeho slavného *Portrétu mladé ženy (La Fornarina)*¹⁶² v letech 1518-19. [25] Sebastiano se již v Benátkách setkal s milostnými portréty ovlivněnými zejména novým vydáním *Canzoniere* Francesca Petrarky, které zaznamenalo ohromný úspěch.¹⁶³ V tomto díle básník popisuje svou nenaplněnou lásku k dívce jménem Laura. Lauru maloval už Giorgione a možná právě na tento jeho portrét si Sebastiano vzpomněl při pobytu v Chigiho vile (a pravděpodobně i na zakázku jeho mecenáše), když tvořil *Dorotheu*.

Stejně jako jeho již zesnulý přítel i on namaloval za sedící ženu vavřín, Petrarkův symbol jeho lásky k Lauře, ovšem zřejmě si nebyl jistý, jak se tento motiv bude vykládat

¹⁶² Olej na dřevě, 85 x 60 cm, inv. č. 2333, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Řím.

¹⁶³ VAHLAND (pozn. 39) 35.

v římském prostředí, proto přemaloval pozadí melancholickou krajinou za soumraku.¹⁶⁴ (Podobnou krajinu lze vidět také na Sebastianově obraze *Smrt Adónida* z La Spezia). Vyobrazená dívka pak byla kvůli košíku s ovocem a květinami často považována za sv. Dorotu. Přitom se jedná o portrét mladé ženy, která si uvědomuje svou tělesnost a upírá svůj zrak přímo na diváka. Tím, že se dotýká z ramen jí padající kožešiny, jež je dokonale namalována, až provokativně vyzývá diváka k zvýšení jeho smyslového vnímání.

Podle teze, kterou uvádí Vahland, malba zobrazuje mladou Benátčanku, jež doprovázela Agostina Chigiho při jeho plavbě z Benátek zpátky do Říma, Francescu Ordeaschi. S tou se obchodník oženil až na nátlak papeže Lea X., neboť sám (dlouho a neúspěšně) usiloval o ruku šlechtičny Margarity Gonzagy.¹⁶⁵

Raffaelova reakce na tento obraz přišla až o několik let později. Přibližně kolem roku 1518 namaloval obraz *La Fornarina*, přičemž podle Vahland jde v tomto případě o radikalizování celého ikonografického konceptu milostného portrétu.¹⁶⁶ Na Petrarku Raffael přímo odkázal v pozadí namalovaným vavřínem, myrtou a kdoulemi, tyto symboly se objevují v básnickově *Canzoniere*. *La Fornarina* je téměř nahá a otáčí se k divákovi. Signatura autora může být snadno viděna na náramku, který má žena na levém předloktí. A jak dodává Goffen, chybí zde datum, neboť Raffaelova posedlost touto ženou byla věčná.¹⁶⁷

3.1.2 Sebastianovo Vzkříšení Lazara a Raffaelovo Proměnění Páně

Ke konci roku 1516 či na začátku roku následujícího zadal kardinál Giulio de' Medici (budoucí papež Klement VII.) práci na dvou obrazech, jenž měly být později odvezeny do katedrály Saint Juste v Narbonne. Měly to být obrazy přibližně stejných rozměrů, jeden s námětem Vzkříšení Lazara, druhý měl zobrazovat Proměnění Páně. Pravděpodobně na Michelangelovo doporučení Sebastiano získal zakázku na provedení obrazu s Lazarem [26], druhým tématem byl pověřen Raffael, který vytvořil dodnes velmi oceňované dílo.¹⁶⁸ [27] Tak se tedy poprvé po práci ve vile Farnesině znovu přímo setkali dva umělci, o jejichž vzájemné rivalitě nemohl kardinál nevědět. Giulio mohl také předpokládat, že se příprav na

¹⁶⁴ VAHLAND (pozn. 39) 35.

¹⁶⁵ VAHLAND (pozn. 108) 32sq.

¹⁶⁶ Ibidem 34.

¹⁶⁷ GOFFEN (pozn. 29) 177.

¹⁶⁸ Olej na dřevě, 410 x 279 cm, inv. č. 40333, Pinakotéka, Vatikán.

zakázku účastní také Michelangelo (jak se tomu stalo již u *Piety* z Viterba a při výzdobě kaple Borgheriniů) a využije se tak jeho soupeření s Raffaelem.¹⁶⁹

Michelangelo opravdu vytvořil přípravné kresby pro *Vzkříšení Lazara*, dodnes se dochovaly tři, dvě v Londýně¹⁷⁰ [28,29] a jedna v Bayonne.¹⁷¹ [30]

Oba, Piombo i Raffael, pochopili situaci jako příležitost k soutěži, *paragone*.¹⁷² Sebastianův obraz byl dokončen 1. ledna 1519 a měl okamžitý úspěch. Raffael se chtěl vyhnout porovnávání jeho a Piombovy práce, přesto byla ale nakonec obě díla dohromady vystavena v dubnu roku 1520, jen pár dní po Raffaelově náhlé smrti.¹⁷³

3.2 Sebastianův vztah s Michelangelem

Ojedinělý vztah, který Sebastiano udržoval od začátku svého římského pobytu s Michelangelem, někdy bývá považován za možný důsledek Sebastianova „benátského hlubokého smyslu pro kariéru“,¹⁷⁴ ovšem není pochyb o tom, že než jejich přátelství nečekaně skončilo, bylo velice solidní a oba si byli velmi blízcí. Svědčí o tom Michelangelova ochota mladému Benátčanovi pomoci, o čemž se zmiňuje již Vasari, ač spíše v negativním slova smyslu. Dobovou atmosféru vládnoucí v prostředí, kde se střetával Michelangelo s Raffaelem popisuje tak, že ostatní umělci se podle něj klonili spíše na stranu Raffaela, „Sebastiano však tyto nálady nesdílel, protože jako člověk jemného úsudku rozpoznal přesně, zač kdo stojí. Tím si také získal Michelangela, jemuž se velice líbila jeho půvabná barevnost a jenž ho vzal pod svou ochranu, protože se domníval, že kdyby Sebastianovi pomohl s kresbou, mohl by tímto způsobem, aniž sám jednal, porazit všechny, kteří měli uvedený názor, a ve stínu třetí osoby dokázat, že je lepší než oni.“¹⁷⁵

¹⁶⁹ LUCCO (pozn. 34) 333.

¹⁷⁰ Červená a černá křída na bílém papíru, 25,2 x 11,9 cm, inv. č. 1860-7-14-2, Department of Prints and Drawings, British Museum, Londýn; Červená a černá křída na bílém papíru, 25,1 x 14,5 cm, inv. č. 1860-7-14-1, tamtéž.

¹⁷¹ Červená křída, 20,3 x 33,1 cm, inv. č. 682, Musée Bonnat, Bayonne.

¹⁷² GOFFEN (pozn. 29) 247.

¹⁷³ LUCCO (pozn. 34) 333.

¹⁷⁴ Claudio STRINATI: Sebastiano del Piombo and the Renaissance in Rome, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 16.

¹⁷⁵ VASARI (pozn 2) 157.

Zároveň vyvstává otázka, jak mohl Michelangelo ocenit Sebastianovo římské dílo, neboť vždy dával najevo pohrdání vlámským uměním (jež považoval za zženštilé), jehož styl se objevoval v Benátčanově malbě.¹⁷⁶ Každopádně jeho spolupráce se Sebastianem bývá někdy považována za něco, co ho mohlo určitým způsobem poškodit: Michelangelo sice poskytl Sebastianovi lepší znalost florentského *disegno*, ale naopak i Benátčan mohl vštípit jeho umění bohatší *colorito*, které - ne náhodou - bylo přesně tím prvkem, jenž někteří současníci považovali za Raffaelovu silnou stránku a u Michelangela spíše za slabinu.¹⁷⁷

Jak už bylo řečeno, již název jediné Sebastianovy samostatné výstavy (*Sebastiano del Piombo: Raffaels Grazie - Michelangelos Furor*) ukazuje, jak zásadní pro něj byl vztah s Raffaelem i Michelangelem. Raffaelovu *grazia*, charakterizující jeho život i umění, lze brát jako antitezi k Michelangelově *teribilitá*. Raffael měl (stejně jako například Leonardo da Vinci) veškerou přízeň společnosti i půvab, což Michelangelo postrádal.¹⁷⁸

Dlouholeté přátelství s Michelangelem skončilo - alespoň dle Vasariho zpráv - z důvodu, že Sebastiano začal mluvit florentskému mistrovi do práce. Záležitost to ovšem zřejmě nebyla tak dramatická, jak se může zdát – ještě roku 1547 Michelangelo odkazoval na Sebastiana ohledně svědectví o dokončení práce na náhrobku Giulia II.¹⁷⁹ Dussler se domnívá, že spor mezi malíři měl za důsledek úbytek Sebastianovy tvůrčí síly.¹⁸⁰

Sebastiano byl ve starší literatuře často brán za pouhého napodobitele Michelangela, za umělce tvořícího bez vlastní invence, jehož malby byly považovány většinou za dotvoření kresebných předloh vytvořených velkým florentským mistrem.¹⁸¹

¹⁷⁶ STRINATI (pozn. 174) 16.

¹⁷⁷ GOFFEN (pozn. 29) 227.

¹⁷⁸ Ibidem 173.

¹⁷⁹ Jan VLADISLAV: Michelangelo Buonarroti. Podoba živé tváře, Praha 1964, 167.

¹⁸⁰ DUSSLER (pozn. 7) 14.

¹⁸¹ Henry THODE: Michelangelo und das Ende der Renaissance, III, Berlin 1912, 540.

4. KAPITOLA: OLOMOUCKÝ OBRAZ MADONA S ROUŠKOU

4.1 Provenience a literatura

Obraz *Madona s rouškou* [31] má v českých sbírkách renesančního umění významné místo. Jedná se o dílo, které je inspirováno jak Michelangelem, tak Raffaelem a zároveň ukazuje, jak mistrovsky dokázal Sebastiano v osobité syntéze tyto vzory spojit.

Jediný Sebastianův obraz v našich sbírkách se nachází v Arcibiskupském paláci v Olomouci. Dílo bylo dlouhou dobu neznámé, umístěné na oltáři domácí kaple paláce. Velký zájem o dílo propukl až v 60. letech, kdy byl také poprvé vystaven.

Nejstarší zpráva o obraze pochází od T. von Frimmela z roku 1889, Sebastianovi ho ovšem nepřipisuje.¹⁸² Ve dvou základních Piombových monografiích, které vznikly ve 40. letech (L. Dussler a R. Pallucchini) není o obraze ani zmínka, je v nich za to uvedena *Madona del Valo*¹⁸³ z Neapole, kterou je možno brát jako zrcadlově obrácenou verzi olomouckého obrazu. Až roku 1962 věnuje J. Neumann obrazu rozsáhlý článek v časopise *Umění*. Téhož roku o obraze píše i L. Puppi¹⁸⁴ a po něm E. A. Šafařík,¹⁸⁵ M. Hamsík,¹⁸⁶ M. Lucco,¹⁸⁷ M. Hirst,¹⁸⁸ M. Pujmanová¹⁸⁹ a v poslední době také di Monte.¹⁹⁰

Obraz získal olomoucký biskup Karel z Lichtensteina-Castelcorn roku 1673 od obchodníků z Kolína nad Rýnem,¹⁹¹ což potvrzuje seznam děl od nich zakoupených ze stejného roku. Dílo zřejmě nebylo v průběhu času z olomouckého paláce nikam přesouváno,

¹⁸² Theodor von FRIMMEL: Aus den Gemäldesammlungen zu Olmütz und Kremsir, *Kunstchronik* (K. w. Lützow), XXV, Leipzig, 1889, 343.

¹⁸³ Olej na břidlicové desce, 112 x 88 cm, inv. č. Q149, Museo e Galerie Nazionali di Capodimonte, Neapol.

¹⁸⁴ Lionello PUPPI: Maestri italiani del colore nella Galleria nazionale di Praga, in: *Emporium*, LXVIII, Bergamo 1962, 153sq.

¹⁸⁵ Eduard ŠAFAŘÍK: Contributi all'opera di Sebastiano del Piombo, in: *Arte Veneta*, XVII, 1963, 64-78.

¹⁸⁶ Mojmír HAMSÍK: Restaurace Madony Sebastiana del Piombo, in: *Umění* XII, 1964, 37-45.

¹⁸⁷ LUCCO (pozn. 14) 114sq.

¹⁸⁸ HIRST (pozn. 15) 84-86.

¹⁸⁹ Olga PUJMANOVÁ: Sebastiano Luciani, zv. Sebastiano del Piombo, in: DANIEL Ladislav / PUJMANOVÁ Olga / TOGNER Milan / SOUKUP Michal (ed.): *Olomouc Picture Gallery. I. Italian Painting of the 14th-18th Centurie from Olomouc Collections*, Olomouc 1996, 150-152.

¹⁹⁰ Michele di MONTE: Lucianis (De Lucianis), Sebastiano, detto Sebastiano del Piombo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Roma 2006, 329.

¹⁹¹ NEUMANN (pozn. 13) 1.

bylo pouze přeneseno z galerie do kaple, kde ho uvádí seznam z roku 1923.¹⁹² Zde také zůstal až do převzetí Národní galerií roku 1960.

Mezi lety 1960-61 proběhlo restaurování obrazu, které vedl Mojmir Hamsík a při kterém byly z obrazu sejmuty staré přemalby a retuše. Obraz byl následně poprvé vystaven.

4.2 Popis díla a jeho ikonografie

Madona rouškou má rozměry 120,5 x 92,5 cm a jedná se o olejovou malbu na topolovém dřevě. Na obraze se v levém dolním rohu na lístku umístěném na bílé látce nachází signatura SEBASTIANVS FACIEBAT, která sice odpovídá obvyklému Sebastianovu podpisu, ale podle Neumanna ji nemůžeme brát za jistý důkaz autorství.¹⁹³

Co se týče stylistického rozboru, právě Neumann píše, že se dílo už na první pohled „hlásí do období, kdy obdiv k Raffaelovi, vtiskující typickou podobu časnější římské produkci benátského mistra, už do značné míry ustoupil sugestivní síle heroického světa Michelangelova.“¹⁹⁴

Na obraze vidíme sv. rodinu s Janem Křtitelem. Malý Ježíšek spí na boku, hlavu položenou na výrazně žlutém polštáři. V ruce drží stehlíka. Spánek je zde jasným odkazem na smrt, stehlík zase značí symbol budoucího Kristova utrpení.¹⁹⁵ Ve středu kompozice je Panna Marie právě přikrývající dítě průsvitnou rouškou. Přitom se v hlubokém zamyšlení dívá na tvář spícího Ježíška, což se může vykládat jako předobraz truchlení Panny Marie nad tělem mrtvého Krista. Zde, v Mariině postavě, vidíme vliv Michelangela - její tělo, ač pod vrstvami šatů, působí mohutně, stejně jako figury *Sibyl* ze Sixtinské kaple. Ovšem hlavním zdrojem inspirace pro Marii se stal obraz Sebastianova rivala – Raffaelova *Loretánská Madona*, kterou dnes známe z kopie¹⁹⁶ – a to zejména v postavení Panny Marie.¹⁹⁷ [32] Obraz Raffael vytvořil pro římský kostel Santa Maria del Popolo.¹⁹⁸

¹⁹² NEUMANN (pozn. 13) 2.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ PUJMANOVÁ (pozn. 189) 152.

¹⁹⁶ Olej na dřevě, 120 x 90 cm, inv. č. PE 40, Musée Condé, Chantilly.

¹⁹⁷ Roberto CONTINI: *Madonna with a Veil*, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): *Sebastiano del Piombo 1485-1547* (kat. výst.), Rome 2008, 200.

¹⁹⁸ HIRST (pozn. 15) 85.

Jan Křtitel u levého kraje obrazu je zobrazen z profilu a kromě hlavy je z něj vidět už jen ruka, ve které drží svitek s nápisem. To, jak Sebastiano chlapce ztvárnil, opět poukazuje na inspiraci Sixtinskou kaplí, jež umělce provázela po celý jeho umělecký život. Po levé ruce Panny Marie všemu přihlíží sv. Josef. Ten spolu s Janem Křtitelem svým postavením připomene dva za Kristem stojící apoštoly ve *Vzkříšení Lazara*.¹⁹⁹

Obraz vyniká svou barevností, ač na něm převládají studené odstíny barev, dílo působí vyváženým a harmonickým dojmem.

¹⁹⁹ CONTINI (pozn. 197) 200.

IV. ZÁVĚR

Sebastiano Luciani, zvaný del Piombo, představuje dnes již uznávanou osobnost renesančního malířství, na jejímž díle můžeme vidět, jak se lze úspěšně vyrovnat se změnou uměleckého prostředí a s vlivy nejvýznamnějších umělců té doby. Těmi jsou míněni Raffael a Michelangelo, se kterými přišel Sebastiano do styku prakticky ihned po svém příjezdu do Říma. Ještě předtím ovšem malíře počátkem 16. století formovala škola benátská, kde především Giorgione měl na Lucianiho velký vliv. Jejich díla se vyznačovala typickým benátským koloritem a poetickou atmosférou, přičemž v Sebastianových obrazech se již dá nalézt pro něj typické hledání objemových forem, jenž mu poté zcela jistě pomohlo se lépe přizpůsobit novému, římskému prostředí.

Novější literatura také dokládá, že Piombo byl na svůj přechod do římského umění již připraven, jak lze doložit na jeho pozdních benátských dílech.²⁰⁰ Snažil se zdůraznit mohutnou plastickou skladbu, přičemž jeho malířská koncepce zahrnovala také vyjádření expresivity i dynamičnosti výjevu.

Dokladem toho, že nejen Sebastiano se nechal ovlivňovat velkými benátskými mistry, ale že tomu bylo i naopak, je inspirace jeho díly u Giovanniho Belliniho i Tiziana.

Poté, co se Sebastiano rozhodl odjet v srpnu roku 1511 s Agostinem Chigim do Říma, musel ihned po změně svého původního prostředí reagovat na tak významného umělce, jako byl Raffael. Začal přijímat typické rysy římské školy, která se od jeho dosavadního umění v mnoha věcech velmi lišila. To vše navíc v době, kdy se v umění podstatně měnily ideové předpoklady. Sebastiano však navzdory své nepříliš úspěšné první zakázce uspěl a stal se slavným umělcem pracujícím pro významné zadavatele.

Právě zmíněná Sebastianova první zakázka, kterou byla ihned po jeho příjezdu výzdoba v Sala di Galatea v Chigihovo reprezentativní vile Farnesině na břehu Tibery, znamenala pro jeho další umělecký vývoj důležitý mezník. Benátčan se zde musel vyrovnat nejen s přítomností tou dobou již uznávaných umělců (konkrétně v Sala di Galatea pracoval také Peruzzi a pochopitelně Raffael), ale také s technikou fresky, jenž byla pro Benátčana nová. Sebastiano v místnosti vymaloval osm lunet výjevy z Ovidiových *Proměn*, devátou lunetu Chigi svěřil Peruzzimu, spekuluje se, zda z důvodu nespokojenosti se Sebastianovým výkonem. Osm lunet zobrazujících dodnes známé báje - *Téreis, Filoméla a Prokné; Aglauros a Hersé; Daidalos a Íkaros; Iuno; Skylla a Nísós; Pád Faëthona; Boreás a Oreithya*

²⁰⁰ NEUMANN (pozn.13) 2.

a *Zefyros a Flóra* – jsou některými badateli považovány za Sebastianovo nejslabší dílo, což mohlo být způsobeno jak výběrem tématu (všechny výjevy jsou propojeny prvkem vzduchu), tak tvarem lunet, který přeci jen umělce omezoval při tvoření kompozice. Také metoda malby freskou se neukázala pro Sebastiana jako nejvhodnější.

Nicméně je nutné Sebastianovi připsat, že z výsledku je cítit jeho snaha o bezprostřednost a tvarovou rozmanitost, výjevy působí harmonicky a lze v nich nalézt senzualitu typickou pro benátskou školu. Na figurách vidíme inspiraci Michelangelovou výmalbou v Sixtinské kapli, jež byla na podzim roku 1511 již k vidění, zejména postavy *Ignudi* poskytly Sebastianovi při malbě vzor.

Co se týče fresky *Polyféma*, Sebastiano se (podobně jako Raffael při malbě *Galateie*) nedržel jen toho, co v *Proměnách* popisuje Ovidius. Báje o Polyfémovi se vyskytuje už v Homérově *Odysee*, následně ji v rámci své bukolické poezie přetvořil Theokritos – z kyklopa udělal pastevce. Jeho dílo se stalo předlohou pro Angela Poliziana, který v 70. letech 15. století napsal v díle *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano de' Medici* svou verzi báje o obrovi ze Sicílie. Sebastiano se nechal inspirovat popisem jeho i Theokrata.

Polyfémos měl být ve vedlejším poli doplněn freskou *Galateie*, což znamenalo zakázku pro Raffaela. Ten se jí zmocnil osobitým způsobem a nehleděl na stylové ztvárnění vedlejší fresky, ač byly malby obou umělců považovány za jeden celek. Vzniklo dílo velké kvality, oceňované už v době jeho vzniku.

Co se týče datace fresek *Polyféma* i *Galateie*, existuje několik názorů. Kunsthistorici se většinou neshodují s názorem Vasariho, jež tvrdí, že *Galateia* vznikla před *Polyfémem*, nicméně v katalogu z roku 2008 se objevuje názor, že *Polyfémos* byl namalován pravděpodobně během roku 1512, a u fresky *Galateie* se spekuluje, že práce na ní mohla být započata již při Sebastianově výmalbě lunet.²⁰¹

Sebastiano po dokončení zakázky vilu Farnesinu opustil a věnoval se především portrétní tvorbě. Byl považován za výborného malíře podobizen a portrétoval významné osobnosti, ať už se jednalo o papeže Klementa VII. či kardinály Antonia del Monte a Ferryho Carondelata. Pro tuto práci je ovšem nejdůležitější portrét, který Sebastiano vytvořil roku 1513 – *Portrét mladé Římanky (Dorothea)*. Na něj totiž o několik let později navázal Raffael,

²⁰¹ CARRATÚ (pozn. 91) 132.

když maloval svou *La Fornarinu*. Oba obrazy představují typ milostného portrétu a jsou inspirovány Petrarkovou poezií.

K opětovnému setkání, jenž vyústilo ve vzájemné soupeření Sebastiana a Raffaela, došlo při zakázce na dva obrazy do katedrály v Narbonne, *Vzkříšení Lazara* a *Proměnění Páně*, které umělcům zadal kardinál Giulio de' Medici a snad lze tvrdit, že úmyslně, neboť po (již veřejné) výpomoci Michelangela při Sebastianově zakázce v kapli Borgheriniů jistě doufal v podobnou spolupráci i v tomto případě. Můžeme předpokládat, že zde byla přímo podporována soutěž mezi rivaly Michelangelem a Raffaelem. Sebastiano vytvořil dnes oceňovaný obraz *Vzkříšení Lazara* a Raffael slavné *Proměnění Páně*, které po jeho smrti dokončil Giulio Romano. Raffael se bránil zveřejnění obou obrazů najednou, obě díla byla však odhalena vedle sebe pár dní poté, co Raffael roku 1520 zemřel.

Z výše uvedeného vyplývá, že Sebastiano obstál v konkurenci římské školy, když si silně ovlivněný benátskou koloristickou tradicí a Giorgionovým poetismem během svého vývoje osvojil její typické rysy. Nelze tedy říci, že ve svém římském díle pouze eklekticky využil styl Michelangelův a styl Raffaelův. Jeho talent mu umožnil tyto dvě složky spojit v syntézu, která byla v každém ohledu osobitá. Reagoval na Raffaela, dokonce se ho pokoušel překonat a stal se také jedním z nejlepších portrétistů ve městě. Zároveň je nutné dodat, že nejen Sebastiano se učil z římského prostředí, ale také on sám ho obohatil svým uměním a dokonce „přinutil“ velkého Raffaela na něj reagovat.

Sebastiano byl tedy významnou osobností své doby. Poté, co získal funkci papežského pečetníka, žil velmi pohodlně, dostávalo se mu pravidelného platu a již nebyl tak produktivní, co se malování týče.

Jeho tvorbě se dlouho nedostávalo zaslouženého uznání. Raná Sebastianova díla bývala často vnímána jen jako pouhé slepé následování tvorby Giorgionovy. Po odchodu do Říma jeho umělecký vývoj prodělal pod vlivem odlišného prostředí změny. Dílo z tohoto období bylo zase bráno za jen napodobující Michelangela. Zejména spojování jeho jména se jmény dvou nejvýznamnějších umělců té doby, s Raffaelem a Michelangelem, dalo poté při pozdějším bádání o Sebastianově tvorbě podnět k tomu, považovat ji jen jako eklektické využívání umění těchto dvou velikánů.

Až v průběhu 20. století postupně začali badatelé na význam Sebastiana a jeho umění nahlížet z jiného pohledu. Zejména díky svému římskému období, k němuž měl nakročeno již před svým odjezdem z Benátek, začal být Piombo považován za umělce inovativního, který si

ovšem stále nesl své benátské školení. Úsilí kunsthistoriků vyvrcholilo první Sebastianovou samostatnou výstavou v roce 2008.

Pro naše prostředí je také důležitý Sebastianův obraz *Madona s rouškou*, který se nachází v Olomouci a který představuje obdivuhodný příklad renesančního portrétu, v němž se snoubí veškeré Sebastianovy schopnosti, které nabyl v Benátkách i Římě, vliv Michelangelův a (jak bylo napsáno výše) také inspirace dílem Raffaelovým.

VII. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

BARTALINI Roberto: Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina, in: *Prospettivo*, 67, 1992, 17-38

BERNARDINI Giorgio: Sebastiano del Piombo, Bergamo 1908

BLAŽÍČEK Oldřich J.: Raffael, Praha 1982

CAPPELLETTI Francesca: Sentirsi ospite di un umanista dei giorni sereni di Raffaello. Agostino Chigi e la decorazione della Farnesina, in: VAROLLI-PIAZZA Rosalia (ed.): *Raffaello e la Loggia di Amore e psiche alla Farnesina*, Roma 2002, 31-39

CARRATÚ Túllia: Frescoes in the Farnesina, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): *Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.)*, Rome 2008, 130-133

CASSANELLI Luciana / Sergio ROSSI (ed): *I luoghi di Raffaello a Roma (kat. výst.)*, Roma 1983

COLASANTI Arduino: *La Farnesina*, Bergamo 1927

CONTINI Roberto: *Madonna with a Veil*, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): *Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.)*, Rome 2008, 200-202

D'ACHIARDI Pietro: *Sebastiano del Piombo*, Rome 1908

D'ANCONA Paolo: *The Farnesina Frescoes*, Milano 1955

DUSSLER Luitpold: *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942

DUSSLER Luitpold: *Raphael. A critical Catalogue of his Picture, Wall-Paintings and Tapestries*, London / New York 1971

- FRIMMEL Theodor von: Aus den Gemäldesammlungen zu Olmütz und Kremsir, Kunstchronik (K. w. Lützow), XXV, Leipzig 1889
- FROMMEL Christoph L.: Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlín 1961
- FROMMEL Christoph L.: The Villa Farnesina, in: idem (ed.): The Villa Farnesina in Rome, 2003, 12sq.
- GALLAVOTTI CAVALLERO Daniella: Sebastiano Luciani, detto del Piombo, in: CASSANELLI Luciana / ROSSI Sergio (ed): I luoghi di Raffaello a Roma (kat. výst.), Roma 1983, 47-49
- GERLINI Elsa: La Villa Farnesina in Roma, Roma 1949
- GOFFEN Rona: Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven / London 2002
- HAMSÍK Mojmír: Restaurace Madony Sebastiana del Piombo, in: Umění XII, 1964, 37-45
- HIRST Michael: Sebastiano del Piombo, Oxford 1981
- HOPE Charles: Sebastiano del Piombo by Michael Hirst; L'opera completa di Sebastiano del Piombo by Carlo Volpe, Mauro Lucco, in: The Burlington Magazine, vol. 124, no. 955, 1982, 637-638
- JOANNIDES Paul: Polyphemus, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 254
- KINKEAD Duncan T.: An Iconographic note on Raphael's Galatea, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 33, 1970, 313-315
- LUCCO Mauro: L'opera completa di Sebastiano del Piombo, Milano 1980

LUCCO Mauro: Sebastiano del Piombo, in: TURNER Jane (ed.): The Dictionary of Art, 28, Londýn 1996, 331-336

LUCCO Mauro: Sebastiano del Piombo in Venice, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 23-30

LUCCO Mauro: The Judgement of Solomon, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 102-105

LUCCO Mauro: Saint Bartholomew and Saint Sebastian; Saint Ludovico of Toulouse and Saint Sinibald, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 114-116

LUCCO Mauro: Saint John Chrysostom and Saints, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 106-109

MAURO Floriana: Raffaello Sanzio, in: CASSANELLI Luciana / ROSSI Sergio (ed): I luoghi di Raffaello a Roma (kat. výst.), Roma 1983, 49-54

MIGNOSI TANTILLO Almamaria: Restauri alla Farnesina, in: Bollettino d'Arte, V series, LVII, 1972, 33-43

MONTE Michele di: Lucianis (De Lucianis), Sebastiano, detto Sebastiano del Piombo, in: Dizionario Biografico degli Italiani, 66, Roma 2006, 325-331

NASO Publius Ovidius: Proměny, Praha 1974²

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

OBERHUBER Konrad: Raffael. Das Malerische Werk, München / London / New York 1999

PALLUCCHINI Rodolfo: Sebastian Viniziano, fra Sebastiano del Piombo, Milano 1944

PUJMANOVÁ Olga: Sebastiano Luciani, zv. Sebastiano del Piombo, in: DANIEL Ladislav / PUJMANOVÁ Olga / TOGNER Milan / SOUKUP Michal (ed.): Olomouc Picture Gallery. I. Italian Painting of the 14th-18th Centurie from Olomouc Collections, Olomouc 1996, 150-152

PUPPI Lionello: Maestri italiani del colore nella Galleria nazionale di Praga, in: Emporium, LXVIII, Bergamo 1962, 153sq

ROWLAND Ingrid D.: Some Panegyrics to Agostino Chigi, in: Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes, Vol. 47, 1984, 194-199

SALIS Arnold von: Antike und Renaissance, Zurich 1947

SAXL Fritz: La fede astrologica di Agostino Chigi: interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina, Rome 1934

SETTIS Salvatore: Mirabilia Italiae, XII, in: FROMMEL Christoph L. (ed.): The Villa Farnesina in Rome, 2003, 8-11

STRINATI Claudio: Sebastiano del Piombo and the Renaissance in Rome, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 15-22

ŠAFARÍK Eduard: Contributi all'opera di Sebastiano del Piombo, in: Arte Veneta, XVII, 1963, 64-78

THODE Henry: Michelangelo und das Ende der Renaissance, III, Berlin 1912

TIETZE Hans: Sebastiano del Piombo by Luitpold Dussler, in: The Art Bulletin, Vol. 26, 1944, 129sq

VAHLAND Kia: Sebastiano and Raphael, in: SCANDIANI Giuseppe (ed.): Sebastiano del Piombo 1485-1547 (kat. výst.), Rome 2008, 31-35

VAHLAND Kia: Sebastiano del Piombo. Ein Venezianer in Rom, Ostfildern 2008

VASARI Giorgio: Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, Torino 1986

VASARI Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II., Praha 1998

VENTURI Lionello: Giorgione e il giorgionismo, Milano 1913

VLADISLAV Jan: Michelangelo Buonarroti. Podoba živé tváře, Praha 1964

WILDE Johannes: Sebastiano Viniziano by Rodolfo Pallucchini, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 88, no. 513, 1946, 256–259

ZLATOHLÁVEK Martin (ed.): Italské renesanční umění z českých sbírek. Kresby a grafika (kat. výst.), Praha 1996

Internetové zdroje

http://www.welt.de/welt_print/article1651752/Entdeckung-eines-Renaissance-Genies.html, vyhledáno 16. 4. 2012.

http://www.berlinerliteraturkritik.de/detailseite/artikel/sebastiano-del-piombo-im-vergleich-mit-raffael-und-michelangelo.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=34&cHash=eb2c9710fb253e33915b5d269de005bb, vyhledáno 3. 5. 2010.