

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

## **Diplomová práce**

Bc. Hana Jiráková

### **Benátské vlivy na dílo Boccaccia Boccaccina**

Venetian influences on the Boccaccio Boccaccino's work

Na tomto místě bych chtěla poděkovat panu Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., Drs.  
za odborné vedení.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

*podpis*

**Klíčová slova (česky)**

Boccaccio Boccaccino, Cremona, Benátky, Madona se sv. Petrem, Archandělem Michaellem, sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou, kostel San Giuliano v Benátkách, benátské vlivy, svatá konverzace, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Giotto, Marco Marziale

**Klíčová slova (anglicky)**

Boccaccio Boccaccino, Cremona, Venice, Virgin and Child with Sts Peter, Michael, John the Baptist and John the Evangelist, church of S. Giuliano in Venice, venetian influences, sacra conversazione, Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Giotto, Marco Marziale

## **Abstrakt (česky)**

Ústředním tématem mé práce jsou benátské vlivy na dílo Boccaccia Boccaccina, který byl jedním z nejvýznamnějších představitelů cremonské malířské školy. Zpočátku pracoval v Janově, Cremoně a v Miláně a byl ovlivněn umělci jako Leonardo, Bramantino a Boltraffio. V letech 1497-1500 je Boccaccino doložen ve Ferraře. V této době provedl tzv. tondo Gronau, Nesení kříže, Madonu s dítětem z Bostonu, Madonu s dítětem z Padovy, Adoraci pastýřů z Neapole a Mrtvého Krista podpíraného andělem. Tato díla prozrazují vliv Bramantina, umbrijské školy, ale také časný vliv benátského umění. V roce 1500 nebo 1501 namaloval oltářní obraz s Madonou a dítětem se sv. Petrem, Archandělem Michaellem, sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou pro kostel San Giuliano v Benátkách. Vzory této kompozice jsou oltářní obraz Antonella da Messina ze San Cassiano a Madona s dítětem se světci, kterou Giovanni Bellini vytvořil pro kostel San Giobbe. Boccaccinův obraz v San Giuliano je inspirován také Ercolem de'Roberti a Lorenzem Costou. V barevnosti se projevuje vliv Giorgiona. V roce 1506 je Boccaccino doložen v Benátkách, ale také v Cremoně. V letech 1500-1506 pobýval pravděpodobně v Benátkách, ale mohl také cestovat mezi oběma městy. V této době namaloval Boccaccino několik obrazů Madony s dítětem jako polopostavy za parapetem a několik svatých konverzací s polopostavami. Tato ikonografie má svůj vzor v malbě Giovanniho Belliniho jako je Madona s dítětem se sv. Janem Křtitelem a světci v Gallerie dell'Accademia. Barevnost a pojetí světla na těchto obrazech ukazují jeho silnou závislost na stylu Giorgiona. Žehnající Kristus má pravděpodobně svůj vzor ve ztraceném obraze Giovanniho Belliniho. Sv. Jan Evangelista a Sv. Matouš, Zingarella, Sv. Jeroným a Zasnoubení sv. Kateřiny prozrazují nejenom Boccaccinův zájem o Giorgionovo dílo, ale také o naturalismus Albrechta Dürera. Vzhledem k těmto vlastnostem lze datovat tyto malby do doby kolem roku 1506. Po návratu z Benátek obdržel zakázku na fresky v apsidě cremonského dómu se Spasitelem a patrony města. Na drapériích se ukazuje vliv Dürera a Marka Marzialeho, na pozadí jsou patrné odkazy na Giorgionův styl. Boccaccinovy kresby benátského období jsou stylisticky blízké kresbám benátských mistrů.

## **Abstract (in English)**

The key theme of my thesis are venetian influences on the Boccaccio Boccaccino's work, who was one of the most important exponents of the Cremonese school of painters. Initially he worked in Genoa, Cremona and Milan and he was influenced by the painters as Leonardo, Bramantino and Boltraffio. In the years 1497-1500 Boccaccino is documented in Ferrara. In this period he executed so-called tondo Gronau, The Christ on the way to Calvary, The Virgin and Child, now in Boston, The Virgin and Child, now in Padua, The Adoration of the Shepherds, now in Naples and Dead Christ supported by an Angel. These works show the influence of Bramantino, umbrian school but also early influence of venetian art. In 1500 or 1501 he painted the altarpiece with Virgin and Child with Sts Peter, Michael, John the Baptist and John the Evangelist for the church of S. Giuliano in Venice. Models of this composition are the S. Cassiano altarpiece of Antonello da Messina and Virgin and Child with Saints which Giovanni Bellini executed for the church of S. Giobbe. Boccaccino's image in S. Giuliano is also inspired by Ercole de'Roberti and Lorenzo Costa. His colours show the influence of Giorgione. In 1506 is Boccaccino documented in Venice but also in Cremona. In the years 1500-1506 he stayed probably in Venice, but he could also travel between the two cities. In this period Boccaccino painted some half-length images of the Virgin and Child behind a parapet and some sacre conversazioni with half-length figures. This iconography has its prototype in the Giovanni Bellini's painting such the works as Madonna and Child with St. John the Baptist, and a female Saint in Gallerie dell'Accademia. The colours of these paintings and the conception of light display his strong dependence on the style of Giorgione. The Christ Blessing has probably the model in the lost image of Giovanni Bellini. St. John the Evangelist and St. Mathew, Gipsy girl, St. Jerome and Mystic Marriage of st. Catherine reveal not only Boccaccino's interest in the Giorgione's work but also in the Albrecht Dürer's naturalism. These qualities suggest a date of around 1506 for these paintings. After the sojourn in Venice he received a commission on the frescoes in the apsis in the cathedral in Cremona with The Redeemer and the patrons of the city. Draperies show the influence of Dürer and Marco Marziale. In the background it is visible a reminiscence of the Giorgionesque style. The Boccaccino's drawings of his venetian period are stylistically close to the drawings of venetian masters.

## Obsah

Úvod	8
1. Život a dílo Boccaccia Boccaccina	11
2. Umělecké kontakty mezi Cremonou a Benátkami	15
3. Benátský pobyt Boccaccia Boccaccina	17
4. Umělcova raná tvorba	20
5. Obrazy Boccaccinova benátského období	25
5.1 Boccaccinova Madona se svěťci v benátském kostele San Giuliano	25
5.2 Madona ze sbírky Liechtenstein	31
5.3 Madona z Brery	31
5.4 Madona v Museo Correr v Benátkách	32
5.5 Adorace pastýřů z Modeny	33
5.6 Madona Wedells	34
5.7 Svatá konverzace z benátského Museo Correr	35
5.8 Madona s dítětem z Dóžecího paláce v Benátkách	36
5.9 Svatá konverzace z Galleria Doria Pamphilj	37
5.10 Svatá konverzace z Birminghamu	37
5.11 Svatá konverzace z Padovy	38
5.12 Žehnající Kristus	39
5.13 Madona s dítětem adorovaná dvěma anděly	40
5.14 Evangelisté Jan a Matouš	41
5.15 Sv. Jeroným	42
5.16 Zingarella	44
5.17 Zasnoubení sv. Kateřiny	45
6. Boccaccinova tvorba po návratu z Benátek	47
6.1 První fáze výzdoby cremonského dómu	47
6.2 Ukřižování v cremonském dómu	49
6.3 Svatá rodina se sv. Marií Magdalenou	50
6.4 Zvěstování z římské sbírky Boncompagni Ludovisi	51
7. Kresby	52
8. Benátské vlivy na Boccaccinovu tvorbu	55
Závěr	60
Seznam použité literatury a pramenů	63
Seznam vyobrazení	68
Obrazová příloha	70

## Úvod

Boccaccio Boccaccino patří mezi významné představitele lombardského malířství. Jeho tvorba výrazně přispěla ke vzniku a vývoji cremonske školy, která měla specifický charakter. Od počátků se zde mísily různé vlivy z okolních uměleckých center, jako byly Miláno, Ferrara nebo Benátky a v tomto prostředí se utvářel Boccaccinův styl. Malíř však nebyl žádným eklektikem, jeho přístup byl vždy tvůrčí. Zanechal po sobě řadu obrazů i kreseb, jeho nejvýraznějším počinem byly fresky na stěnách cremonskeho domu. Boccaccinova díla jsou zmiňována už v renesančních popisech Benátek a Cremony, je zachováno určité množství písemných dokladů o jeho životě i malbách, údaje o něm zařadil do svých Životů i Vasari.

Záměrem této práce je zabývat se vlivy benátskeho umění na tvorbu Boccaccia Boccaccina. Klade si za cíl vysledovat možné inspirační zdroje jeho maleb, odlišit odkazy na benátske výtvarné umění od ostatních prvků, vyskytujících se v jeho díle. Předmětem mého zájmu je zejména malířův oltářní obraz s Madonou a dítětem mezi sv. Petrem, Archandělem Michaellem, sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou v benátském kostele San Giuliano. Dále se budu věnovat obrazům *sacra conversazione*, jichž vytvořil několik, zobrazením Madon s dítětem a dalším malbám, v nichž se odráží tvorba Benátčanů. S tím souvisí rovněž problematika Boccaccinova benátskeho pobytu, jež byla v minulosti často diskutována. Pojednáno bude i o kresbě malířova benátskeho období.

Marcantonio Michiel ve svém popise severoitalských měst z první poloviny 16. století vyjmenoval díla Boccaccia Boccaccina nacházející se v té době v Cremoně.<sup>1</sup> O Boccaccinovi se zmiňuje představitel mladší generace cremonske malířů Antonio Campi ve svém spise *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani...*, vydaném v roce 1585.<sup>2</sup> Boccaccinovo jméno se objevuje také v *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi* Giuseppe Grasselliho z roku 1827, kde jsou zpracovány i životy dalších členů malířovy rodiny.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Marcantonio MICHIEL: *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo*, Jacopo MORELLI (ed.), Bassano 1800, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 21. 2. 2012

<sup>2</sup> Antonio CAMPI: *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contado et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite*, Cremona 1585, liij-liiij, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 16. 11. 2012

<sup>3</sup> Giuseppe GRASSELLI: *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 14. 1. 2013



Orlandi charakterizoval Boccaccina jako malíře tvořícího ve stylu Peruginově (maniera Peruginesca).<sup>4</sup> A. F. Rio o Boccaccinovi napsal, že se vydal směrem, zahájeným umbrijskou školou a nejvíce tíhnul ke stylu Pietra Perugina. Měl však „veškerou genialitu, jež byla nutná k tomu, aby našel sebe sama, jak dostatečně ukazují půvabné fresky, s nimiž vyzdobil své rodné město.“<sup>5</sup> Pro Luigiho Lanziho měl Boccaccino mezi cremonskými umělci obdobnou úlohu jako Ghirlandaio, Mantegna, Perugino nebo Francesco Francia v rámci svých příslušných škol, byl nejprogresivnější ze starší generace a nejlepší ze starých umělců mezi moderními.<sup>6</sup> Jacob Burckhardt pozoroval určitou závislost Boccaccia Boccaccina na škole Giovanniho Belliniho.<sup>7</sup> Corrado Ricci považoval Boccaccina za následovníka nejprve Giovanniho Battisty Cimy da Conegliano a Alvise Vivariniho, a poté Bramantina. Podle Ricciho byl autorem jednoduchých kompozic s postavami oděnými do širokých rouch, vyznačujících se půvabným koloritem.<sup>8</sup> Adolfo Venturi usuzoval na základě stylu Boccaccinových raných děl, že se vyučil u Ercola de'Roberti ve Ferraře. Zároveň konstatoval, že již v počátcích jeho tvorby se objevují charakteristické prvky Boccaccinova vlastního stylu, jako jsou výrazná dekorativnost, elegantní roucha, zdobená výšivkami, postavy s jantarově průsvitnými očima a vzdálené krajiny viděné jakoby v mlžném oparu.<sup>9</sup> Niny Garavaglia zahrnuje Boccaccina mezi následovníky a napodobitele Andrey Mantegny.<sup>10</sup>

Alfredo Puerari ve svém katalogu výstavy starých maleb v cremonském Museo Civico z roku 1948 popsal Boccaccina jako umělce, který na počátku své tvorby byl formován malbou Ercola de'Roberti, poté se inspiroval Giorgionem a Albrechtem Dürerem, byl schopen se konfrontovat s díly Raffaela a Andrey del Sarto, nevzdal se sice svého quattrocenteského poetického pojetí, dovedl jej však propojit s ideální vizí Cinquecenta.<sup>11</sup> Puerari ke konci padesátých let minulého století věnoval Boccaccinovi monografii.<sup>12</sup>

---

<sup>4</sup> Pellegrino Antonio ORLANDI / Pietro GUARIENTI: Abecedario pittorico contenente le Notizie de'Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura, Venezia 1753, 104, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 28. 3. 2012

<sup>5</sup> A. F. RIO: The Poetry of Christian Art, London 1854, 182, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 24. 7. 2012

<sup>6</sup> Luigi LANZI: The History of Painting in Italy II, London 1853, 423, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 15. 3. 2012

<sup>7</sup> Jacob BURCKHARDT: Der Cicerone, Leipzig 1927, 778.

<sup>8</sup> Corrado RICCI: Geschichte der Kunst in Nord-Italien, Stuttgart 1911, 227-228.

<sup>9</sup> Adolfo VENTURI: North italian painting of the Quattrocento. Lombardy, Piedmont, Liguria, Florencie 1930, 34.

<sup>10</sup> Niny GARAVAGLIA: L'opera completa del Mantegna, Milano 1967, 10.

<sup>11</sup> Alfredo PUERARI: Mostra di antiche pitture, Cremona 1948, 36.

<sup>12</sup> Alfredo PUERARI: Boccaccino, Milano 1957.

V polovině 80. let bylo Boccaccinovo dílo revidováno Minou Gregori a Elisabettou Sambo v rámci katalogu výstavy *I Campi – Cultura artistica cremonese del Cinquecento*.<sup>13</sup> V roce 1990 byla uspořádána konference *Boccaccio Boccaccino: tecnica e stile* u příležitosti restaurování apsidy cremonského dómu a byla vydána kniha *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, do níž přispěl také Marco Tanzi,<sup>14</sup> který následujícího roku napsal Boccaccinovu monografii.<sup>15</sup> V této době probíhal také cyklus konferencí, kde Alessandro Ballarin prezentoval svou novou koncepci chronologie umělcových děl, publikoval ji pak v kapitole, věnované zejména souvislostem Boccaccinovy a Giorgionovy tvorby, v knize *Dosso Dossi – La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I* v roce 1995.<sup>16</sup> Alessandra Pattanaro se ve svém článku *La ‘scuola’ del Boccaccino a Ferrara* zabývala Boccaccinovým raným dílem, a to v souvislosti s vlivy, jež umělec zanechal v obrazech ferrarských malířů mladší generace.<sup>17</sup>

Boccaccinovým kresbám se věnují Giulio Bora a Martin Zlatohlávek, kteří v 90. letech uspořádali v Praze<sup>18</sup> a pak v Cremoně<sup>19</sup> dvě výstavy věnované cremonské kresbě poté, co byl v českých sbírkách objeven soubor cremonských kreseb 16. a 17. století, pocházející z dědictví šlechtického rodu Clary-Aldringen. Zmiňovaní badatelé jsou rovněž autory výstavních katalogů *Kresby z Cremony 1500-1580 – Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* a *I segni dell’arte – Il Cinquecento da Praga a Cremona*. Martin Zlatohlávek pak ještě v roce 1999 nově zhodnotil kresby cremonských renesančních malířů ve své disertační práci *Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494-1525*.<sup>20</sup>

Některá Boccaccinova díla byla vystavena na milánské výstavě *Il Cinquecento lombardo – Da Leonardo a Caravaggio* v letech 2000-2001 a zařazena do katalogu, napsaného pod vedením Flavia Caroliho.<sup>21</sup> V dílčích studiích se malířovou tvorbou zabývali také Francesco Frangi, Davide Banzato a Andrea De Marchi.

---

<sup>13</sup> Mina GREGORI (ed.): *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Milano 1985.

<sup>14</sup> Mina GREGORI (ed.): *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990.

<sup>15</sup> Marco TANZI: *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991.

<sup>16</sup> Alessandro BALLARIN: *Attorno a Giorgione l’anno 1500. Boccaccio Boccaccino*, in: *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, idem (ed.), Padova 1995.

<sup>17</sup> Alessandra PATTANARO: *La scuola del Boccaccino a Ferrara*, in: *Prospettiva* 64, 1991.

<sup>18</sup> Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.): *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* (kat. výst.), Praha 1995

<sup>19</sup> Giulio BORA / Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): *I segni dell’arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona* (kat. výst.), Milano 1997.

<sup>20</sup> Martin ZLATOHLÁVEK: *Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494-1525* (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999.

<sup>21</sup> Flavio CAROLI (ed.): *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (kat. výst.), Milano / Firenze 2000.

# 1. Život a dílo Boccaccia Boccaccina

Boccaccio Boccaccino se narodil pravděpodobně ve Ferrare, kde jeho otec Antonio Boccacci z Cremony pobýval od roku 1465 a mezi lety 1468 až 1499 byl zaměstnán jako vyšivač ve službách ferrarských vévodů. Přesné datum narození není známo, ale muselo to být někdy před 22. srpnem 1466. V této době se jeho otec stává vdovcem po Diamante de Oldoinis,<sup>22</sup> jež byla Boccacciovou matkou.<sup>23</sup> Z roku 1493 je zachován doklad, v němž se Boccaccino zavazuje namalovat pro janovské augustiniány eremity hlavní oltář pro klášterní kostel Santa Maria della Consolazione. Oltářní polyptych měl mít zlaté pozadí a jenom za prostřední desku měl malíř obdržet padesát zlatých dukátů.<sup>24</sup>

Na základě stylistického rozboru Boccaccinových děl z období konce 15. století a začátku století šestnáctého předpokládala Mina Gregori již před rokem 1497 umělcovu cestu do Říma. V této době u něj totiž pozorovala mísící se prvky umění Ercola de'Roberti s vlivy středoitalského klasicismu a odkazy na tvorbu Melozza da Forlì, jež mohly být zprostředkovány Markem Palmezzanem.<sup>25</sup> Nicméně v této souvislosti je nutné zmínit, že Mina Gregori zahrnovala mezi Boccaccinova díla této fáze i sérii pláten s Biblickými příběhy pocházející ze sbírky Costabili a Smrt Panny Marie ve ferrarské Pinacoteca Nazionale,<sup>26</sup> které dnes již nejsou považovány za součást katalogu Boccaccinových maleb.<sup>27</sup>

Pravděpodobně v roce 1497 a možná i krátce před tím byl Boccaccino zaměstnán v Cremoně prací na freskách s hlavami blahoslavených augustiniánů v refektáři Sant'Agostino,<sup>28</sup> jak lze odvodit ze záznamů Giovanniho Battisty Zaista, který zde četl Boccaccinovu signaturu a rok 1497.<sup>29</sup>

Boccaccinův pobyt ve Ferrare je doložen mezi lety 1497-1500.<sup>30</sup> Z dopisu ferrarského vyslance Antonia Costabiliho Ercolovi I. d'Este z 1. IV. 1497 se odvozuje, že Boccaccino přišel do města někdy v polovině nebo na konci dubna tohoto roku. Costabili oznamuje vévodovi, že malíř byl osvobozen z milánského vězení a brzy dorazí do Ferrary

---

<sup>22</sup> Mina GREGORI: Boccaccio Boccaccino, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), idem (ed.), Milano 1985, 51.

<sup>23</sup> Robert S. MILLER: Regesto dei documenti, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 457.

<sup>24</sup> PUERARI (pozn. 12) 209; GREGORI (pozn. 22) 51.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem 52.

<sup>27</sup> PATTANARO (pozn. 17) 66-70.

<sup>28</sup> GREGORI (pozn. 22) 51.

<sup>29</sup> Giovanni Battista ZAIST: Notizie istoriche de pittori, scultori ed architetti cremonesi I, Cremona 1774, 68, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 21. 2. 2012

<sup>30</sup> PATTANARO (pozn. 17) 61.

a také jej vyzdvihuje jako mistra, jenž patří ve svém oboru mezi ty nejlepší.<sup>31</sup> Když Boccaccino dorazil do města, aby se představil vévodovi, přivezl s sebou pravděpodobně ukázkou ze svých dosavadních děl, kterými by se mohl prezentovat. V této době se v jeho tvorbě propojovaly vlivy milánské z okruhu Bramantinova spolu s prvky benátskými, odvozenými z umění Belliniů a Vittore Carpaccia.<sup>32</sup>

Boccaccino byl ve Ferraře placen jako dvorní malíř až do ledna 1500.<sup>33</sup> Vzhledem k umělecké situaci, která v této době v městě panovala, musel být Boccaccino považován za malíře velmi moderního.<sup>34</sup> Ercole de'Roberti už byl po smrti<sup>35</sup> a Boccaccinovo umění v tomto dvorském prostředí působilo na právě se formující mladší generaci umělců, mezi něž patřili Benvenuto Tisi zvaný Garofalo, Mazzolino a Niccolò dell'Abrugia, zvaný také de Pisis nebo Pisano.<sup>36</sup> Z 21. března 1499 je zachována smlouva na výzdobu apsidy ferrarského dómu, jejíž malířskou část měli provést Lorenzo Costa, Niccolò Pisano, Boccaccio Boccaccino a Lazzaro Grimaldi. Posouzením kvality provedení byl pověřen Andrea Mantegna.<sup>37</sup> Během Boccaccinova ferrarského pobytu byl u něho v dílně přes dva roky Benvenuto Garofalo, aby se vyučil malířskému umění. Podle smlouvy, jež byla sepsána při Garofalově zápisu do učení a podepsána jeho otcem Pietrem Tisim, měl Garofalo setrvat u Boccaccina tři roky počínaje říjnem 1497.<sup>38</sup> Poslední záznam o Boccaccinově přítomnosti ve Ferraře se nachází ve známé kronice tohoto města *Diario ferrarese dall'anno 1409 fino al 1502* a je zapsán k datu 8. února 1500. Během února zřejmě umělec město opustil, neboť údaj uvedený v kronice je v souladu s tím, že od této doby již nejsou doloženy žádné platby Boccaccinovi od ferarrského vévody.<sup>39</sup>

V letech 1500-1506 se v Boccaccinově tvorbě objevují silné benátské vlivy jak po stránce ikonografické, tak z hlediska stylu, což naznačuje, že se v tomto městě po nějakou dobu vyskytoval. Obdržel zde také významnou zakázku na oltářní obraz s Madonou a světci pro kostel San Giuliano. Někdy mezi lety 1504-1505 se Boccaccinovi narodil syn Camillo,<sup>40</sup> který se pak stal významným představitelem další generace cremonských

---

<sup>31</sup> Ibidem 60; Ibidem 71.

<sup>32</sup> Ibidem 61.

<sup>33</sup> Ibidem 60; Ibidem 71.

<sup>34</sup> Ibidem 61.

<sup>35</sup> Marco TANZI: *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in: *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 23.

<sup>36</sup> PATTANARO (pozn. 17) 61.

<sup>37</sup> Ibidem 60; Ibidem 71.

<sup>38</sup> Ibidem 60-61; Ibidem 71.

<sup>39</sup> Ibidem 60; Ibidem 71.

<sup>40</sup> Martin ZLATOHLÁVEK: *Camillo Boccaccino*, in: *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 48.

malířů. Před rokem 1506 je Boccaccio Boccaccino v Benátkách doložen jako nájemník v domě patřícím Michele Foscarimu.<sup>41</sup>

Roku 1506 je však již opět v Cremoně, kde započne první fázi výzdoby cremonského dómu freskami v apsidě,<sup>42</sup> datovanými rokem 1507<sup>43</sup> a pak Zvěstováním na triumfálním oblouku.<sup>44</sup> Platby za práce v dómu dostával až do 22. prosince 1509.<sup>45</sup> Z prosince roku 1507 pochází smlouva na oltářní obraz s Madonou se sv. Janem Evangelistou a sv. Františkem pro cremonský kostel San Francesco, v které je výslovně uvedeno, že objednavatelé požadují, aby si umělec vzal za vzor Peruginovu Madonu se světci v kostele Sant'Agostino.<sup>46</sup> V dalším dokumentu z roku 1509 je uvedeno, že obraz byl dokončen.<sup>47</sup>

Pak následuje určité období, k němuž nejsou k dispozici žádné archivní doklady. Existuje však zmínka u Zaista, že v cremonském kostele San Francesco se nacházel na oltáři obraz s Madonou a světci, na němž bylo možné číst Boccaccinovu signaturu a rok 1511.<sup>48</sup> Dalo by se tedy předpokládat, že ještě v té době byl malíř přítomen v Cremoně,<sup>49</sup> ale moderní bádání zařazuje do doby mezi rokem 1509 a počátkem freskové výzdoby hlavní lodi cremonského dómu Boccaccinův pobyt v Římě.<sup>50</sup> Vasari se zmiňuje, že Boccaccino namaloval v Římě pro kostel Santa Maria in Traspontina obraz Korunování Panny Marie, který se ovšem nezachoval, protože byl spolu s kostelem zničen v roce 1564.<sup>51</sup> Dalším potvrzením Boccaccinovy římské cesty jsou kresby, jež se zachovaly z jeho ruky, na nichž jsou kopie některých postav a částí scén z Raffaelových a Pinturicchiových fresek v papežském paláci.<sup>52</sup>

12. dubna 1514 obdržel Boccaccino první platbu za fresky, jež měl vytvořit nad oblouky arkád hlavní lodi cremonského dómu.<sup>53</sup> Nad každým obloukem jsou umístěny vždy dvě scény. Cyklus Příběhů ze života Panny Marie začíná Zvěstováním Jáchymovi, po němž následuje Setkání Jáchyma s Annou u Zlaté brány. Nad druhým obloukem jsou umístěny scény Narození Panny Marie a Zasnoubení, které jsou datovány nápisy MDXIV

---

<sup>41</sup> PUERARI (pozn. 12) 212; Ibidem 206.

<sup>42</sup> GREGORI (pozn. 22) 52.

<sup>43</sup> TANZI (pozn. 15) 68.

<sup>44</sup> GREGORI (pozn. 22) 52.

<sup>45</sup> PUERARI (pozn. 12) 215.

<sup>46</sup> GREGORI (pozn. 22) 52.

<sup>47</sup> PUERARI (pozn. 12) 215.

<sup>48</sup> ZAIST (pozn. 29) 67.

<sup>49</sup> PUERARI (pozn. 12) 105.

<sup>50</sup> TANZI (pozn. 15) 7-8; ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 47.

<sup>51</sup> GREGORI (pozn. 22) 54.

<sup>52</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 44-45.

<sup>53</sup> PUERARI (pozn. 12) 215.

a MDXV. Další čtyři výjevy představují Zvěstování Panně Marii, Navštívení, Adoraci pastýřů a Obřezání Krista. Poslední freska z Boccaccinovy ruky se nachází na stěně presbytáře a je na ní zobrazena scéna Dvanáctiletý Ježíš v chrámu, datovaná MDXVIII.<sup>54</sup>

Boccaccio Boccaccino zemřel v Cremoně v době mezi 14. lednem 1525, kdy sepsal svou závěť,<sup>55</sup> a 26. prosincem stejného roku, kdy byl sepsán inventář majetku jeho dědiců „Inventarium bonorum heredum celebris pictoris Boccaccini de Boccacciis“.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> GREGORI (pozn. 22) 53.

<sup>55</sup> MILLER (pozn. 23) 458.

<sup>56</sup> PUERARI (pozn. 12) 217.

## 2. Umělecké kontakty mezi Cremonou a Benátkami

Nositelem benátských idejí se v Cremoně v 2. polovině 15. století stal Francesco Tacconi. V roce 1464 spolu se svým bratrem Filippem vymaloval freskami lodžii cremonske radnice, z nichž se zachovaly pouze fragmenty.<sup>57</sup> Madona s dítětem z roku 1489, uložená v londýnské National Gallery,<sup>58</sup> měla svůj vzor v Madoně s granátovým jablkem od Giovanniho Belliniho ze stejné galerie.<sup>59</sup> V roce 1490 Tacconi provedl čtyři rozměrná plátna s náměty Narození Krista, Klanění tří králů, Zmrtvýchvstání a Nanebevstoupení, která původně sloužila k výzdobě dveří varhan v bazilice San Marco v Benátkách a nyní se nacházejí v benátském Museo Diocesano.<sup>60</sup> V roce 1500 získal v Cremoně objednávku na vytvoření Lva sv. Marka a alegorie Spravedlnosti na fasádě Torrazza, obracející se k hlavnímu náměstí. Tyto rozměrné výjevy se nezachovaly, neboť byly v následujícím roce zasaženy bleskem.<sup>61</sup>

Ve stejné době byl v Cremoně činný Filippo Mazzola,<sup>62</sup> malíř pocházející z Parmy, otec budoucího významného představitele manýrismu Franceska Mazzoly, zvaného Parmigianino.<sup>63</sup> V Parmě se v té době udržovaly úzké kontakty s benátskou kulturou a na konci 15. století tam pracoval Cima da Conegliano.<sup>64</sup> Filippo Mazzola namaloval obraz pro hlavní oltář cremonskeho kostela San Domenico, který je dnes nezvěstný,<sup>65</sup> a je také autorem triptychu, na němž je zobrazena Madona s dítětem se sv. Janem Křtitelem a sv. Bartolomějem, uloženého v cremonskeém Museo Civico.<sup>66</sup> Dále jsou od něj zachovány obrazy sv. Petra a sv. Hyacinta ze sbírky Cavalcabò a Krista nesoucího kříž z farnosti v Casalbuttanu.<sup>67</sup>

---

<sup>57</sup> Marco TANZI: Fra Quattro e Cinquecento: un crocevia culturale al centro della valle Padana, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 17.

<sup>58</sup> <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-tacconi-the-virgin-and-child>, vyhledáno 11. 4. 2012

<sup>59</sup> Peter HUMFREY: Painting in Renaissance Venice, New Haven / London 2001, 90.

<sup>60</sup> TANZI (pozn. 57) 17.

<sup>61</sup> Marco TANZI: Francesco Tacconi. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 238.

<sup>62</sup> Marco TANZI: Francesco Tacconi. Natività, Adorazione dei Magi, Resurrezione, Ascensione, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 240.

<sup>63</sup> Margaret BINOTTO: La pittura mitologica di Cima da Conegliano, in: Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio (kat. výst.), Giovanni C. F. VILLA (ed.), Benátky 2010, 60.

<sup>64</sup> Ibidem 55.

<sup>65</sup> TANZI (pozn. 62) 240.

<sup>66</sup> [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009

<sup>67</sup> TANZI (pozn. 62) 240.

Cremona se dostala roku 1499 na dobu deseti let pod nadvládu Benátek,<sup>68</sup> což vedlo k jistému zintenzivnění kulturní výměny mezi těmito dvěma městy. Na cremonské umělecké scéně se objevuje Marco Marziale,<sup>69</sup> žák Gentile Belliniho, jenž spolupracoval mezi lety 1492-1495 s Giovannim Bellinim na výzdobě Dóžecího paláce v Benátkách.<sup>70</sup> Rokem 1500 je datován Marzialem signovaný obraz s námětem Obřezání Krista, namalovaný pro Tommasa Raimondiho a určený pro hlavní oltář cremonského kostela San Silvestro, s nímž se do lombardského města dostává benátský typ velkého oltářního obrazu jednotné perspektivní struktury.<sup>71</sup> Postavy jsou situovány do chrámového interiéru, jehož klenby a kopule pokryté zlatými mozaikami mají svůj vzor patrně ve vnitřku benátské baziliky San Marco. Dílo se v současnosti nachází v National Gallery v Londýně.<sup>72</sup> V roce 1507 vytvořil Marziale pro hlavní oltář kostela San Gallo v Cremoně obraz Madony s dítětem a čtyřmi světci, signovaný na lístečku MARCUS MARCIALIS VENETUS. P. M.D.VII., který je dnes ve sbírkách londýnské National Gallery.<sup>73</sup> Madona s dítětem sedí na trůnu krytém baldachýnem a spolu se světci je umístěna do jednotného chrámového prostoru završeného kopulí, pokrytou zlatými mozaikami. Pozadí uzavírá rovněž zlacená koncha.

Také další benátský malíř Bartolomeo Veneto, který se pohyboval mezi benátskými državami, pobýval zřejmě nějakou dobu v Cremoně, jestliže se v roce 1502 podepsal jako „mezo venetian e mezo cremonexe“.<sup>74</sup> Boccaccino se mohl tedy seznámit s benátskou kulturou už v Cremoně v době své prvotní umělecké aktivity.

---

<sup>68</sup> Giulio BORA: Umění v Cremoně v 16. století a role kresby, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 11.

<sup>69</sup> Mina GREGORI: Introduzione, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, idem (ed.), Milano 1990, XVIII.

<sup>70</sup> Marco TANZI: Marco Marziale. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 247.

<sup>71</sup> GREGORI (pozn. 69) XVIII.

<sup>72</sup> <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/marco-marziale-the-circumcision>, vyhledáno 15. 1. 2013

<sup>73</sup> <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/marco-marziale-the-vegin-and-child-with-saints>, vyhledáno 15. 1. 2013

<sup>74</sup> Mauro LUCCO: Venezia, 1500-1540, in: idem (ed.) La pittura nel Veneto. Il Cinquecento I, Milano 1996, 13.



### 3. Benátský pobyt Boccaccia Boccaccina

Georg Gronau ve svém článku z konce 20. let minulého století uvažoval o Boccaccinově cestě do Benátek již v době jeho rané tvorby, a to na základě spojitosti jím publikovaného tonda s Madonou, nacházejícího se kdysi ve vídeňské soukromé sbírce, s okruhem Antonella da Messina.<sup>75</sup> Také Corrado Ricci předpokládal umělcův benátský pobyt ještě před začátkem 16. století, když považoval za jisté, že se tam Boccaccino zdržoval v roce 1496.<sup>76</sup> Mina Gregori zase do těchto let klade jeho návštěvu Říma, a to na základě přítomnosti určitých prvků v jeho díle, připomínajících umění Melozza da Forlì.<sup>77</sup>

Pravděpodobně v roce 1506 nebo krátce před touto dobou je Boccaccino doložen v Benátkách. Je zachován doklad, patřící mezi dokumenty benátského patricije Michele Foscariho, na němž je zaznamenána platba malíře Boccaccina (Bochazin depentor) jako nájemníka v domě tohoto patricije v Calle del Paradiso. Malíř zaplatil třináct dukátů za rok. Foscari zemřel roku 1506, a i když zápis nemá datum, dá se předpokládat, že se jedná o jeden z jeho posledních záznamů.<sup>78</sup> Na druhou stranu ve stejném roce je malíř doložen v Cremoně, kde bydlel ve čtvrti Sant'Agata.<sup>79</sup>

Na základě stylové analýzy Boccaccinových děl předpokládal Puerari další umělcovu cestu do Benátek v roce 1510.<sup>80</sup> Zmíněný badatel řadí do tohoto období Madonu se světci v kostele San Giuliano v Benátkách, dále obrazy svaté konverzace z benátského Museo Correr, z berlínské Gemäldegalerie, z Galleria Doria Pamphilj v Římě, Madonu z Kunsthalle v Hamburku pocházející ze sbírky Wedells a její repliku v Museo civico ve Vicenze.<sup>81</sup> Puerari, který se jako první pokusil sestavit ucelený korpus umělcových maleb a rekonstruovat jeho život s využitím dochovaných dokumentů, vycházel z absence archivních dokladů pro období mezi 22. prosincem 1509 a rokem 1511, to ho vedlo k závěru, že toto období Boccaccino strávil Benátkách.<sup>82</sup> Současní badatelé se přiklánějí spíše k tomu, že dobu mezi koncem roku 1509 a rokem 1514 se malíř nacházel v Římě,<sup>83</sup> neboť jsou zachovány z jeho ruky kresby, na nichž kopíroval Raffaelovy fresky ve stanzích papežského paláce, ale také části Pinturicchiovy výzdoby Appartamento Borgia.<sup>84</sup> Na rectu

<sup>75</sup> Georg GRONAU: Unveröffentlichte Bilder des Boccaccio Boccaccino, in: *Belvedere VIII*, 1929, 251.

<sup>76</sup> RICCI (pozn. 8) 227.

<sup>77</sup> GREGORI (pozn. 22) 51.

<sup>78</sup> PUERARI (pozn. 12) 212; *Ibidem* 206.

<sup>79</sup> GREGORI (pozn. 22) 52.

<sup>80</sup> PUERARI (pozn. 12) 206.

<sup>81</sup> *Ibidem* 97-106.

<sup>82</sup> *Ibidem* 97.

<sup>83</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 47.

<sup>84</sup> *Ibidem* 44-45.

kresby z milánské soukromé sbírky zobrazil některé postavy ze Stanza della Segnatura, na jejím versu se nachází část výjevu Vyhnání Heliodora z chrámu ze Stanza di Eliodoro.<sup>85</sup> V bergamské Accademia Carrara je uložena Boccaccinovi připisovaná kresba s postavami z pravé dolní části Raffaelovy Disputy na rectu a částí Pinturicchiovy fresky ze Sala dei Misteri della Fede v Appartamento Borgia na versu.<sup>86</sup> Na aukci Christie's v Londýně se v roce 1998 objevila ještě Boccaccinova kresba, na níž je zobrazena na jedné straně pravá část Raffaelovy fresky Setkání papeže Lva s Attilou a na rubu postavy vyjmuté z dalších scén ve Stanza di Eliodoro.<sup>87</sup>

Puerari se domníval, že Boccaccino pobýval v Benátkách ještě jednou v letech 1516-1517<sup>88</sup> a do stejné doby kladl vznik obrazů jako Adorace dítěte se sv. Josefem a sv. Jeronýmem z muzea v Budapešti, Zasnoubení sv. Kateřiny z Gallerie dell'Accademia v Benátkách nebo Zingarella.<sup>89</sup>

Naproti tomu Alessandro Ballarin stanovil dobu Boccaccinova pobytu v Benátkách zcela jednoznačně mezi roky 1500-1506, přesněji řečeno mezi jeho odchod z Ferrary a freskovou výzdobu apsidy cremonského dómu. Zároveň však připouští, že se umělec mohl během zmiňovaného období příležitostně vyskytovat i v Cremoně.<sup>90</sup> Badatel rovněž razantně zasáhl do dříve uznávané chronologie malířových děl. Na počátek předpokládaného pobytu zařadil obrazy Svatá rodina s pastýřem z Pinacoteca Estense v Modeně, Mrtvý Kristus podpíraný andělem z Národního muzea ve Varšavě, oltářní obraz v benátském kostele San Giuliano, Madonu ze sbírky Liechtenstein a Evangelisty Jana a Matouše ve florentském Palazzo Pitti.<sup>91</sup> Drapérie šatů Panny Marie na Boccaccinově obraze v San Giuliano nebo na Madoně ze sbírky Liechtenstein se podobá způsobu traktování Madonina oděvu na Zasnoubení sv. Kateřiny s donátorem od Giovanniho Agostina da Lodi, které se dnes nachází v menší sakristii benátského kostela Santo Stefano. To vedlo Ballarina k předpokladu, že tito dva umělci se v Benátkách setkali, dokonce, že se již znali z Milána, kde spolu udržovali kontakty.<sup>92</sup> O životě Giovanniho Agostina da Lodi, dříve zvaného také Pseudo-Boccaccino, se však s jistotou příliš neví, neboť není zachováno mnoho dokumentů týkajících se jeho osoby. V Benátkách se nacházel pravděpodobně již před rokem 1495 a pak v roce 1504, ale zřejmě se nejednalo

---

<sup>85</sup> Ibidem 45.

<sup>86</sup> Ibidem 44-45; Giulio BORA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 270-271, kat. č. 2.2.4.

<sup>87</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 45-46.

<sup>88</sup> PUERARI (pozn. 12) 206.

<sup>89</sup> Ibidem 163-168.

<sup>90</sup> BALLARIN (pozn. 16) 9-10.

<sup>91</sup> Ibidem 9-10.

<sup>92</sup> Ibidem 11.

o kontinuální pobyt v tomto městě.<sup>93</sup> Nic tedy nemůže Ballarinovu hypotézu ani potvrdit, ani vyvrátit, nicméně jistá podobnost mezi díly obou umělců existuje.

Dle mého názoru, po publikování dokladů týkajících se datace Boccaccinova obrazu pro kostel San Giuliano Peterem Humfreyem,<sup>94</sup> lze s nejvyšší pravděpodobností předpokládat umělcovu přítomnost v Benátkách již v roce 1500 nebo 1501. Dalším pevným bodem je doklad z roku 1505 nebo 1506 o tom, že Boccaccino měl ve městě pronajatý dům.<sup>95</sup> Avšak hned potom, v roce 1506, je doloženo, že bydlel už v Cremoně.<sup>96</sup> Díla spadající do tohoto období, jako třeba několik svatých konverzací s Madonou a světci zobrazenými v polopostavách, některé Madony s dítětem, obrazy sv. Jana Evagelisty a sv. Matouše z Palazzo Pitti nebo později Zasnoubení sv. Kateřiny či Zingarella, představují natolik silné ohlasy tvorby benátských mistrů přelomu století a počátku Cinquecenta, že k takovému obratu bylo nutné, aby zde cremonský malíř strávil delší dobu. Na druhou stranu si nemyslím, že by po celou dobu ztratil kontakt s Cremonou, dokonce je možné, že malíř mezi oběma městy často cestoval tak, jak to dělali i jiní umělci. To by také vysvětlovalo, proč těsně po svém příchodu do Cremony v roce 1506 získal tak prestižní zakázku, jako byla výzdoba apsidy cremonského dómu.

---

<sup>93</sup> LUCCO (pozn. 74) 21-23.

<sup>94</sup> Peter HUMFREY: *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven / London 1993, 351, kat. č. 54.

<sup>95</sup> PUERARI (pozn. 12) 212; *Ibidem* 206.

<sup>96</sup> GREGORI (pozn. 22) 52.

## 4. Umělcova raná tvorba

Mezi Boccaccinova raná díla se dá pravděpodobně zařadit tondo s Madonou a dítětem [1], jehož dnešní umístění není známé. Dílo publikoval v roce 1929 Georg Gronau, který ho objevil ve vídeňské soukromé sbírce. Gronau viděl na obraze nápis kurzivním písmem: *Boccaccinus cremōsis me pinxit 149...* Poslední číslice nebyla kvůli krakelám příliš čitelná. Badatel považoval Madonu za dílo Boccaccinova mládí, neboť zde malíř zachází s formou ještě poněkud úzkostlivě. Gronau se domníval, že umělcova snaha o plasticitu a uzavřenost dvojice Madony s dítětem umožňuje uvažovat o Boccaccinově znalosti děl Antonella da Messina. Tomu by nasvědčovalo gesto Mariiny ruky, v níž drží jablko, neboť tento motiv se objevuje u Antonellovy Madony se světcí ze San Cassiano. Gronau se však spíše přikláněl k názoru, že Boccaccino mohl napodobit nějakou kopii slavného díla, jako je třeba *Madona od Antonella da Saliba* v Museo Civico ve Spoletu.<sup>97</sup> Madona na Boccaccinově tondu je zobrazena jako polopostava za parapetem, na němž sedí Ježíšek. Za Mariinými zády je umístěn závěs poodhrnutý k jedné straně a nalevo se otvírá průhled do krajiny. Panna Maria má skloněnou hlavu a její pohled směřuje dolů, zatímco dítě hledí na diváka. Tondo s Madonou lze pravděpodobně zařadit již do doby Boccaccinova pobytu ve Ferrare nejen pro jeho podobnost s *Nesením kříže z Londýna*, ale také, jak upozornila Alessandra Pattanaro, kvůli některým prvkům v dílech Garofala a Ludovika Mazzolina prozrazujícím vliv tohoto obrazu.<sup>98</sup>

V Boccaccinově obraze *Nesení kříže* [3], uloženém v londýnské National Gallery, je podle Adolfa Venturiho patrný vliv Ercola de'Roberti. Obraz se vyznačuje zářivou barevností a ukazuje se na něm, že cremonský umělec zavedl do svého umění eleganci a vytříbenost.<sup>99</sup> Tato deska pochází z cremonského kostela San Domenico, kde ji viděl v 16. století Marcantonio Michiel, a to po pravé straně vstupu do chóru,<sup>100</sup> čímž byl zřejmě myšlen vchod do sakristie.<sup>101</sup> Georg Gronau zařadil vznik londýnského obrazu do stejné doby jako vídeňské tondo, tedy do 90. let 15. století, neboť pozoroval výraznou podobnost mezi obličejem Madony z Vídně a klečící ženy, která je znázorněna při pravém okraji obrazu *Nesení kříže*, jak podpírá Pannu Marii.<sup>102</sup> Použití jasných barev, krajina vykazující umbrijské prvky, celkové pojetí příběhu a způsob, jakým Boccaccino v postavách nově

---

<sup>97</sup> GRONAU (pozn. 75) 251.

<sup>98</sup> PATTANARO (pozn. 17) 63.

<sup>99</sup> VENTURI (pozn. 9) 3.

<sup>100</sup> MICHIEL (pozn. 1) 34.

<sup>101</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. *La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, idem (ed.), Padova 1995, 194, kat. č. 15.

<sup>102</sup> GRONAU (pozn. 75) 252.

zpracoval ferrarské vzory, jsou důvody, proč Mina Gregori předpokládala již v této době Boccaccinovu znalost vnitřní výzdoby římského kostela Santa Croce in Gerusalemme,<sup>103</sup> na níž se podíleli spolu s dalšími Antoniazio Romano a Melozzo da Forlì.<sup>104</sup> Marco Tanzi upozoruje v tomto díle kombinaci milánských východisek, inspirovaných díly Bramantina, Boltraffia a Bernarda Zenaleho, s prvky protoklasicismu, šířícího se v Emilii díky umělcům jako Costa a Francia, a vlivy Ercola de'Roberti.<sup>105</sup> Alessandro Ballarin našel pro tuto malbu přípravnou kresbu v Szépművészeti Múzeum v Budapešti,<sup>106</sup> provedenou špičkou štětce v hnědém tónu a vysvětlovanou olovenou bělobou na azurově tónovaném papíře,<sup>107</sup> na níž je zobrazena ležící žena, která by měla být studií Panny Marie ležící v mdlobách v pravé části londýnského Nesení kříže.<sup>108</sup> Kresba se od zmíněné postavy na obraze v některých detailech liší, ale víceméně odpovídá výslednému řešení. Ballarin porovnával tuto studii s přípravnou kresbou pro Žehnajícího Krista v apsidě cremonského dómu a dle jeho názoru obě kresby odpovídají stylu jednoho autora v rozmezí zhruba deseti let. Jak také upozornil Ballarin, modře tónovaný papír odkazuje ještě na Boccaccinovu zkušenost z Milána, kde Leonardo a nebo Boltraffio používali tento způsob. Drapérie Madony, jež je studována detailněji na versu kresby, poukazuje rovněž na milánské vlivy Bramanta a Bramantina.<sup>109</sup> Martin Zlatohlávek potvrdil atribuci této kresby Boccaccinovi, protože proti dřívějším hypotézám, že by se jednalo o kopii Ludovika Mazzolina podle Boccaccinova obrazu Nesení kříže, svědčí skutečnost, že mírné rozdíly mezi kresbou a postavou na malbě jsou dokladem tvůrčího procesu autora malby.<sup>110</sup>

Do doby Boccaccinova ferrarského pobytu se dají patrně zařadit dva jeho obrazy Madony s dítětem téměř shodné kompozice, které byly Alessandrou Pattanaro zařazeny do období těsně následujícího po vytvoření výše zmiňovaného Nesení kříže, neboť se staly inspiračním zdrojem pro některé malby umělcova ferrarského žáka Garofala. Jedná se o Madonu s dítětem v Museum of Fine Arts v Bostonu [2] a její volnou repliku, uloženou v Padově.<sup>111</sup> Také Puerari viděl v obraze Madony z Bostonu souvislost s ferrarskou tvorbou,<sup>112</sup> avšak datoval ji až do roku 1512.<sup>113</sup> Deska o rozměrech 81,3 × 62,3 cm se kdysi

---

<sup>103</sup> GREGORI (pozn. 22) 52.

<sup>104</sup> Gioia MORI: The Fifteenth Century: the Early Renaissance, in: Marco BUSSAGLI (ed.): Rome. Art and Architecture, Königswinter 2004, 400.

<sup>105</sup> TANZI (pozn. 15) 30.

<sup>106</sup> BALLARIN (pozn. 16) 8-9.

<sup>107</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 20-21.

<sup>108</sup> BALLARIN (pozn. 16) 8-9.

<sup>109</sup> Ibidem 9.

<sup>110</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 21-22.

<sup>111</sup> PATTANARO (pozn. 17) 63.

<sup>112</sup> PUERARI (pozn. 12) 113.

<sup>113</sup> Ibidem 229.

nacházela v milánské sbírce Crespi, později ve sbírce Fuller v Bostonu, odkud přešla v roce 1961 do bostonského muzea.<sup>114</sup> Tanzi řadí obě Madony, tak jako Pattanaro, do let 1497-1500.<sup>115</sup> Shodný názor má i Ballarin, který považuje Madonu z Bostonu za přechodný stupeň mezi Nesením kříže z Londýna a Madonou se světci v benátském kostele San Giuliano.<sup>116</sup> Madona je zobrazena v polopostavě, jak sedí na kamenném sedátku a oběma rukama drží dítě, jež svírá v pravici stehlíka. Panna Maria má hlavu lehce nakloněnou ke straně a ona i Ježíšek hledí na diváka. Za touto skupinou je na tenké tyči zavěšen tmavozelený závěs, který je v levé části poodhrnut, aby odkryl průhled do krajiny. Barva hedvábné rubové části závěsu se díky působení světla proměňuje od růžové až po azurové odstíny.<sup>117</sup> Perspektivní výstavba obrazu, kde se střídají jednotlivé plány architektury, závěsu a krajinné kulisy v průhledu oknem, dosahuje přesvědčivé iluzivnosti.<sup>118</sup> Ballarin přirovnával krajinné prvky a barevnost obrazu k Giorgionově Judit v Petrohradě, zdobení závěsu zlatým vyšíváním je pak podle něj inspirováno Čtoucí Madonou z Oxfordu od stejného autora.<sup>119</sup> Ostré záhyby drapérie Mariina oděvu jsou ještě příbuzné drapériím na Boccaccinově obraze Nesení kříže, v obličejích je patrná již ona jemnost, příznačná pro malby Benátčanů přelomu století.

Madona s dítětem, uložená v padovském Museo d'Arte Medioevale e Moderna, které je součástí Musei Civici, pochází z kláštera eremitek sv. Bonaventury. Deska o rozměrech 56 × 41 cm nese na své zadní straně lísteček s nápisem zřejmě ze 16. století, podle něhož byl autorem obrazu Giovanni Bellini. V inventářích muzea však bylo dílo od počátku připisováno Boccaccinovi. Malba je dodnes zasazena v původním rámu, jenž nasvědčuje tomu, že se jedná o drobný oltářík sloužící k soukromé zbožnosti. Davide Banzato srovnává Madonu s Boccaccinovým Klaněním pastýřů z neapolského muzea, jež je dokladem těsných kontaktů malíře s benátským prostředím ještě v období ferrarského pobytu, neboť jsou zde přítomny odkazy na malbu Giorgionovu a také Albrechta Dürera. V základních rysech vychází Boccaccinova padovská Madona z obrazu se stejným námětem, nacházejícího se v Museum of Fine Arts v Bostonu, je však více zjednodušená a obsahuje v sobě ještě lombardské prvky. Banzato řadí Madonu do let 1500-1501, neboť na Giorgionův styl odkazuje jak krajina v pozadí, tak také barevné zpracování Mariina pláště,

---

<sup>114</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 195-196, kat. č. 19.

<sup>115</sup> TANZI (pozn. 15) 14-15.

<sup>116</sup> BALLARIN (pozn. 16) 14-15.

<sup>117</sup> Ibidem 15.

<sup>118</sup> PUERARI (pozn. 12) 119.

<sup>119</sup> BALLARIN (pozn. 16) 15.

svrchu modrého a na rubu žlutého.<sup>120</sup> Madona z Padovy se zdá v barevnosti pokročilejší než bostonská deska, a proto bych ji řadila do doby kolem roku 1500.

Do období Boccaccinova ferrarského pobytu spadá také pravděpodobně vytvoření obrazu Klanění pastýřů z Neapole [4], neboť mělo vliv na obraz stejného námětu od Garofala ze soukromé sbírky, jak správně poukázala Alessandra Pattanaro.<sup>121</sup> Obraz Klanění pastýřů v neapolském Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, provedený olejem na dřevěné desce o rozměrech 127 × 100 cm, je dnes všeobecně uznáván jako dílo Boccaccia Boccaccina. Avšak nebylo tomu tak od počátku. V inventářích Galleria di Francavilla v Neapoli z doby kolem přelomu 18. a 19. století je malba většinou připisována Giovannimu Bellinimu. Ferdinand Bourbonský ji roku 1806 převezl spolu s dalšími díly do Palerma, kde zůstala po celou dobu francouzské okupace až do roku 1817, kdy se vrátila zpět do Neapole a byla umístěna do Real Museo Borbonico. Deska byla poté připisována dokonce Giottovi, anebo obecněji staré florentské škole a nakonec byl za autora považován někdo z okruhu Pinturicchiova. V roce 1871 Crowe a Cavalcaselle rozpoznali v neapolském Klanění pastýřů dílo Boccaccinovo. Na obraze lze pozorovat benátské vlivy Belliniho a Giorgiona. Obsahuje také prvky severské, jež jsou patrné na postavě sv. Josefa, dále na figuře mladšího pastýře a rovněž v uspořádání chýše, v níž se celý výjev odehrává.<sup>122</sup> Úprava Mariiných vlasů, jež jí spadají na záda v bohatě zvlněných pramenech, upomíná na rytiny Martina Schongauera.<sup>123</sup> Při restaurování malby v letech 1959-1960 byla objevena pentimenta, a to mohutný kmen stromu uprostřed krajiny v pozadí, který byl pak zakryt.<sup>124</sup> Puerari datoval obraz do roku 1512 nejenom pro její souvislost s Schongauerovými a Dürerovými rytinami, ale také kvůli vztahům se soudobou ferrarskou malbou.<sup>125</sup> Alessandra Pattanaro umístila toto dílo do Boccaccinova ferrarského období mezi lety 1497-1500, protože ve ferrarské Pinacoteca Nazionale je umístěna verze nižší kvality pocházející ze sbírky Vendeghini Baldi.<sup>126</sup> Tanzi tuto dataci přijal, když poukázal na ještě bramantinovské záhyby pláště sv. Josefa a rafinované zachycení světla krátkými dotyky štětce. Předpokládá však již v této době úzké kontakty malíře s benátským prostředím, s tvorbou Giorgiona, ale i Dürera. Giorgionovské je

---

<sup>120</sup> Davide BANZATO, in: *Giorgione a Padova. L'enigma del carro* (kat. výst.), Davide BANZATO / Franca PELLEGRINI / Ugo SORAGNI (ed.), Milano 2010, 202, kat. č. IV.10.

<sup>121</sup> PATTANARO (pozn. 17) 63.

<sup>122</sup> Pierluigi LEONE DE CASTRIS: *Boccaccio Boccaccino. Adorazione dei pastori*, in: *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (kat. výst.), Flavio CAROLI (ed.), Milano / Firenze 2000, 190, kat. č. IV.1.

<sup>123</sup> GREGORI (pozn. 22) 53.

<sup>124</sup> LEONE DE CASTRIS (pozn. 122) 190, kat. č. IV.1.

<sup>125</sup> PUERARI (pozn. 12) 119-120.

<sup>126</sup> PATTANARO (pozn. 17) 64.

zejména zachycení protisvětla na tvářích postav.<sup>127</sup> Podle Ballarinova názoru byla Adorace z Neapole vytvořena mezi lety 1499-1500.<sup>128</sup> Pierluigi Leone de Castris se naproti tomu domnívá, že malba vznikla až po umělcově návratu z Benátek v roce 1506.<sup>129</sup> Boccaccinova Adorace pastýřů byla podle mého názoru namalována někdy těsně před rokem 1500. Kompozice obrazu a postoje figur jsou ještě inspirovány umbrijskými vzory. Projevuje se zde nejenom malířovo zaujetí německou grafikou, ale také přetrvávající přítomnost vlivů Bramantina ve zpracování ostrých, jakoby kovových skladů drapérie, což je vidět zejména na postavě sv. Josefa. Krajina se zátokou je blízka pozadí Boccaccinova obrazu Nesení kříže a malá postava anděla, objevující se na nebi za skupinou tří andělů čtoucích nápisovou pásku, která je naznačena pomocí světlých tónů, upomíná na postavy na pozadích maleb od Ercola de'Roberti. Břečťan pnoucí se kolem dřevěného sloupu podpírajícího přístřešek je prvek, který se objevuje později na malbách s námětem Adorace narozeného Krista cremonského umělce Tommasa Aleniho, jehož tvorba byla na Boccaccinovi silně závislá.

Pravděpodobně kolem roku 1500 vytvořil Boccaccino obraz Sedícího mrtvého Krista podpíraného andělem. Deska, jejíž rozměry jsou 69 × 54 cm, je uložena v Muzeum Narodowe ve Varšavě, kam se dostala v roce 1946.<sup>130</sup> Obraz připsal Boccaccinovi Giuseppe Fiocco v roce 1947. Puerari viděl vzor pro tuto malbu v pravé části diptychu Este s Pietou a sv. Jeronýmem od Ercola de'Roberti<sup>131</sup> a datoval ji do let 1497-1500.<sup>132</sup> Pro Tanziho je perspektivní konstrukce postavy Krista jasným dokladem přímých vlivů Bramantina.<sup>133</sup> Podle Ballarina spadá vytvoření obrazu do let 1500-1501.<sup>134</sup> Boccaccinova malba odkazuje na v Benátkách velice rozšířenou ikonografii zobrazení Mrtvého Krista podpíraného jedním nebo více anděly, která byla rozvíjena zejména v dílech Giovanniho Belliniho a Antonella da Messina. Zkratkovitě znázornění kolene Krista v prvním plánu by mohlo mít svůj vzor v nedokončeném obraze Oplakávání Krista od Giovanniho Belliniho v Uffizi. Kristova levice volně položená dlaní vzhůru je blízka Kristově paži na obraze Krista podpíraného anděly od stejného autora v Pinacoteca Comunale v Rimini.

---

<sup>127</sup> TANZI (pozn. 15) 32.

<sup>128</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 195, kat. č. 18.

<sup>129</sup> LEONE DE CASTRIS (pozn. 122) 190, kat. č. IV.1.

<sup>130</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 197, kat. č. 24.

<sup>131</sup> PUERARI (pozn. 12) 74.

<sup>132</sup> Ibidem 225.

<sup>133</sup> TANZI (pozn. 15) 40.

<sup>134</sup> BALLARIN, (pozn. 130) 197, kat. č. 24.



## 5. Obrazy Boccaccinova benátského období

Na počátek benátského pobytu bychom kladli vznik oltářního obrazu, určeného do místního kostela San Giuliano, neboť doklady týkající se jeho datace, publikované Peterem Humfreyem,<sup>135</sup> i stylové charakteristiky nasvědčují tomu, že tato zakázka byla jednou z prvních umělcových realizací v tomto městě.

### 5.1 Boccaccinova Madona se svěťci v benátském kostele San Giuliano

Boccaccinův oltářní obraz v benátském kostele San Giuliano představuje Madonu s dítětem, sv. Petrem, Archandělem Michaellem, sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou [5].<sup>136</sup> Je namalován olejem na dřevě, jeho rozměry jsou 265 × 160 cm<sup>137</sup> a je signován iniciálami „B.B.“ na lístečku, připevněném na podstavci Mariina trůnu.<sup>138</sup> Dílo se objevuje již v popisech Benátek, jež byly psány v období nepříliš vzdáleném od doby, v níž Boccaccino žil. Francesco Sansovino ve svém spise *Venetia città nobilissima...*, vydaném poprvé v roce 1581, zmiňuje, že Boccaccino Cremonese v kostele San Giuliano po sobě zanechal obraz Matky Boží se čtyřmi svěťci.<sup>139</sup> Obdobný údaj uvádí i Pier Antonio Pacifico ve své *Cronica veneta* z roku 1736.<sup>140</sup> Marco Boschini v roce 1674 Boccaccinův obraz v kostele San Giuliano považoval za dílo malíře Cordelly,<sup>141</sup> to znamená Andrey Previtaliho.<sup>142</sup> Tuto atribuci převzal Antonio Maria Zanetti, který malbu označil za výjimečné dílo.<sup>143</sup>

Boccaccinův obraz se dnes již nenachází na oltáři, pro který byl původně určen, a ani jeho objednavatel nebyl dosud s jistotou zjištěn. Peter Humfrey odvozoval na základě Apoštolské vizitace z roku 1581, že malba patřila na oltář, založený farářem Giovannim Grimanim. Přítomnost sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty by pak odkazovala na jeho

<sup>135</sup> HUMFREY (pozn. 94) 351, kat. č. 54.

<sup>136</sup> PUERARI (pozn. 12) 102.

<sup>137</sup> Marco TANZI: Boccaccio Boccaccino. Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Michele, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista (Tav. 40), in: Mina GREGORI (ed.): *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990, 247.

<sup>138</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 199, kat. č. 26.

<sup>139</sup> Francesco SANSOVINO: *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII. libri, con aggiunta da Giustiniano Martinioni*, Venetia 1663, 126, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 20. 12. 2011

<sup>140</sup> Pier Antonio PACIFICO: *Cronica veneta sacra e profana ossia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia*, Venezia 1736, 269, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 20. 12. 2011

<sup>141</sup> PUERARI (pozn. 12) 228.

<sup>142</sup> BALLARIN (pozn. 138) 199, kat. č. 26.

<sup>143</sup> Antonio Maria ZANETTI: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circconvicine o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle Vite e maniere de' principali pittori, Venezia 1733, 193-194, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 11. 1. 2012

jméno. Giovanni Grimani zastával svůj úřad od roku 1483 až do 26. ledna 1502, kdy zemřel. Dvacet dní před svou smrtí (6. ledna 1502) sepsal závěť, v níž zanechává prostředky pro konání mší při jeho oltáři a také zmiňuje, že tento oltář je již opatřen obrazem. Na základě těchto dokladů stanovil Humfrey datum vzniku Boccaccinovy Madony se světcí na dobu okolo let 1500-1501.<sup>144</sup>

Obraz v San Giuliano byl restaurován v roce 1964 pod vedením Antonia Lazzarina, avšak dílo tímto zásahem utrpělo na kvalitě. Původní stav je známý pouze z černobílých fotografií [6] provedených Florentány ještě před restaurací.<sup>145</sup>

Ve středu kompozice se nachází sedící postava Panny Marie, která na své pravé noze přidržuje oběma rukama nahého Ježíška. Je oděna do červených šatů, s ramenou jí volně splývá modrý plášť, který se pak obtáčí kolem její pravice a přes kolena spadá až k jejím nohám. Madona s dítětem sedí na vysokém trůnu, jehož základna je tvořena ze dvou částí položených na sobě, spodní je kruhového půdorysu a druhá má tvar šestiúhelníku.<sup>146</sup> Za zády Panny Marie je zavěšen pruh látky, jehož horní část tvoří baldachýn. Po obou stranách jsou symetricky rozmístěny dvojice světců se svými příslušnými atributy. Po Mariině pravé ruce blíže trůnu stojí Archanděl Michael v brnění, v levé ruce drží váhy, pravicí svírá dlouhý meč. Vedle něho stojí při levém okraji obrazu sv. Petr, zahalený do žlutého pláště, a čte si v otevřené knize. Na protější straně hned vedle trůnu stojí sv. Jan Křtitel, který má v pravé ruce dlouhý štíhlý dřevěný kříž a levici má položenou na prsou. Sv. Jan Evangelista je mladistvého vzhledu, je oblečen do bohatě zdobených šatů, přes něž má přehozen červený plášť. Pravou rukou žehná a v levé drží kalich. Celá skupina postav je zasazena do architektonického rámce. Prostor v popředí je zaklenut kopulí na pendantivech, jež jsou nesené klenebními pasy, podepřenými štíhlými pilíři. V pendantivech jsou umístěny reliéfní medailony. Za touto ústřední částí pokračuje v pozadí nižší prostor, sklenutý valenou klenbou, který je uzavřen apsidou. Valená klenba i koncha apsidy jsou zdobeny iluzivní zlatou mozaikou.

Adolfo Venturi viděl v Boccaccinově oltárním obraze v San Giuliano charakteristické znaky odrážející jeho obrat od stylových tendencí lombardských a emilijských k benátským vzorům.<sup>147</sup> Podle Alfreda Puerariho byla tato Boccaccinova malba inspirována obrazem Madony se světcí od Antonella da Messina, pocházejícím

<sup>144</sup> HUMFREY (pozn. 94) 351, kat. č. 54.

<sup>145</sup> BALLARIN (pozn. 138) 200, kat. č. 26.

<sup>146</sup> Salvatore SETTIS: *Giorgione in Sicily – On the Dating and Composition of the Castelfranco Altarpiece*, in: *Giorgione. Myth and Enigma* (kat. výst.), Sylvia FERINO-PAGDEN / Giovanna NEPI SCIRÈ (ed.), Milano 2004, 137.

<sup>147</sup> VENTURI (pozn. 9) 34.

z benátského kostela San Cassiano,<sup>148</sup> jehož fragmenty jsou dnes uloženy ve vídeňském Kunsthistorisches Museum.<sup>149</sup> Puerari také na Boccaccinově Madoně se světci pozoroval ovlivnění palou di San Zaccaria Giovanniho Belliniho.<sup>150</sup> Tento kompoziční typ zavedl do benátského umění Giovanni Bellini<sup>151</sup> oltářním obrazem zasvěceným sv. Kateřině sienské pro kostel Santi Giovanni e Paolo v Benátkách, který se stal závazným pro benátské oltáře po dobu dalších padesáti let.<sup>152</sup> Belliniho obraz, namalovaný v letech 1474-1475, se bohužel nezachoval, neboť se zničil při požáru v roce 1867, jeho podoba je však známa z grafiky Francesca Zanotta.<sup>153</sup> Jednalo se o sacra conversazione, umístěnou do obrazového pole vymezeného vysokým obdélníkem, nahoře půlkruhovitě zakončeným. Madona s dítětem sedící na vyvýšeném trůnu byla obklopena deseti světci, rozdělenými do dvou skupin symetricky po obou stranách. U paty trůnu se nacházeli tři zpívající andělci a to celé bylo umístěno do sjednoceného prostoru, rámovaného architekturou. Obraz se stal vzápětí vzorem pro již zmíněnou palu ze San Cassiano Antonella da Messina, sám Bellini pak toto schéma použil kolem roku 1480 v pale di San Giobbe<sup>154</sup> a později, v roce 1505 v Madoně s dítětem a čtyřmi světci, která se nachází v benátském kostele San Zaccaria.<sup>155</sup> Mauro Lucco ještě na počátku 80. let minulého století zařazoval Boccaccinovu Madonu se světci do roku 1510 a považoval ji za poslední ohlas protoklasicismu v benátském prostředí, neboť Boccaccinovy postavy, zahalené do bohatých záhybů látek, odkazujících ještě na gotické pojetí drapérií, jsou zobrazeny v graciézních postojích a jejich pohledy jsou stále plné melancholie.<sup>156</sup> Později na základě Humfreyho objevu posunul Lucco dataci do roku 1501.<sup>157</sup>

Boccaccio Boccaccino byl za svého benátského pobytu také intenzivně zaujat ranou tvorbou Giorgionovou.<sup>158</sup> Marco Tanzi vidí v Boccaccinově obraze v San Giuliano evidentní závislost na Madoně se světci namalované Giorgionem pro katedrálu v Castelfranku,<sup>159</sup> a to jak v kompozičním uspořádání, tak také v podání světla, jemuž je

---

<sup>148</sup> PUERARI (pozn. 12) 103.

<sup>149</sup> Elena CAPRETTI: Antonello da Messina, in: Cristina ACIDINI LUCHINAT (ed.): Velcí mistři italského výtvarného umění, Frýdek-Místek 2002, 192-193.

<sup>150</sup> PUERARI (pozn. 12) 103.

<sup>151</sup> P. MORSEBACH: Sacra Conversazione, in: Marienlexikon IV, Remigius BÄUMER / Leo SCHEFFCZYK (ed.), St. Ottilien 1993, 615.

<sup>152</sup> HUMFREY (pozn. 59) 67.

<sup>153</sup> Augusto GENTILI: Giovanni Bellini, (=Art e Dossier 135), Florencie 1998, 14-16.

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> Ibidem 18-21.

<sup>156</sup> Mauro LUCCO: Venezia fra Quattro e Cinquecento, in: Giulio EINAUDI (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, 461-462.

<sup>157</sup> LUCCO (pozn. 74) 23.

<sup>158</sup> PUERARI (pozn. 12) 102-103.

<sup>159</sup> TANZI (pozn. 137) 247.

nyní přikládána zvláštní úloha, a dále v červeném oděvu Panny Marie a koberci pod jejíma nohama.<sup>160</sup> Podle Tanziho se Boccaccinova Madona se světci vyznačuje vysokou kvalitou a na jejím provedení lze pozorovat různorodé vlivy. Pojetí trůnu a Mariina pláště je ještě bramantinovské, zatímco na postavách světců se odráží ovlivnění uměním Lorenza Costy.<sup>161</sup> Tanzi<sup>162</sup> a Ballarin<sup>163</sup> shodně zařazují dílo do doby kolem roku 1502. Posledně zmíněný badatel opakovaně zdůrazňoval bezprostřední závislost Boccaccinovy paly ze San Giuliano na Giorgionově madoně se světci z Castelfranka, i když hned upřesňuje, že Boccaccino přistupoval k dílu tohoto benátského malíře originálním způsobem. Ještě před publikováním dokladů objevených Humfreyem zastával Ballarin názor, že Puerarim zavedená datace Boccaccinova oltáře do období kolem roku 1510 nebo po tomto roce se musí značně posunout do minulosti, blíže k roku 1500, přičemž obraz ze San Giuliano nesmí časově předstihnout Giorgionovu Madonu z Castelfranka.<sup>164</sup> Dalším důvodem pro tak časnou dataci je pro Ballarina přetrvávající přítomnost emilijských prvků, odkazujících na pozdní tvorbu Ercola de'Roberti a Lorenza Costy.<sup>165</sup> Boccaccinovy postavy sv. Petra a Archanděla Michaela podle Ballarina připomínají Costovu palu Ghedini, namalovanou roku 1497. Světce na obraze v kostele San Giuliano pak badatel ještě srovnává s predelou Narození Bentivoglio od Lorenza Costy z roku 1499, konkrétně s postavou sv. Josefa.<sup>166</sup> Na koberci, spadajícím s Mariina trůnu, lze pozorovat smysl pro malířské vyjádření povrchu věcí, přejatý z umění vlámských mistrů. Perspektivní konstrukci trůnu pokládá Alessandro Ballarin ještě za výtěžek Boccaccinových zkušeností z Milána, kde byl v kontaktu s díly Bramanta a Bramantina.<sup>167</sup>

Boccaccino mohl převzít způsob, jakým sv. Petr drží knihu, z postavy světce, stojícího v levé části Costovy paly Ghedini, nicméně pro figuru Archanděla Michaela lze nalézt v Costově tvorbě vzor spíše na oltářním obraze Strozziů, který Lorenzo Costa namaloval spolu s Giovanfranceskem Mainerim pro ferrarskou oratoř Neposkvrněného početí Panny Marie při kostele San Francesco<sup>168</sup> kolem roku 1498,<sup>169</sup> tedy v době, kdy Boccaccino je doložen ve Ferraře. Je zajímavé, že obdobný postoj jako Archanděl Michael na Boccaccinově malbě měl i sv. Jiří na oltářním obraze z Belluna od Alvise Vivariniho

---

<sup>160</sup> TANZI (pozn. 15) 18.

<sup>161</sup> TANZI (pozn. 137) 247.

<sup>162</sup> TANZI (pozn. 15) 44.

<sup>163</sup> BALLARIN (pozn. 16) 8.

<sup>164</sup> Ibidem 6.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Ibidem 7-8.

<sup>167</sup> Ibidem 7.

<sup>168</sup> SETTIS (pozn. 146) 140.

<sup>169</sup> Ibidem 137.

z doby kolem roku 1485, který se později nacházel v Kaiser-Friedrich-Museum v Berlíně a byl zničen v roce 1945.<sup>170</sup> Alvise tuto postavu převzal z obrazu od Antonella da Messina z kostela San Cassiano v Benátkách,<sup>171</sup> kde byla původně při levém okraji malby umístěna postava sv. Jiří ve zbroji.<sup>172</sup>

Ballarinem a Tanzim prosazovaná závislost Boccaccinova oltářního obrazu v kostele San Giuliano na Giorgionově Madoně z katedrály v Castelfranku se mi nezdá příliš opodstatněná. Rozmístění postav na Boccaccinově obraze se daleko více blíží kompozicím Belliniho Madony se světci ze San Giobbe nebo Antonellovy malby ze San Cassiano než výrazně vertikálně vyvinutému uspořádání Giorgionova obrazu. Giorgionova scéna je umístěna na pozadí krajiny, zatímco Boccaccino uzavírá svou kompozici apsidou, jež také spíše upomíná na Belliniho oltář ze San Giobbe, z něhož pravděpodobně převzal i motiv serafů zdobících zlacenou konchu, a nebo na pozadí triptychu od stejného autora v benátském kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari. Postava v brnění stojící po pravé ruce Giorgionovy Madony se jednak neobjevuje v benátské malbě poprvé, jak bylo zmíněno výše, a jednak ji Boccaccino použil již dříve na desce Nesení kříže z roku 1497, kde zobrazil v pravé části vojáka jedoucího na koni. Otázkou rovněž zůstává, jak zdůraznil Salvatore Settis, zda mohl vůbec Boccaccino nebo jiní malíři Giorgionovu malbu v Castelfranku vidět, jestliže byla uzavřená v tamější kapli rodiny Costanzo, přístupná zřejmě pouze při významných svátcích a nezmiňuje se o ní ani Marcantonio Michiel ani Vasari.<sup>173</sup> S touto problematikou souvisí rovněž otázka datace Giorgionova oltářního obrazu z Castelfranka. Ten byl historiky umění tradičně zařazován do období mezi lety 1504-1506,<sup>174</sup> Ballarin<sup>175</sup> a Humfrey<sup>176</sup> kladou jeho vznik do doby kolem roku 1500. Settis na základě zkoumání latinského nápisu na náhrobku v kapli, pro kterou byl obraz určen, a archivních dokladů týkajících se rodiny Costanzo došel k názoru, že pravděpodobným datem vzniku Giorgionovy Madony se světci by mohlo být období mezi jarem roku 1503 a létem 1504.<sup>177</sup> Pokud přijmeme Humfreyho dataci Boccaccinova oltářního obrazu ze San Giuliano do let 1500-1501, pak z toho lze vyvodit, že Boccaccino mohl svou malbu vytvořit i dříve, než provedl Giorgione Madonu pro katedrálu v Castelfranku.

---

<sup>170</sup> HUMFREY (pozn. 59) 92.

<sup>171</sup> Ibidem 89.

<sup>172</sup> Ibidem 72.

<sup>173</sup> SETTIS (pozn. 146) 149.

<sup>174</sup> Elena CAPRETTI: Giorgione, in: Cristina ACIDINI LUCHINAT (ed.): Velcí mistři italského výtvarného umění, Frýdek-Místek 2002, 258.

<sup>175</sup> Alessandro BALLARIN: Giorgione e la Compagnia degli Amici: il „Doppio Ritratto“ Ludovisi, in: Giulio EINAUDI (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, obr. 346.

<sup>176</sup> HUMFREY (pozn. 94) 351, kat. č. 53.

<sup>177</sup> SETTIS (pozn. 146) 144-153.

Boccaccinova Madona je umístěna o něco výše než je tomu u Belliniho oltářních obrazů. Tato kompozice mohla vycházet ještě z ferrarské zkušenosti s tvorbou Ercola de'Roberti, který například na své malbě z ferrarského kostela San Lazzaro,<sup>178</sup> uložené později v Berlíně a dnes ztracené, zobrazil Pannu Marii sedící na mohutném trůnu přibližně ve stejné výši vzhledem ke světcům stojícím ve spodní řadě, jako to udělal Boccaccino.

Postavy Panny Marie a Ježíška mají v sobě obsaženy výrazné odkazy na Antonellův obraz z kostela San Cassiano. Zvláště nápadná je podobnost očí obou Madon, dále způsob uspořádání Mariina šátku, její úzká ramena a částečně i traktování jejího pláště. Také sklon hlavy dítěte a pruh látky s výraznými sklady umístěný za Madoninými zády má původ v tomto obraze. V této souvislosti se jeví pozoruhodnou i skutečnost, že zmíněná malba Antonella da Messina byla kdysi Franzem Wickhoffem zařazována do cremonského okruhu Boccaccia Boccaccina.<sup>179</sup> Jinak figura Ježíška svou pozicí odkazuje spíše na palu di San Giobbe od Giovanniho Belliniho.

Sv. Petr na Boccaccinově obraze by mohl mít svůj vzor v postavě sv. Petra či sv. Benedikta na oltářním obraze, namalovaném Cimou da Conegliano do kostela San Michele in Isola na Muranu,<sup>180</sup> nebo také ve figuře sv. Petra z levého křídla Belliniho Triptychu v benátském kostele Santa Maria Gloriosa dei Frari, ale zejména ve svém obličejí upomíná Boccaccinův světec ještě na tváře starců, jež vyobrazil Leonardo na nástěnné malbě Poslední večeře.

Obličej sv. Jana Evangelisty připomíná některé typy leonardovských mladických tváří femininních rysů, jež se šířily v milánském okruhu Leonardových žáků a následovníků. Boccaccinova světe lze srovnat například s Potrétem mladíka s šípem připisovaným Boltraffiovi z Timken Museum v San Diegu,<sup>181</sup> případně s jeho Sv. Šebestiánem, nacházejícím se v moskevském Puškinově muzeu, z doby kolem roku 1499.<sup>182</sup>

S Boccaccinovým oltářním obrazem v San Giuliano souvisí ještě jedna jeho malba, kterou publikoval Alessandro Ballarin v roce 1995, na níž je zobrazena polopostava Madony s dítětem ve shodné pozici jako ústřední skupina Madony s Ježíškem na

---

<sup>178</sup> Ibidem 139.

<sup>179</sup> Gabriele MANDEL: L'opera completa di Antonello da Messina, Milano 1967, 98, kat. č. 60.

<sup>180</sup> Giovanni C. F. VILLA, in: Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio (kat. výst.), idem (ed.), Benátky 2010, 128, kat. č. 17.

<sup>181</sup> Carlo PEDRETTI: Giovanni Antonio Boltraffio. Ritratto di giovanetto incoronato che impugna una freccia, in: Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), Flavio CAROLI (ed.), Milano / Firenze 2000, 109, kat. č. III.18.

<sup>182</sup> Alessandro BALLARIN: Giorgione e la Compagnia degli Amici: il „Doppio Ritratto“ Ludovisi, in: Giulio EINAUDI (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, obr. 344.

zmíněném obraze z Benátek. Pozadí obrazu, nacházejícího se v soukromé sbírce, je odlišné. Za zády Panny Marie je opět zavěšen pruh látky s viditelnými sklady, ale po stranách jsou znázorněny průhledy do krajiny s řekou a stavbami. Dle Ballarinova názoru Boccaccino pro tuto Madonu použil stejný kartón jako pro Madonu s dítětem na oltáři v kostele San Giuliano.<sup>183</sup>

## 5.2 Madona ze sbírky Liechtenstein

Jistou podobnost s Madonou z kostela San Giuliano lze zaznamenat také u Trůnící Madony s dítětem a donátorem [7], uloženou ve sbírkách knížat z Liechtensteinu ve Vaduzu, a to zejména ve způsobu traktování drapérie Mariina pláště. Deska, jejíž rozměry jsou 136,5 × 56,5 cm, byla restaurována na konci 19. století Seraphinem Maurerem, který odstranil ze spodní části obrazu čtyři hlavy církevních hodnostářů, pocházejících zřejmě z počátku 17. století, a odhalil tak hlavu donátora v pravé části, jež náleží původní vrstvě malby. Maurer poté zakryl obraz přemalbou, která byla odstraněna až při další restauraci v roce 1975 Gustavem Krämerem. Na lístku umístěném u paty trůnu je nápis obsahující Boccaccinovu signaturu a zřejmě datum provedení, nicméně tato část malby byla během jednotlivých zásahů natolik poškozena, že dnes už není možné letopočet s jistotou identifikovat. Alessandro Ballarin zkoumal nápis pod mikroskopem a dalšími metodami a pokusil se letopočet interpretovat jako 1500 nebo 1501.<sup>184</sup> Tanzi zařadil Madonu do stejné doby jako oltářní obraz v San Giuliano kvůli silnému vlivu Bramantina přítomnému v pojetí drapérií.<sup>185</sup> Právzor této kompozice Madony se stojícím Ježíškem na klíně lze hledat již v oltářním obraze Andrey Mantegna pro veronský kostel San Zeno, s nímž má společné nejenom rozmístění rukou Panny Marie, ale také koberec umístěný pod jejíma nohama. Obličej Madony upomíná spíše na vzory Giovanniho Belliniho, jako je například Madona s dítětem zvaná Madonna degli alberetti z benátských Gallerie dell'Accademia.

## 5.3 Madona z Brery

Madona s dítětem z milánské Pinacoteca di Brera [8], namalovaná na desce o rozměrech 49 × 40 cm,<sup>186</sup> představuje jednu z mnoha variant Madony zobrazené v polopostavě, jež Boccaccino často vytvářel díky oblibě tohoto typu mezi objednateli. Alfredo Puerari

---

<sup>183</sup> BALLARIN (pozn. 16) 14.

<sup>184</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 197-199, kat. č. 25.

<sup>185</sup> TANZI (pozn. 15) 44.

<sup>186</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 201, kat. č. 32.

upozornil na zvláštní pojetí drapérií vytvářejících výrazné záhyby, zejména na široký oblouk, který opisuje Mariin plášť kolem její levé ruky. Tyto prvky jsou podle něj znamením Boccaccinovy inspirace Giorgionem, jemnost šerosvitné modelace těla dítěte umožňuje klást obraz vedle děl jako Madona v kostele San Giuliano.<sup>187</sup> Z těchto důvodů předpokládal Puerari datum vzniku díla kolem roku 1511.<sup>188</sup> Ballarin zadatoval malbu do období okolo roku 1502.<sup>189</sup> Panna Maria drží oběma rukama sedící nahé dítě, jež v pravé ruce svírá ptáčka a levicí se natahuje ke své matce. Obě postavy obrací svůj pohled směrem k divákovi. V jejich obličejích je patrná ještě umbrijská či přímo peruginovská melancholie, stínování pleti je skutečně blízké dílům jako oltářní obraz ze San Giuliano nebo Madona ze sbírky Liechtenstein. Madona je umístěna za úzkým parapetem a převážnou část pozadí zakrývá vyšívaný závěs. Boccaccinův obraz vychází z prototypů Giovanniho Belliniho jako je Madona s dítětem zvaná Madonna degli alberetti z roku 1487<sup>190</sup> nebo Madona s dítětem z National Gallery v Londýně.

#### **5.4 Madona v Museo Correr v Benátkách**

Deska s Madonou adorující dítě z benátského Museo Correr [9] byla Gronauem považována za kopii nějakého ztraceného obrazu Giovanniho Belliniho. Badatel ji řadil do Boccaccinova benátského období, tedy do let 1500-1506.<sup>191</sup> Panna Maria adoruje se sepjatýma rukama nahé dítě ležící na parapetu, které má hlavu podepřenou polštáři. Přes parapet je přehozen koberec překrytý ještě Madoniným pláštěm. Na pozadí je pověšen vyšívaný závěs, jehož poodhrnutí umožnilo úzký výhled do krajiny. Oba protagonisté mají vážné výrazy v předzvěsti budoucích události. Puerari pozoroval v tomto díle vlivy obnovených kontaktů s ferrarským prostředím, což ho vedlo k závěru, že obraz vznikl v době kolem roku 1512.<sup>192</sup> Alessandro Ballarin posunul dataci malby do období let 1501-1502.<sup>193</sup> Toto stanovisko přijala také Pattanaro a upozornila na to, že kompozici Boccaccinovy Madony přejal Ludovico Mazzolino v obraze Madony s dítětem, nacházejícím se v The Lowe Art Gallery v Coral Gables na Floridě. Podle Tanziho se dá Boccaccinův obraz v Museo Correr klást vedle děl jako Madona v kostele San Giuliano nebo Madona ze sbírky Liechtenstein, neboť se na něm projevuje stejná rovnováha mezi

---

<sup>187</sup> PUERARI (pozn. 12) 109.

<sup>188</sup> Ibidem 228.

<sup>189</sup> BALLARIN, (pozn. 186) 201, kat. č. 32.

<sup>190</sup> GENTILI (pozn. 153) 28.

<sup>191</sup> GRONAU (pozn. 75) 253.

<sup>192</sup> PUERARI (pozn. 12) 118; Ibidem 229.

<sup>193</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 200, kat. č. 28.



perspektivní konstrukcí obrazu a giorgionovskými vlivy, drapérie mají ostré záhyby, světlo vytváří rafinovanou hru na povrchu věcí a je zde vidět zájem o znázornění detailů jako střípce na polštářích nebo zdobení koberce.<sup>194</sup> Jistou analogii lze nalézt mezi Boccaccinovou deskou a Madonou adorující dítě od Giovanniho Belliniho v Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Obličej Panny Marie je ovládán obdobným výrazem smutku, objevuje se zde parapet i polštářek se střípce a dítě má podobné gesto levé ruky.

## 5.5 Adorace pastýřů z Modeny

Adorace pastýřů, uložená v modenské Galleria Estense [10], je příkladem kompozice, jejíž symetrie byla narušena tím, že Madona byla umístěna mimo střed obrazu. Malba se do sbírky vévodů z Modeny dostala mezi lety 1770-1784, kde byla původně připisována Gentile Bellinimu. V 19. století byla považována za dílo Giovanniho Belliniho, až byla později Cavalcasellem připsána Galeazzovi Campimu a nakonec Frizzonim Boccaccovi Boccaccinovi. Tato atribuce byla také potvrzena Pallucchinim, který obraz řadil až do období Boccaccinových prací na freskách v hlavní lodi cremonského dómu, protože v něm pozoroval pozůstatky ferrarského školení přepracované v duchu modernějších benátských a lombardských proudů.<sup>195</sup> Podle Puerariho Adorace z Modeny nevznikla později než v roce 1512 nebo na začátku roku 1513. Badatel upozornil na její podobnost se svatou konverzací od Ortolana ze sbírek Galerie Sanssouci v Postupimi a předpokládal, že mladší Ortolano by ovlivnil Boccaccina v pozicích Madony a zejména dítěte. Barevnost je však více benátská než ferrarská a v krajině už umělec přejímá Giorgionovy invence.<sup>196</sup> Mina Gregori zastává názor, že kompozice obrazu směřuje ještě k pozdnímu dílu Giovanniho Belliniho, meditativní atmosféra, půvab Panny Marie pohroužené do sebe a kontrast starého a mladšího pastýře jsou však už odrazem Giorgionova působení.<sup>197</sup> Alessandro Ballarin srovnával hlavu mladšího pastýře s obrazem Narození od Lorenza di Credi z doby kolem roku 1500, dále s postavou sv. Jana Evangelisty z Franciova londýnského obrazu Madony, který pochází ze stejné doby, a nebo také s Boltraffiovým obrazem Mladíka z National Gallery of Art ve Washingtonu, vytvořeným kolem roku 1499. Naproti tomu v postavě staršího pastýře z Boccaccinova obrazu vidí badatel bezprostřední vliv Leonardovy Poslední večeře v milánském klášteře Santa Maria delle Grazie. Zároveň v obraze jako celku pozoruje silné odkazy na benátskou malbu, na svaté konverzace

---

<sup>194</sup> TANZI (pozn. 15) 46.

<sup>195</sup> Elisabetta SAMBO, in: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 58, kat. č. 1.2.12.

<sup>196</sup> PUERARI (pozn. 12) 129-130.

<sup>197</sup> GREGORI (pozn. 22) 53.

v krajině a také na Madony Giovanniho Belliniho, jako je například Madona del Prato. Nejvíce je však podle Ballarina tento Boccaccinův obraz ovlivněn uměním Giorgiona, zejména palou z Castelfranka. Jako doklad tohoto vztahu uvádí shodnou barevnost šatů Panny Marie s pláštěm Madony z Giorgionovy malby. Jako datum vzniku Boccaccinovy modenské desky navrhl výše zmíněný badatel období mezi lety 1500-1501.<sup>198</sup> Tanzi zase vidí úzké souvislosti mezi Boccaccinovou Adorací a Giorgionovými díly jako Apollón z Vídně, kterého srovnává s mladším pastýřem, nebo Tři věky z Palazzo Pitti. Zároveň je podle něj v díle silně obsažena ještě milánská komponenta. Jedná se o vlivy Bramantina, projevující se v pojetí drapérií, a dále Boltraffia, konkrétně jeho paly Casio z Louvru. Dílo pak ještě srovnává s obrazem Mytí nohou od Giovanniho Agostina da Lodi v Gallerie dell'Accademia v Benátkách, který mu údajně poskytl vzor pro hlavu mladého pastýře.<sup>199</sup> Myslím si, že Adoraci z Modeny lze zařadit do období kolem roku 1501, neboť její kompozice a typika tváří odkazuje na peruginovské vzory, v krajině zaujímavější výraznou část obrazové plochy je patrný přímý ohlas Giorgionova díla.

## 5.6 Madona Wedells

Obdobné kompoziční schéma jako Madona ze sbírky Liechtenstein má Madona s dítětem z hamburské Kunsthalle [11]. Je však zobrazena jako polopostava za parapetem, Ježíšek nemá v ruce ptáčka a slavnostní závěs za Mariinými zády je posunut k pravé straně. Malba je provedena na topolové desce o rozměrech 51,5 × 42 cm a do roku 1919 patřila Siegfriedu Wedellsovi, který ji pak odkázal městu Hamburk.<sup>200</sup> Už Gronau<sup>201</sup> a Puerari postřehli úzkou souvislost mezi Boccaccinovou Madonou a prototypy Giovanniho Belliniho z let 1475 až 1480, které se těšily v benátském prostředí výjimečné oblibě a byly často opakovány i dalšími malíři pohybujícími se v tomto okruhu jako byli Vincenzo Catena, Filippo Mazzola nebo Antonello da Saliba.<sup>202</sup> Puerari také zdůraznil Giorgionův vliv v obličejích Madony a větší příklon k Antonellovu stylu v pojetí postavy dítěte.<sup>203</sup> Tanzi malbu řadí do období kolem roku 1503, protože ji pokládá za příklad další fáze Boccaccinova benátského pobytu, kdy se malíř osvobozuje od ferrarského pojetí světla a více se přibližuje Giorgionovým inovacím ve znázorňování světla a stínu, patrným v dílech

---

<sup>198</sup> BALLARIN (pozn. 16) 5-6.

<sup>199</sup> TANZI (pozn. 15) 18; Ibidem 42.

<sup>200</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 201, kat. č. 30.

<sup>201</sup> GRONAU (pozn. 75) 253.

<sup>202</sup> PUERARI (pozn. 12) 105-106.

<sup>203</sup> Ibidem 106.

jako je Bouře.<sup>204</sup> Jak upozornil Ballarin, tento obraz je zpracován více malířsky než třeba Madona z Bostonu a ilustruje okamžik, kdy se umělec odpoutává od quattrocenteského kresebného způsobu znázorňování.<sup>205</sup> Domnívám se, že tuto malbu lze časově umístit ještě před Madonu se světci z Birminghamu vzhledem k tomu, že pojetí drapérie má ještě cosi společného s Madonou v San Giuliano, ale předjímá již ony měkce modelované záhyby na již zmíněném obraze v birminghamském muzeu. Obličej dítěte a Panny Marie, stejně jako její závoj může mít svůj zdroj inspirace i v Tacconioho obraze Madony s dítětem v londýnské National Gallery, jež je volnou kopií Madony s granátovým jablkem od Giovanniho Belliniho. V Pinacotece ve Vicenze se nachází méně kvalitní replika Boccaccinova obrazu Madony z Hamburku.<sup>206</sup>

## 5.7 Svatá konverzace z benátského Museo Correr

Boccaccio Boccaccino namaloval řadu svatých konverzací v polopostavách, jejichž kompozice byla inspirována Giovannim Bellinim.<sup>207</sup> V obraze Madony s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Kateřinou z Alexandrie [12] v benátském Museo Correr<sup>208</sup> se podle Puerariho projevuje Boccaccinova znalost Belliniho Madony s dítětem, sv. Janem Křtitelem a světci,<sup>209</sup> zřejmě sv. Barborou, zvané také Madona Giovannelli, jež je dnes v Gallerie dell'Accademia v Benátkách. Tato deska, kterou Bellini vytvořil někdy mezi lety 1500-1502,<sup>210</sup> měla na cremonského malíře vliv zejména v pojetí postavy sv. Jana Křtitele.<sup>211</sup> Jak upozornil Marco Tanzi, Boccaccina inspiroval i Belliniho detail větvičky, kterou má sv. Jan Křtitel přepásán svůj oděv.<sup>212</sup> Pozice Madony na Boccaccinově malbě je však spíše frontální, zatímco postava světice symetricky opakuje postoj sv. Jana Křtitele. Jedná se tedy ještě o quattrocenteskou kompozici s obvyklým pruhem látky za zády Panny Marie, zavěšeným na tenké tyči, na jejíchž koncích jsou symetricky navlečeny další dva poodhrnuté závěsy. Mariino levé koleno je umístěno výše než pravé, což určitým způsobem narušuje celkovou statickou kompozici.<sup>213</sup> Tanzi vidí v Boccaccinově obraze v Museo Correr také silné ohlasy Giorgionovy malířské produkce, jako je zářivá červeň

---

<sup>204</sup> TANZI (pozn. 15) 52.

<sup>205</sup> BALLARIN (pozn. 16) 16.

<sup>206</sup> TANZI (pozn. 15) 52.

<sup>207</sup> TANZI (pozn. 137) 248.

<sup>208</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 203, kat. č. 37.

<sup>209</sup> PUERARI (pozn. 12) 97.

<sup>210</sup> GENTILI (pozn. 153) 38.

<sup>211</sup> PUERARI (pozn. 12) 97-98.

<sup>212</sup> TANZI (pozn. 15) 54.

<sup>213</sup> PUERARI (pozn. 12) 97-98.

Mariiných šatů, a nebo pozice levé ruky světice, svírající meč, která připomíná podobné gesto Giorgionovy Judity z petrohradské Ermitáže.<sup>214</sup> Způsob, jakým sv. Jan Křtitel drží dřevěný kříž, je odvozen z Peruginova obrazu v cremonském kostele Sant'Agostino, kde světec stojící vlevo má obdobné rozložení prstů své pravé ruky.

Ve Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz v Berlíně se nachází další Boccaccinova varianta malby z Museo Correr,<sup>215</sup> představující Madonu s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Kateřinou Alexandrijskou. Dílo o rozměrech 66,2 × 90,2 cm je provedeno na topolovém dřevě a do berlínské galerie se dostalo v roce 1821 ze sbírky Solly.<sup>216</sup> Jde zřejmě o autorskou repliku předchozího obrazu, neboť se od něj liší pouze v detailech a v nepatrném posunutí postav vůči sobě.<sup>217</sup>

## 5.8 Madona s dítětem z Dóžecího paláce v Benátkách

Stejnou kompozici jako Panna Marie s Ježíškem umístěná v centru desky v Museo Correr má obraz Madony s dítětem nacházející se v Sala dei Capi v Dóžecím paláci, jež byla dříve připisována Cimovi da Conegliano a dnes je považována za dílo Boccaccina.<sup>218</sup> Drapérie je zpracována poněkud méně plasticky a vyšívaná látka zavěšená v pozadí je posunuta k pravé straně, aby umožnila úzký průhled do krajiny. Na záhybech Mariina pláště vytvářejících hluboké stíny je vidět rafinovaná práce s barvou.<sup>219</sup> Madonin pohled se obrací na diváka s určitou dávkou sklíčenosti ve výrazu a toto psychologické působení vytváří vztah mezi pozorovatelem a zobrazenými postavami.<sup>220</sup> Na tomto obraze se do značné míry opakuje schéma použité už u Madony Wedells. Shodné jsou obličej Panny Marie i Ježíška, poloha rukou dítěte, v mnohém se neliší ani látka zavěšená na tyči za Mariinými zády. Celková kompozice opět vychází z obrazu Madony s dítětem od Francesca Tacconioho v Londýně, případně přímo z Belliniho Madony s granátovým jablkem. Časově lze Madonu z Dóžecího paláce zařadit do stejné doby jako Madonu se světci z Museo Correr.

---

<sup>214</sup> TANZI (pozn. 15) 54.

<sup>215</sup> PUERARI (pozn. 12) 99.

<sup>216</sup> Henning BOCK / Irene GEISMEIER / Rainald GROSSHANS / Jan KELCH / Wilhelm H. KÖHLER / Rainer MICHAELIS / Hannelore NÜTZMANN / Erich SCHLEIER: Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996, 19.

<sup>217</sup> PUERARI (pozn. 12) 99.

<sup>218</sup> Ibidem 227.

<sup>219</sup> Ibidem 99-100.

<sup>220</sup> TANZI (pozn. 15) 62.

## 5.9 Svatá konverzace z Galleria Doria Pamphilj

Madona s dítětem, sv. Janem Křtitelem, sv. Petrem, světicí a sv. Mikulášem z Bari [13], uložená v římské Galleria Doria Pamphilj,<sup>221</sup> představuje svatou konverzaci se čtyřmi světicí, z nichž postava sv. Jana Křtitele a svěťice jsou opět odvozeny z Boccaccinova obrazu v Museo Correr, stejně jako pozice Panny Marie.<sup>222</sup> Ústřední skupina Madony s Ježíškem působí zde však již monumentálnější dojmem<sup>223</sup> a malíři se oproti předchozím dvěma obrazům podařilo dosáhnout iluze hlubšího prostoru.<sup>224</sup> Malba v Galleria Doria byla původně v inventářích připisována Giovannimu Bellinimu, než ji Crowe s Cavalcasellem přiřadili k Boccaccinovým dílům.<sup>225</sup> Podle Puerariho lze na této Boccaccinově svaté konverzaci vidět prvky odvozené z obrazu Madony se světicí ze San Cassiano od Antonella da Messina, a to nejen v kompozičním uspořádání dvojic světců po stranách Madony s dítětem, ale také v pojetí některých postav, jak dokládá figura sv. Mikuláše z Bari.<sup>226</sup> Tanzi spojuje tento obraz s Boccaccinovým oltářním obrazem v San Giuliano pro jeho podobnost v pojetí světla a fyziognomickou příbuznost postav sv. Petra a sv. Jana Křtitele.<sup>227</sup> Naproti tomu neobyčejně nákladné zpracování pluviálu sv. Mikuláše z Bari vnáší do Boccaccinova umění nový prvek záměrné zdobnosti.<sup>228</sup> Alessandro Ballarin datoval dílo do doby okolo let 1504 až 1505.<sup>229</sup> Boccaccino zde uplatňuje schémata použitá již na předcházejících obrazech, a to je důkazem oblíbenosti těchto kompozic u objednavatelů. Ze stylistického hlediska lze malbu zařadit do stejné doby jako svatou konverzaci z Museo Correr.

## 5.10 Svatá konverzace z Birminghamu

Obdobnou kompozici má i Madona s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem, Archandělem Rafaellem, světicí, sv. Mikulášem z Bari a donátorem [14] z City Art Museum v Birminghamu.<sup>230</sup> Malba se objevila v roce 1956 na aukci Christie a byla původně připisována Andreovi Previtalimu. Důležitým prvkem je zde donátor s portrétními rysy, jenž se stává součástí svaté konverzace, což je motiv, jak zdůraznil Puerari, běžný

---

<sup>221</sup> PUERARI (pozn. 12) 227.

<sup>222</sup> Ibidem 100.

<sup>223</sup> Ibidem 99.

<sup>224</sup> Ibidem 100.

<sup>225</sup> ALESSANDRO BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 202, kat. č. 35.

<sup>226</sup> PUERARI (pozn. 12) 100-101.

<sup>227</sup> TANZI (pozn. 15) 56.

<sup>228</sup> Ibidem 56.

<sup>229</sup> BALLARIN (pozn. 225) 202, kat. č. 35.

<sup>230</sup> TANZI (pozn. 15) 58.

v Benátkách, u Boccaccina se však objevuje poprvé.<sup>231</sup> Umělec obličej objednavatele, zobrazený z profilu, nijak neidealizoval, ale znázornil jej s mimořádnou psychologickou pronikavostí.<sup>232</sup> Na rozdíl od obrazu v Galerii Doria Pamphilj je zde postava Madony více začleněna mezi figury světců, a její noha, na které spočívá Ježíšek, již není zobrazena výše než druhá. Rovněž postava dítěte není už tak mohutná a vyznačuje se velmi jemnou barevnou modelací. Podle Puerariho podoba Panny Marie vychází z typu, objevujícího se na Boccaccinových dřívějších dílech, jako je obraz v San Giuliano nebo Madona z Bostonu. V křehké postavě s úzkými rameny, drobným obličejem sledává přítomnost onoho něžného půvabu, vyskytujícího se na malbách Giorgionových.<sup>233</sup> Tanzi datoval dílo do let 1504-1505.<sup>234</sup> Ballarin se zabýval detaily jako je obličej světice zahalený do polostínu či skvostně vyšívaná látka za zády Panny Marie, jež jsou pro něj jasnými doklady inspirace Giorgionovými díly z let 1500-1502, a umísťuje vznik této Boccaccinovy svaté konverzace do období mezi lety 1504 až 1505. V záhybech drapérií je podle něj patrné i belliniovské tvarosloví.<sup>235</sup> Použití barev na této malbě dosahuje mimořádné jemnosti, malíř zde znázornil nejrůznější zdobné detaily a soustředil se na zachycení světla dopadajícího na povrchy a odrážejícího se od bohatě vyšívaných rouch. To vše dokazuje, jak mocně na umělce zapůsobilo to, co viděl v benátských kostelích, a jak mistrovsky se s tím dovedl během svého krátkého pobytu vyrovnat. Způsob uspořádání prstů pravé ruky sv. Jana Křtitele se na Boccaccinových malbách objevuje vícekrát, svůj inspirační zdroj může mít ještě v Leonardově Poslední večeři, kde postava sv. Matouše<sup>236</sup> má levou ruku zobrazenou v podobném gestu.

## 5.11 Svatá konverzace z Padovy

Podobné kompoziční uspořádání jako na obraze Madony se světcí z Museo Correr v Benátkách se objevuje na Boccaccinově obraze Madony s dítětem mezi sv. Lucií a sv. Kateřinou v Musei Civici v Padově [15]. Deska nevelkého formátu se dostala do muzea z odkazu hraběte Leonarda Emo Capodilisty. Připsání díla Boccacciovi Boccaccinovi navrhli Crowe a Cavalcaselle. Tuto atribuci uznali i Morelli, Schweitzer, Berenson, Burckhardt a Moschetti. Davide Banzato považuje pojetí postav a jejich rozmístění za typické pro Boccaccina. Provedení kresby je velmi zevrubné, ale v detailech ozdob a šatů

---

<sup>231</sup> PUERARI (pozn. 12) 127.

<sup>232</sup> TANZI (pozn. 15) 58.

<sup>233</sup> PUERARI (pozn. 12) 128.

<sup>234</sup> TANZI (pozn. 15) 58.

<sup>235</sup> BALLARIN (pozn. 16) 17-18.

<sup>236</sup> Pietro C. MARANI: Leonardo. The Last Supper Unveiled, Milano 2011, 117.

jednotlivých figur jsou malířovy tahy ještě poněkud zdrženlivé. Jak již bylo řečeno, v kompozici se Boccaccino drží osvědčených schémat Giovanniho Belliniho, avšak v kombinaci barev, sladění jejich odstínů a v přirozeném pojetí krajiny se již nechává inspirovat Giorgionovou malbou. Boccaccino převzal z Giorgionových děl i některé figurální typy. Postava sv. Kateřiny se svou kresbou i sladěním barev, hladkým obličejem ve stylu Antonella da Messina, fyziognomickými rysy, tvarem účesu i šperku podobá Giorgionově Juditě v petrohradské Ermitáži, namalované na konci 90. let 15. století.<sup>237</sup> Puerari zařadil vznik malby do doby kolem roku 1513.<sup>238</sup> Tanzi zahrnuje tento obraz mezi díla jako Madona se světci z Birminghamu nebo svatá konverzace z Galleria Doria, i když ji pokládá za trochu pozdější pro objemnější drapérie členěné mohutnými složitými záhyby.<sup>239</sup> Podle Ballarina lze dílo datovat do doby kolem roku 1506.<sup>240</sup> Traktování drapérií je ovlivněno tvorbou Giovanniho Belliniho, krajina v pozadí zde zastává druhotnou roli. Myslím si, že časově lze malbu zařadit blíže k roku 1505.

## 5.12 Žehnající Kristus

Obraz Žehnajícího Krista [17], provedený na desce z ořechového dřeva o rozměrech 52 × 40 cm, se dnes nachází v mnichovské Alte Pinakothek a jeho atribuce i datace byla předmětem neustálých diskusí. Giovanni Morelli připisoval dílo Boccaccinovu bratrovi Bartolommeovi nebo některému z jeho pomocníků, pozdější bádání však přiřadilo malbu jednoznačně do katalogu Boccaccia Boccaccina.<sup>241</sup> Puerari zařadil obraz do let 1511-1512.<sup>242</sup> Pattanaro srovnávala Boccaccinovu desku s Žehnajícím Kristem od Michele Coltelliniho, který se objevil na aukci Finarte v Miláně v roce 1990, a předpokládala, že se Coltellini Boccaccinovým Kristem inspiroval. Proto stanovila datum vzniku Boccaccinova díla do rozmezí let 1497-1500.<sup>243</sup> To se shoduje s názorem Tanziho, jenž také v pojetí drapérií pozoroval ještě bramantinovské prvky upomínající na malířovo milánské školení.<sup>244</sup> Ballarin však datuje obraz do doby kolem roku 1505.<sup>245</sup> Postava Krista je ovládána přísnou frontalitou a objevuje se zde sugestivní pohled očí příznačný pro

<sup>237</sup> Davide BANZATO, in: *Giorgione a Padova. L'enigma del carro* (kat. výst.), Davide BANZATO / Franca PELLEGRINI / Ugo SORAGNI (ed.), Milano 2010, 202-203, kat. č. IV.11.

<sup>238</sup> PUERARI (pozn. 12) 230.

<sup>239</sup> TANZI (pozn. 15) 58.

<sup>240</sup> Alessandro BALLARIN, in: *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, idem (ed.), Padova 1995, 207, kat. č. 49.

<sup>241</sup> Alessandro BALLARIN, in: *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, idem (ed.), Padova 1995, 207, kat. č. 48.

<sup>242</sup> PUERARI (pozn. 12) 229.

<sup>243</sup> PATTANARO (pozn. 17) 64-65; *Ibidem* 74.

<sup>244</sup> TANZI (pozn. 15) 36.

<sup>245</sup> BALLARIN (pozn. 241) 207, kat. č. 48.

Boccaccinova díla zralého období. Mistrovská modelace forem světlem prozrazuje malířovu dobrou znalost Giorgionovy tvorby. Spirálovité zatočení kadeří Kristových vlasů připomene způsob malby vlasů na obrazech Marka Marzialeho jako je Obřezání Krista z cremonského kostela San Silvestro. Obličej Krista, precizní výšivka zdobící jeho šaty, ruka zobrazená v gestu žehnání může vycházet ze ztraceného vzoru Giovanniho Belliniho, jehož existenci naznačuje řada dílenských variant, jako jsou například dvě malby Žehnajícího Krista v National Gallery v Otawě.<sup>246</sup> Pokud jde o dataci díla, přikláním se k názoru Ballarina, že bylo namalováno kolem roku 1505.

### 5.13 Madona s dítětem adorovaná dvěma anděly

Desku s Madonou a dvěma anděly [16], uloženou ve sbírce bavorských knížat v Leutstetten blízko Mnichova, publikoval Gronau v roce 1929, který upozornil na to, že tento obraz se stal vzorem pro Madonu s dvěma anděly od Andrey Previtaliho, nacházející se v National Gallery v Londýně.<sup>247</sup> Puerari naznačoval určitou nejistotu pokud jde o atribuci tohoto díla Boccaccinovi.<sup>248</sup> Elisabetta Sambo nepovažovala malbu za dílo Boccaccinovo, i když ji shledávala velmi blízkou jeho stylu.<sup>249</sup> Tanzi naopak zastává názor, že se jedná bezpochyby o vlastnoruční dílo Boccaccia Boccaccina, které bylo vytvořené v Benátkách, jak dokazuje Previtaliho kopie.<sup>250</sup> Typika tváří, pojetí záhybů drapérií i jejich modelace nasvědčují tomu, že autorem díla je skutečně Boccaccino. Madonin obličej, její závoj a horní část těla a také pozici dítěte lze srovnat s Boccaccinovou Madonou v Museo Correr. Kompoziční uspořádání Previtaliho Madony adorované dvěma anděly z Londýna skutečně vychází z obrazu Boccaccia Boccaccina, nejde však o jeho přesnou kopii. Dítě na Previtaliho malbě neleží, ale je zobrazeno, jak sedí na Mariině pravé noze a drží v ruce třešně. Také v krajině jsou patrné jisté odlišnosti. Nicméně postoje dvou andělů, traktování drapérií i rozmístění světla a stínů se na obou dílech značně shodují. Je zajímavé, že Previtaliho obraz z Londýna byl v minulosti některými badateli připisován Boccaccinovi,<sup>251</sup> ale dnes panuje shoda, že jde o dílo Andrey Previtaliho z doby kolem roku 1505.<sup>252</sup> Ballarin se přiklání spíše k dataci Previtaliho malby do doby kolem roku 1504 a považuje tento obraz za potvrzení Boccaccinovy přítomnosti

<sup>246</sup> Terisio PIGNATTI: L'opera completa di Giovanni Bellini, Milano 1969, 105-106.

<sup>247</sup> GRONAU (pozn. 75) 253.

<sup>248</sup> PUERARI (pozn. 12) 185-186.

<sup>249</sup> SAMBO (pozn. 195) 59, kat. č. 1.2.12.

<sup>250</sup> TANZI (pozn. 15) 56.

<sup>251</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 205, kat. č. 44.

<sup>252</sup> <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-previtali-the-virgin-and-child-adorred-by-two-angels>, vyhledáno 3. 11. 2011



v Benátkách v letech 1500-1506, to znamená i badatelem navrhované chronologie jeho děl a také za doklad úcty, které se mu dostávalo v okruhu žáků Giovanniho Belliniho.<sup>253</sup> Dataci Boccaccinovy desky s Madonou adorovanou dvěma anděly bych posunula spíše k roku 1505, neboť záhyby drapérií naznačují už to, co pak malíř plně rozvine v obraze Zasnoubení sv. Kateřiny, a také modelace postav i krajina v pozadí svědčí o vlivu Giorgionových pozdějších děl.

## 5.14 Evangelisté Jan a Matouš

Ve florentském Palazzo Pitti jsou uloženy dva Boccaccinovy obrazy, pocházející ze sbírky Contini Bonacossi, na nichž jsou zobrazeni Sv. Matouš a Sv. Jan Evangelista.<sup>254</sup> Jedná se o pozůstatky obrazové řady, jejíž další součásti nejsou známé. O původním umístění desek se také nic neví.<sup>255</sup> Postava Evangelisty Jana [19] je zobrazena sedící, natočená ze tříčtvrtěprofilu a z hlediska pohledu diváka je orientována zleva doprava. Sv. Jan je představen jako mladý muž s dlouhými hnědými vlasy a vousy, jenž hledí na diváka, ve zdvižené pravici drží pero a levou rukou svírá knihu. Je oděný do modrého šatu, zdobeného výšivkami a převázaného látkovým pásem, přes ramena má přehozen červený plášť se zlatým lemováním. Za jeho zády probíhá šikmo poodhrnutý tmavě zelený závěs, pokrytý ornamentálními motivy. V pravé části pozadí je vidět nízkou zídku, na níž sedí orel, který se svým zobákem dotýká větvičky pomerančovníku, zavěšené na tenké tyčce.<sup>256</sup> Sv. Matouš [20] je vyobrazen v podobě sedícího starce s šedým plnovousem. Na sobě má světlý zlatem vyšíváný hábit a přes něj mohutný červený plášť s bohatě vyšíváním širokým zlatým lemem, sepnutý ozdobnou sponou a na hlavě má kapuci. V pozadí se za závěsem, pojatým podobně jako na předchozím obraze, objevuje postava anděla. Obě desky tvoří spolu jakoby zrcadlové protějšky, neboť postavy jsou natočeny směrem k sobě a také závěs se na prvním obraze odhrnuje na opačnou stranu než u druhého. Podle Franceska Frangiho vytvořil Boccaccino tato díla v době svého nejsilnějšího příklonu k Giorgionovu umění a badatel klade proto jejich vznik na počátek 1. desetiletí 16. století.<sup>257</sup> Frangi na zobrazeních dvou Evangelistů vidí rovněž vliv Albrechta Dürera, neboť zde Boccaccino projevil zvláštní pochopení pro ostrý naturalismus, jímž se díla

<sup>253</sup> BALLARIN (pozn. 251) 205, kat. č. 44.

<sup>254</sup> Francesco FRANGI: Lombardy, Piedmont, and Liguria, in: *Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries*, Mina GREGORI (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 284.

<sup>255</sup> Francesco FRANGI: Lombardy, Piedmont, and Liguria, in: *Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries*, Mina GREGORI (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 286, kat. č. 379 a 380.

<sup>256</sup> BALLARIN (pozn. 16) 3.

<sup>257</sup> FRANGI (pozn. 255) 286, kat. č. 379 a 380.

norimberského umělce vyznačují.<sup>258</sup> Alfredo Puerari se domníval, že zmíněné obrazy byly inspirovány Giorgionovým plátnem s Třemi filozofy, které je dnes umístěné ve vídeňském Kunsthistorisches Museum. Sv. Matouš je podle něho odvozen od postavy nejstaršího filozofa v kápi, který stojí při pravém okraji Giorgionovy malby, zatímco Sv. Jan Evangelista odkazuje na postavu mladšího muže, stojícího uprostřed vídeňského obrazu. Giorgionovské je také jemné nařazení záhybů přepásaných rouch obou světců.<sup>259</sup> Marco Tanzi dal Boccaccinovy obrazy Evangelistů do souvislosti s Giorgionovým Dvojportrétem Ludovisi, nacházejícím se ve sbírkách římského Palazzo Venezia. Ovlivnění tímto dílem se u Boccaccina mísí s prvky ferrarské a boloňské malby, jež jsou typické pro pozdní tvorbu Ercola de'Roberti a umění Lorenza Costy.<sup>260</sup> Tanzi desky se Sv. Matoušem a Sv. Janem Evangelistou řadí do doby okolo roku 1502 nebo těsně po něm.<sup>261</sup> Podrobněji se tomuto tématu věnoval Alessandro Ballarin, který pak své názory shrnul v rámci monografie o Dosso Dossim. Ballarin srovnával detail větvičky pomerančovníku na obraze Sv. Jana, na jejichž listech je vidět mistrovská hra světla a stínů, s plodem tropického ovoce v ruce mladíka, zobrazeného v popředí Giorgionova Dvojportrétu Ludovisi. Rovněž celkové uspořádání Boccaccinovy malby je velmi moderní a podle Ballarina odkazuje na Giorgionovu tvorbu z počátku 16. století.<sup>262</sup> Ballarin stanovil dobu vzniku obou obrazů do období okolo let 1502-1503, neboť v nich vidí kromě nejnovějších zkušeností s Giorgionovým uměním stále ještě vlivy emilijské malby konce Quattrocenta, odkazující na umělecké prostředí Ferrary a Bologny. Badatel porovnával Boccaccinovy Evangelisty s Poslední večeří Ercola de'Roberti v londýnské National Gallery a s palou Rossi od Lorenza Costy.<sup>263</sup> Tváře obou Evangelistů již předjímají psychologickou charakterizaci obličejů postav zobrazených na fresce v apsidě cremonského dómu. Vznik těchto desek bych kladla do doby kolem roku 1506 pro jejich objemově vyvinuté tělesné jádro, giorgionovskou barevnost a plynulé záhyby drapérií.

## 5.15 Sv. Jeroným

Mezi Boccaccinova signovaná díla patří deska se Sv. Jeronýmem [21], uložená v cremonské Pinacoteca Civica,<sup>264</sup> kterou Puerari zařadil do období mezi lety 1505-

<sup>258</sup> FRANGI (pozn. 254) 285.

<sup>259</sup> PUERARI (pozn. 12) 173-174.

<sup>260</sup> TANZI (pozn. 15) 18.

<sup>261</sup> TANZI (pozn. 137) 247-248.

<sup>262</sup> BALLARIN (pozn. 16) 3.

<sup>263</sup> Ibidem 4-5.

<sup>264</sup> Elisabetta SAMBO, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 57, kat. č. 1.2.10.

1506.<sup>265</sup> Tento badatel dal malbu také do spojitosti s oltářem, zmiňovaným v 18. století Pannim v cremonském kostele San Prospero.<sup>266</sup> Panni popisoval hlavní oltář kostela jako triptych skládající se ze tří dřevěných desek, z nichž na té prostřední byla vyobrazena Madona s dítětem a na postranních Sv. Prosper na jedné straně a klečící Sv. Jeroným na straně druhé. Dle údajů Panniho byl oltář připisován některými Boccaccinovi, zatímco druzí ho považovali za dílo Altobella Meloneho, neboť již nebylo možné rozeznat jméno na signatuře.<sup>267</sup> S Puerariho názorem nesouhlasila Mina Gregori, jež namísto Boccaccinovy desky dala do spojitosti s Panniho údají obraz Sv. Jeronýma od Altobella Meloneho, nacházející se v Museo Civico ve Veroně.<sup>268</sup> Od 19. století je obraz Sv. Jeronýma zmiňován v kostele Milosrdných bratří, jeho původní umístění se však dosud nepodařilo vypátrat. Obraz je proveden na dřevěné, půlkruhově zakončené desce o rozměrech 144 × 76 cm a je Boccaccinem signován „BOCACINUS FACIEBAT“ na lístečku umístěném na pařez u světcevy pravé nohy. Tanzi považoval malbu za o něco pozdější než Puerari, vytvořenou až po návratu z Benátek, jejichž přímý vliv zde pozoruje. Použití teplých barev zahalující jednotlivé prvky obrazu do jemné atmosféry a řídké listí v popředí je podle něj inspirováno Giorgionovými Třemi filozofy, zatímco ztrhané rysy jeho pohublé tváře svědčí o vlivu dürerovské produkce.<sup>269</sup> Ballarin naproti tomu datoval Sv. Jeronýma do let 1504-1505.<sup>270</sup> Sv. Jeroným je zobrazen v pokleku před svou jeskyní, jak hledí na subtilní kříž s Kristem, připevněný k řídkovníku. Má hustý plnovous a je oděn pouze v modrý plášť, odhalující jeho hrud'. Levou rukou drží okraj pláště, spadajícího s levého ramene, v pravé svírá kámen. Gesta rukou tohoto světce připomínají obraz Sv. Jeronýma od Bartolomea Montagny, vytvořený okolo roku 1482 a uložený dnes v milánském Museo Poldi Pezzoli.<sup>271</sup> V celkovém pojetí postavy se mohl Boccaccino inspirovat také figurou sv. Jeronýma na obraze Madony s pomerančovníkem od Cimy da Conegliano. Perspektivní zkrácení pravé nohy světce může mít svůj vzor ještě v postavě sv. Jeronýma na diptychu Este od Ercola de'Roberti z National Gallery v Londýně nebo v nedokončeném obraze stejného světce od Leonarda. Útlý řídkovník, jehož listy kontrastují

---

<sup>265</sup> PUERARI (pozn. 12) 226.

<sup>266</sup> Ibidem 202.

<sup>267</sup> Anton Maria PANNI: Distinto rapporto delle dipinture, che trovansi nelle Chiese della Città e Sobborghi di Cremona, Cremona 1762, 131, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 21. 2. 2012

<sup>268</sup> SAMBO (pozn. 264) 57, kat. č. 1.2.10.

<sup>269</sup> TANZI (pozn. 15) 78.

<sup>270</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 205, kat. č. 45.

<sup>271</sup> <http://www.museopoldipezzoli.it/en/node/1630>, vyhledáno 25. 3. 2013

s oblohou, je inspirován malbami Giovanniho Belliniho jako oltář v kostele San Zaccaria z roku 1505, kde má tento strom symbolický význam.<sup>272</sup>

## 5.16 Zingarella

Výjimečné místo mezi Boccaccinovými díly zaujímá obraz Zingarely [18] ve florentské Uffizi, představující polopostavu mladé dívky. Přes své drobné rozměry 24 × 19 cm zaujme tato deska osobitým přístupem, s jakým dovedl Boccaccino interpretovat vlivy Leonarda a Giorgiona. Obraz, provedený temperou na dřevě, se v roce 1675 dostal nejprve do Galleria Pitti z dědictví kardinála Leopolda de' Medici, roku 1925 pak přešel do sbírek Galleria degli Uffizi. V 19. století byla Zingarella připisována Garofalovi, ale později zařazena do katalogu děl Boccaccia Boccaccina Cavalcasellem, což potvrdil následně i Morelli. Dívčin obličej se vyznačuje delikátní jemností a její téměř melancholicky zamýšlený pohled má v sobě obsaženu tutéž citovost,<sup>273</sup> která je tak typická pro mnohé Boccaccinovy obrazy Madon. Oválná tvář Zingarely s jasnými očima, lehce naznačeným nosem a ústy, zvýrazněnými pomocí chiaroscuro, je orámována komplikovaně uvázaným šátkem, jehož část je podvlečena i pod bradou. Takový způsob zahalení hlavy připomene šátky řeholnic.<sup>274</sup> Puerari se domníval, že Zingarella vznikla v letech 1516-1518, protože ji srovnával s obličejem světice klečící uprostřed Boccaccinova obrazu Zasnoubení sv. Kateřiny, kterou pokládal za dílo datovatelné do doby umělcových posledních fresek v cremonském dómu, mezi fresky Obřezání Krista a Dvanáctiletý Ježíš v chrámu.<sup>275</sup> Mina Gregori klade vznik díla do období, kdy Boccaccino pracoval na freskách v lodi cremonského dómu, a považuje ho za určitou variaci na téma Krásy, jež bylo v novoplatónském smyslu promyšleno Leonardem nebo Giorgionem.<sup>276</sup> Francesco Frangi datoval obraz do doby kolem roku 1505 vzhledem k jeho stylové spřízněnosti s Boccaccinovou malbou Zasnoubení sv. Kateřiny v Gallerie dell'Accademia v Benátkách.<sup>277</sup> Alessandra Scappini srovnává polopostavu děvčete s ženou na Giorgionově obraze Bouře.<sup>278</sup> Davide Banzato vidí souvislost obrazu Zingarely také s Giorgionovou Madonou z Castelfranka, a to jak v pojetí obličejů tak také ve zpracování

<sup>272</sup> GENTILI (pozn. 153) 20-23.

<sup>273</sup> Alessandra SCAPPINI: Boccaccio Boccaccino. Zingarella, in: Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), Flavio CAROLI (ed.), Milano / Firenze 2000, 192, kat. č. IV.2.

<sup>274</sup> Ibidem.

<sup>275</sup> PUERARI (pozn. 12) 163; Ibidem 168; Ibidem 232.

<sup>276</sup> GREGORI (pozn. 22) 53-54.

<sup>277</sup> Francesco FRANGI: Lombardy, Piedmont, and Liguria, in: Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries, Mina GREGORI (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 287, kat. č. 381.

<sup>278</sup> SCAPPINI (pozn. 273) 192, kat. č. IV.2.

barev.<sup>279</sup> Tento portrét děvčete vychází ještě z Leonarda, jak je to patrné zejména v pojetí vlasů. Boccaccinův přístup k barevnosti má však již hodně společného s Giorgionem. Sugestivní pohled dívky naznačuje, jak dalece se malíř posunul ve schopnosti vyjádřit stav mysli zobrazované postavy. Myslím si, že vznik Zingarely se dá předpokládat někdy v době kolem roku 1506, protože je stylisticky blízká nejenom Zasnoubení sv. Kateřiny, ale i obrazům Evangelistů z Palazzo Pitti.

## 5.17 Zasnoubení sv. Kateřiny

Do stejné doby jako Zingarella spadá deska se Zasnoubením sv. Kateřiny [22], která je uváděna v *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia* z roku 1862 jako dílo Boccaccina z Cremony, jehož ikonografie byla v té době identifikována jako Madona s dítětem, sv. Petrem, sv. Janem Křtitelem, sv. Kateřinou a sv. Rosou. Rovněž se zde objevuje údaj o signatuře BOCHAZINVS,<sup>280</sup> kterou je obraz podepsán. Námět představuje Zasnoubení sv. Kateřiny za účasti světců,<sup>281</sup> ženská postava uprostřed představuje nějakou mučednici, jejíž identifikace se sv. Rosou není jistá.<sup>282</sup> Puerari malbu zařadil až do Boccaccinova pozdního období, do doby kolem let 1516 až 1518,<sup>283</sup> neboť zde pozoroval ohlasy raffaelovských kompozic<sup>284</sup> a v postavě sv. Kateřiny viděl odkazy na figurální typy v obrazech Andrey del Sarto.<sup>285</sup> Marco Tanzi klade její pravděpodobný vznik na konec Boccaccinova pobytu v Benátkách, protože na ní pozoruje odraz vlivů Albrechta Dürera zejména v pojetí širokých drapérií se zalamovanými záhyby a v zálibě ve vzácných bohatě vyšíváných látkách, na jejichž povrchu se odráží světlo v mnoha odlescích. To dle názoru výše zmíněného badatele poukazuje na Boccaccinovu znalost obrazu Růžencové slavnosti,<sup>286</sup> kterou Dürer namaloval pro německý kostel San Bartolomeo v Benátkách během pěti měsíců, na jaře a v létě roku 1506.<sup>287</sup> Na dürerovské inspirace ve zpracování drapérií poukázal ostatně již Alfredo Puerari.<sup>288</sup> Tanzi se také

---

<sup>279</sup> Davide BANZATO: *Giorgione e il suo raggio di influenza: percorsi nella Pinacoteca Civica di Padova*, in: *Giorgione a Padova. L'enigma del carro* (kat. výst.), Davide BANZATO / Franca PELLEGRINI / Ugo SORAGNI (ed.), Milano 2010, 60.

<sup>280</sup> *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 1862*, 17, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 20. 12. 2011

<sup>281</sup> TANZI (pozn. 15) 64.

<sup>282</sup> Alessandro BALLARIN, in: *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, idem (ed.), Padova 1995, 207, kat. č. 50.

<sup>283</sup> PUERARI (pozn. 12) 232.

<sup>284</sup> *Ibidem* 165-166.

<sup>285</sup> *Ibidem* 167.

<sup>286</sup> TANZI (pozn. 15) 18.

<sup>287</sup> Antonio GIULIANO: *Dürer, l'antico e l'Oriente*, in: Kristina HERRMANN FIORE (ed.): *Dürer e l'Italia* (kat. výst.), Milano 2007, 35.

<sup>288</sup> PUERARI (pozn. 12) 166.

domnívá, že ve stylu, kterým je Boccacinova malba provedena, se odráží prvky Giorgionova malířského jazyka, použitého na obraze Tří filozofů.<sup>289</sup> Ballarin stanovil datum vzniku obrazu do období kolem roku 1506,<sup>290</sup> neboť kompoziční schéma svaté konverzace, kde Madona sedí v krajině a je obklopena svěťci, přičemž postavy jsou zobrazeny celé, a podlouhlé drapérie připomínající německou pozdní gotiku, mají svůj vzor v Růžencové slavnosti od Albrechta Dürera.<sup>291</sup> Madona s dítětem je umístěna mimo střed obrazu, z pohledu diváka více vlevo, zatímco uprostřed je zobrazena klečící figura světice. Postava Panny Marie je natočena směrem k obrazovému středu, Ježíšek sedící na její levé noze se otáčí ke sv. Kateřině, jež klečí při levém okraji malby a natahuje k dítěti svou ruku, aby od něj přijala prsten.<sup>292</sup> Pravou část kompozice zaujímají klečící postavy sv. Petra a sv. Jana Křtitele. Důležitou roli v tomto zobrazení hraje vzdušná krajina, plynule probíhající na jeho pozadí, která odráží Boccacinovo zaujetí pro malby Giovanniho Belliniho a Giorgiona. Panna Maria má na sobě růžový šat a kobaltově modrý plášť. Sv. Kateřina je oděna do šatů z červeného ženevského damašku vyšívaného zlatem, na hlavě má bílostříbrný hedvábný šátek a přes záda jí spadá purpurový plášť. Ostatní svěťci jsou rovněž oblečeni do honosných rouch, podtrhujících slavnostní atmosféru scény.<sup>293</sup> V druhém plánu za hlavními postavami se v krajině s mírnými kopci porostlými řídkým stromovím odehrávají další důležité příběhy související s Kristovým dětstvím. V levém horním rohu obrazu se anděl zjevuje pastýřům, aby jim zvěstoval narození Spasitele, pod nimi mírně vpravo je zobrazen Útěk do Egypta a zcela vpravo při opačném okraji malby se nachází skupina tří mudrců z Východu na koních. V dálce je znázorněn výhled na moře obklopené horami.<sup>294</sup> V postavě sv. Jana Křtitele se opakuje schéma použité již na obraze v kostele San Giuliano nebo na svaté konverzaci v Museo Correr, jeho vlasy a vousy však prozrazují jasný vliv Giorgiona.

---

<sup>289</sup> TANZI (pozn. 15) 18.

<sup>290</sup> BALLARIN (pozn. 282) 207, kat. č. 50.

<sup>291</sup> BALLARIN (pozn. 16) 18.

<sup>292</sup> Francesco VALCANOVER: Die Galerie Accademia in Venedig, München 1956, 80.

<sup>293</sup> PUERARI (pozn. 12) 166.

<sup>294</sup> VALCANOVER (pozn. 292) 80.

## 6. Boccaccinova tvorba po návratu z Benátek

V období mezi lety 1506 až 1509 se Boccaccino zdržoval převážně v Cremoně a byl zaměstnán pracemi na freskách v apsidě a na triumfálním oblouku dómu, ale také dalšími zakázkami, jak lze vyčíst z dochovaných dokladů z této doby.<sup>295</sup> V jeho dílech přetrvávají vlivy benátských umělců a Albrechta Dürera, zároveň se malíř nechává inspirovat stylem malířů působících v Cremoně, jako byl Alessandro Pampurino a Marco Marziale. Na tvorbu Boccaccia Boccaccina působí rovněž severská grafika, přicházející do Lombardie převážně z Německa.

### 6.1 První fáze výzdoby cremonského dómu

Po návratu z Benátek získal Boccaccino prestižní objednávku na freskovou výzdobu konchy apsidy cremonského dómu, kde zobrazil Spasitele obklopeného patrony města sv. Marcellinem, Imeriem, Omobonem a Petrem a symboly čtyř Evangelistů [23]. Na pásce pod výjevem je nápis PETRO OFFREDO I. V. DOCT. BENEDICTO FODRIO PAULO CAMBIAGO FAB. PRAE. MDVII,<sup>296</sup> který nese jména zadavatelů zakázky. Uprostřed spodního okraje se nacházela signatura, jež však byla zakryta kvůli přestavbě apsidy kostela v 2. polovině 16. století.<sup>297</sup> Freska byla podrobena restauraci vedené Danielou Carotti a dokončené v roce 1990, při níž bylo odhaleno původní datum 1507, přemalované později na 1506. Ústřední postavu, interpretovanou tradičně jako Kristus Spasitel, považuje Tanzi za Boha Otce na základě smlouvy uzavřené s Boccaccinem, obsahující podrobný popis zadaného díla.<sup>298</sup> Zakázka na výmalbu konchy byla zadána Boccaccinovi správci cremonského dómu Pietrem Offredim, Benedettem Fodrim a Paolem Cambiaghim zřejmě kolem poloviny roku 1506 a malíř se zavázal provést práci do 1. srpna následujícího roku. Umělec zároveň představil objednavatelům návrhovou kresbu celku.<sup>299</sup> Malíř měl vytvořit „zobrazení nejvyššího Boha sedícího na trůnu“, okolo patrony města a symboly Evangelistů.<sup>300</sup> Jednou z prvotních inspirací pro tuto výzdobu mohly být mozaiky v benátské bazilice San Marco, směřující ještě k byzantským nebo dokonce raně

---

<sup>295</sup> PUERARI (pozn. 12) 212-215.

<sup>296</sup> TANZI (pozn. 15) 68.

<sup>297</sup> Luisa BANDERA: Boccaccio Boccaccino. Il Redentore tra i Santi Marcellino, Imerio, Omobono e Pietro esorcista, con i quattro simboli degli Evangelisti (Tav. 43), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Mina GREGORI (ed.), Milano 1990, 248-249.

<sup>298</sup> TANZI (pozn. 15) 68.

<sup>299</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 208, kat. č. 51.

<sup>300</sup> „la Imagine del summo Dio sedente in trono“, TANZI (pozn. 15) 19.

křesťanským zdrojům.<sup>301</sup> Puerari uvádí jako paralelu k této fresce zobrazení Krista Spasitele v římské bazilice Santa Croce in Gerusalemme, s níž má společnou uzavřenou blokovitou pozici.<sup>302</sup> Bohatost drapérií, které tvoří místy plynulé vlnivé záhyby, a také ostré zřasení červených šatů a azurového pláště ústřední postavy srovnává badatel s oděvy na Obřezání Krista od Marka Marzialeho, namalovaném pro kostel San Silvestro v Cremoně. V pojetí Kristových vlasů, spadajících v mnoha pramenech na jeho ramena a hrud' spatřuje pak ohlasy malířů pracujících v té době v Benátkách, jež byli ovlivněni severským uměním, jako byli Jacopo de Barbari, Bartolomeo Veneto, Benedetto Diana a Marziale, v neposlední řadě přímo Albrechta Dürera.<sup>303</sup> Kolem horní části zlacené mandorly jsou zobrazeni průsvitní cherubíni, jemně se vynořující z mraků. Tento invenční motiv je Banderou považován za odraz Giorgionových děl.<sup>304</sup> Tanzi zdůraznil vliv Dürerovy Růžencové slavnosti na Boccaccinovu fresku,<sup>305</sup> zejména na zpracování pluvíálu sv. Imeria, a působení Giorgionovy tvorby na atmosférickou vzdušnost pozadí.<sup>306</sup> Podle Tanziho byla Boccaccinova freska vzorem pro Alessandra Pampurina při výzdobě apsidy kostela ve Scandolara Ravara, kterou datuje do 2. desetiletí 16. století.<sup>307</sup> Avšak Giulio Bora je zastáncem jiné chronologie Pampurinových děl, neboť jeho fresky ve Scandolara Ravara řadí již do 90. let Quattrocenta.<sup>308</sup> Z toho vyplývá, jak upozornil Martin Zlatohlávek, že spíše Pampurino byl v tomto případě inspiračním zdrojem pro Boccaccinovu postavu Krista Spasitele.<sup>309</sup>

Restaurování fresky umožnilo nové hodnocení kvality díla, neboť odhalilo zejména neobyčejně invenční zpracování pozadí se vzdušnými mraky a mlhami obklopujícími mandorlu.<sup>310</sup>

Stínování je provedeno pomocí šrafování překřizujícími se tahy, přičemž malíř počítal s pohledem z dálky, aby dosáhl šerosvitných účinků.<sup>311</sup> Dokonalý dojem efektu odraženého světla zejména na zlatem vyšívaných oděvech některých světců vytvořil Boccaccino na základě čerstvých zkušeností z Benátek, kde malíři dosáhli v této oblasti pod vlivem Antonella da Messina a vlámských malířů skutečného mistrovství.

---

<sup>301</sup> PUERARI (pozn. 12) 89.

<sup>302</sup> Ibidem 90.

<sup>303</sup> Ibidem 91.

<sup>304</sup> BANDERA (pozn. 297) 249.

<sup>305</sup> TANZI (pozn. 15) 68.

<sup>306</sup> Ibidem 19.

<sup>307</sup> Ibidem 68.

<sup>308</sup> ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 13-14.

<sup>309</sup> Ibidem 30.

<sup>310</sup> TANZI (pozn. 15) 19.

<sup>311</sup> BANDERA (pozn. 297) 249.



V cremonském dómu je zachována z Boccaccinovy ruky také freska Zvěstování na triumfálním oblouku z roku 1507.<sup>312</sup> Puerari zde naznačuje ještě spojitost s tradicí 15. století, s díly Francesca del Cossa a Lorenza Costy, podřízenou však již novátorským myšlenkám Giorgionovým, zejména v pojetí atmosférického světla, jež určuje prostor, a v prolínání barev. Architektonické pozadí výjevu je pak inspirováno Mantegnou a Bramantem. Bramantovské je i traktování drapérií pomocí mohutných rytmicky členěných záhybů s ostrými sklady.<sup>313</sup> Tanzi vidí v pojetí drapérií ovlivnění Dürerem.<sup>314</sup> Na záhybech oděvů je vidět i Boccaccinovo bližší seznámení s tvorbou Alessandra Pampurina.

## 6.2 Ukřižování v cremonském dómu

V dómu se nachází rovněž Boccaccinovo Ukřižování, provedené temperou na plátně, které v roce 1792 získala Fabbrica della Cattedrale na návrh Giambattisty Biffiho, cremonského hraběte a učenice. Původní umístění plátna, jež má rozměry 278 × 184 cm, je neznámé. Crowe a Cavalcaselle ho viděli v roce 1871 v Arcibiskupském paláci, Federico Sacchi malbu zmiňuje v roce 1872 v Sala della fabbrica katedrály.<sup>315</sup> Osu obrazu tvoří kříž s mrtvým Kristem, po stranách jsou zobrazeni Panna Maria a sv. Jan Evangelista stojící se sepjatýma rukama. Břevno kříže objímá dole sv. Marie Magdalena a v pravé části v popředí klečí donátor. Celá scéna je zasazena do krajiny, jež ubíhá v několika plánech do hloubky a zabírá velkou část obrazové plochy. Kristovo tělo je velice útlé. Hnědožluté pahorky jsou posety štíhlými stromky téměř bez listů,<sup>316</sup> vzadu je vidět vodní plocha uzavřená kulisou hory. Puerari viděl v tomto díle přepracování ferrarské a lombardské ikonografie podle vzorů Giovanniho Belliniho. Tajemná krajina s neprostupnou vegetací v levé zadní části obrazu a zvláštní světelnost mraků naznačují však již giorgionovského ducha. Portrét donátora vychází zase z lombardských zdrojů.<sup>317</sup> Elisabetta Sambo zdůraznila benátské charakteristiky Boccaccinova Ukřižování, převzaté z děl Belliniho i Giorgiona, nejenom v krajině, ale i v širokých barevných plochách rouch Panny Marie a donátora, které však zároveň naznačují stoupající vliv německé grafiky.<sup>318</sup> Puerari řadil plátno do let 1506-1507.<sup>319</sup> Tanzi kladl jeho vznik do období první fáze výzdoby katedrály,

<sup>312</sup> TANZI (pozn. 15) 19.

<sup>313</sup> PUERARI (pozn. 12) 92.

<sup>314</sup> TANZI (pozn. 15) 70.

<sup>315</sup> Antonella GIOLI: Boccaccio Boccaccino. Crocifissione, in: *Il Cinquecento lombardo*. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), Flavio CAROLI (ed.), Milano / Firenze 2000, 193, kat. č. IV.3.

<sup>316</sup> PUERARI (pozn. 12) 86.

<sup>317</sup> *Ibidem* 87.

<sup>318</sup> Elisabetta SAMBO, in: *I Campi*. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 58, kat. č. 1.2.11.

<sup>319</sup> PUERARI (pozn. 12) 226.

kdy Boccaccino pracoval v apsidě, kvůli výraznému příklonu k Dürerovu stylu pojímá se s impulsy Giorgionovými. Bolestná Panna Maria a sv. Jan Evangelista mají pevnou monumentální statičnost jako světci na fresce v apsidě. Podobně jako tváře patronů je i donátorův obličej vykreslen s důrazem na přesné vyjádření fyziognomických rysů. V naturalistickém znázornění Adamovy lebky v popředí obrazu vidí Tanzi už předzvěst seicenteskního *memento mori*.<sup>320</sup> Totožnost donátora klečícího v pravé části obrazu se nepodařilo zjistit. Uvažovalo se o tom, že by to mohl být Ascanio Sforza, jenž byl cremonským biskupem v letech 1488-1505, a nebo kanovník Benedetto Fodri.<sup>321</sup>

### 6.3 Svatá rodina se sv. Marií Magdalenou

V cremonském kostele Sant'Agata se nachází obraz Svatá rodina se sv. Marií Magdalenou pocházející z kostela San Luca,<sup>322</sup> kde ho viděl Panni, který ho považoval za dílo Galeazza Campiho z roku 1518.<sup>323</sup> Na lístku zobrazeném ve spodní části malby je nápis, dochovaný jen zčásti: „b[...]us pinxit [...]8”.<sup>324</sup> Puerari, který viděl obraz ještě před poslední restaurací zaznamenal, že dříve zde byla signatura Galeazza Campiho a letopočet, s nímž bylo natolik manipulováno, že byl čitelný jako „150918”.<sup>325</sup> Badatel předpokládal, že obraz byl započat Boccaccinem a dokončen Galeazzem Campim, a datoval jej do let 1516-1518.<sup>326</sup> Dnes je malba považována za dílo Boccaccia Boccaccina, což bylo potvrzeno i odhalením původního nápisu během restaurování. Sambo zařadila dílo do doby Boccaccinových prací na freskách ze života Panny Marie v lodi cremonského dómu. Srovnává jej také se Zasnoubením sv. Kateřiny v Gallerie dell'Accademia, oproti němuž jsou zde širší a monumentálnější drapérie.<sup>327</sup> Podle Ballarina dílo vzniklo již o deset let dříve, v roce 1508, neboť postavu sv. Marie Magdaleny je podle něj možné srovnat s figurou stejné světice na Ukřižování v cremonském dómu a v pojetí světla se obraz podobá kresbě Krista Spasitele v Oxfordu.<sup>328</sup> Marco Tanzi si myslí, že drapérie mají svůj původ v Dürerově obraze Růžencové slavnosti a dají se srovnat také s díly Pampurina, v krajině a ve světle dopadajícím na tvář sv. Marie Magdaleny a na záhyby látek vidí pak

<sup>320</sup> TANZI (pozn. 15) 72.

<sup>321</sup> GIOLI (pozn. 315) 193, kat. č. IV.3.

<sup>322</sup> Alessandro BALLARIN, in: Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, idem (ed.), Padova 1995, 210, kat. č. 55.

<sup>323</sup> PANNI (pozn. 267) 148.

<sup>324</sup> BALLARIN (pozn. 322) 210, kat. č. 55.

<sup>325</sup> PUERARI (pozn. 12) 179.

<sup>326</sup> Ibidem 233.

<sup>327</sup> Elisabetta SAMBO, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 61, kat. č. 1.2.14.

<sup>328</sup> BALLARIN (pozn. 16) 20.

badatel vliv Giorgionových Tří filozofů.<sup>329</sup> Podle mého názoru tento obraz lze zařadit do doby kolem roku 1509, kdy byl Boccaccino silně ovlivněn německou grafikou. Abstraktně pojaté záhyby látek prozrazují tyto inspirace a také je lze srovnat se soudobou tvorbou Pampurina.

#### **6.4 Zvěstování z římské sbírky Boncompagni Ludovisi**

Dalším mistrovským dílem umělce je Zvěstování ze sbírky Boncompagni Ludovisi v Římě, na němž jsou postavy zasazeny do chrámové architektury. Malíř zde kladl velký důraz na detail při zpracování ornamentů, zdobících architektonické prvky i roucha obou postav.<sup>330</sup> Mina Gregori klade vznik obrazu do období přibližně mezi lety 1508 až 1509, kdy byl Boccaccino snad ještě v Cremoně. Badatelka vidí v bramantovské architektuře sestávající z apsidy zdobené lisénami a barevnými mramory, a také v prvcích, jako je lampa visící pod klenbou a překřížené větvičky na ní, jednak vliv Marzialeho obrazu Obřezání Krista v londýnské National Gallery, na druhé straně inspiraci architektonickými výzdobnými prvky, jež se nacházely v interiérech cremonských kostelů i paláců. Dlouhé zvlněné vlasy Panny Marie prozrazují malířovu inspiraci německou grafikou.<sup>331</sup> Podle Ballarina vznikla malba již v letech 1507-1508.<sup>332</sup> Panna Maria má stejný postoj jako na fresce Zvěstování na triumfálním oblouku dómu. V architektuře Boccaccino rozvíjí to, co už použil na obraze v San Giuliano. Zřasení oděvů obou postav naznačují souvislost se stylem Alessandra Pampurina.

---

<sup>329</sup> TANZI (pozn. 15) 74.

<sup>330</sup> VENTURI (pozn 9) 35.

<sup>331</sup> GREGORI (pozn. 22) 53.

<sup>332</sup> BALLARIN (pozn. 16) 20.

## 7. Kresby

K obrazu Sv. Jeronýma z cremonského muzea je zachována kresba, uložená v Staatliche Graphische Sammlung v Mnichově. Byla provedena perem na zelenookrovém papíře (231 × 153 mm), lavírována okrově hnědou barvou a vysvětlována olověnou bělobou.<sup>333</sup> Přestože se jedná o kresbu, je zde evidentní jemné zahalení forem do atmosféry pomocí šerosvitu, díky němuž mohl Boccaccino dosáhnout výraznější plasticity. Umělec vycházel ze základů získaných ve Ferrare, jež rozvíjel jednak pod vlivem tradice cremonského prostředí a zároveň se mohl opřít o čerstvé zkušenosti, získané za pobytu v Benátkách.<sup>334</sup> Vznik kresby se obvykle klade do let 1505-1506.<sup>335</sup> Kresba celkem odpovídá zmíněnému obrazu, rozdílly jsou patrné hlavně v detailech. Postava sv. Jeronýma má trochu odlišné proporce, lev, naznačený v levém dolním rohu, působí skicovitě a celá kompozice je ještě poněkud schematická. Kresebná technika, při níž je používán štětec, běloba a tmavě tónovaný papír, nebyla sice v Lombardii zcela neznámá, avšak je shodná se způsobem kresby benátských malířů, jako byli Vittore Carpaccio či Giovanni Bellini. S touto metodou práce se Boccaccino seznámil za svého pobytu v Benátkách.<sup>336</sup>

V oxfordském Ashmolean Museum existuje kresba Krista v majestátu [24], která se vztahuje k Boccaccinově fresce v apsidě cremonského dómu. Je provedena štětcem a hnědým inkoustem na šedém papíře a vysvětlována olověnou bělobou. Je překryta mřížkou narýsovanou olůvkem a její rozměry jsou 234 × 179 mm. Od výsledného díla se kresba liší pouze v detailech. Kristova hlava je zde lehce natočena k levé straně, zatímco na fresce je znázorněna zcela frontálně. Olověná běloba zdůrazňuje objem, avšak zejména šrafování štětcem buduje světelné kontrasty ostrých skladů drapérie. Oproti kresbě sv. Jeronýma zde dochází v tomto smyslu ke změně, kterou Giulio Bora vysvětluje jako známku obnoveného styku Boccaccina s umělci v Cremoně, a to hlavně s Alessandrem Pampurinem a Markem Marzialem. Dürerovské prvky v cremonských dílech posledně jmenovaného malíře jsou patrné na Boccaccinově kresbě v typologii Kristova obličje a v určité drsnosti zakřivených rukou i v pojetí postavy jako celku.<sup>337</sup> Puerari spatřuje v této kresbě ještě ohlas belliniovských inspirací a vyzdvihuje atmosférický ráz dosažený

---

<sup>333</sup> Giulio BORA, in: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 270, kat. č. 2.2.1.

<sup>334</sup> PUERARI (pozn. 12) 192.

<sup>335</sup> *Ibidem* 192; BORA (pozn. 333) 270, kat. č. 2.2.1; ZLATOHLÁVEK (pozn. 20) 28.

<sup>336</sup> BORA (pozn. 333) 270, kat. č. 2.2.1.

<sup>337</sup> Giulio BORA, in: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 270, kat. č. 2.2.2.

šerosvitným tónováním.<sup>338</sup> Ballarin vyzdvihl u této kresby novost ve znázorňování světla, které sklouzává po formách, zahaluje postavu, a volně se pohybuje po záhybech drapérií.<sup>339</sup>

V českých sbírkách se nacházejí dvě Boccaccinovy kresby býka, provedené rudkou na papíře, Studie býka I (143 × 124 mm), na níž je zvíře zobrazeno šikmo odzadu<sup>340</sup> a Studie býka II (158 × 217 mm), kde je býk znázorněn z boku.<sup>341</sup> Tyto kresby poprvé publikoval Martin Zlatohlávek, který upozornil na jejich souvislost s dvěma Boccaccinovými studii ležících krav, vyobrazených spolu s dvěma kachnami na versu kresby v benátských Gallerie dell'Accademia. Podle Giulia Bory jsou na zmíněných studiích býka patrné jasné benátské vlivy, a to jednak co se týče námětu, a pak také v tom, že je zvíře viděno z profilu. Boccaccinovy studie připomínají kresbu Giovanniho Belliniho<sup>342</sup> z doby kolem roku 1503, uloženou ve florentské Uffizi.<sup>343</sup>

Mezi Boccaccinovy kresby bývá řazena i studie církevního hodnostáře držícího knihu [26], jež je uložena v Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi ve Florencii pod inventárním číslem 2088 F, kde je evidována jako dílo Boccaccinova syna Camilla.<sup>344</sup> Kresba je provedena černou tužkou, perem a bistem, vysvětlována olověnou bělobou na zeleném papíře o rozměrech 296 × 161 mm. V levé části kresby hned vedle postavy je nápis „pan“<sup>o</sup>, na versu je přípis z pozdější doby „Camillo Boccaccino“. Giulio Bora kresbu publikoval v roce 1985 jako studii biskupa a připsal ji Boccacciu Boccaccinovi, jednak pro její technické provedení a jednak na základě podobnosti mužovy pravé ruky držící knihu s levicí Krista Spasitele na kresbě z Oxfordu. Bora řadil kresbu do fáze umělcovy tvorby následující po výmalbě apsidy cremonského dómu kvůli objemnějšímu založení figury a velkým plochám olověné běloby naznačujícím dopady světla. Badatel dále uvedl, že není známa žádná malba, se kterou by bylo možné kresbu spojit, ale že se jistě jednalo o oltářní obraz.<sup>345</sup> Postava na kresbě je zobrazena z profilu, je oděna do těžkého roucha sepnutého sponou, má zakloněnou hlavu a oběma rukama přidržuje knihu. Hlava a ruce jsou pouze

<sup>338</sup> PUERARI (pozn. 12) 192.

<sup>339</sup> BALLARIN (pozn. 16) 19.

<sup>340</sup> Regionální muzeum v Teplicích (inv. č. CA 503), Martin ZLATOHLÁVEK, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 30, kat. č. 3.

<sup>341</sup> Regionální muzeum v Teplicích (inv. č. CA 504), Martin ZLATOHLÁVEK, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Martin ZLATOHLÁVEK / Giulio BORA (ed.), Praha 1995, 30, kat. č. 4.

<sup>342</sup> BORA (pozn. 68) 11.

<sup>343</sup> Ibidem 19.

<sup>344</sup> <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/autori:@5162a32766a69b017c61f8c2>, vyhledáno 1. 7. 2013

<sup>345</sup> Giulio BORA, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 270, kat. č. 2.2.3.

naznačeny a veškeré úsilí autora je soustředěno na zachycení světla, dopadajícího na záhyby mohutného pláště a členícího i ostatní drapérie. Nemyslím si, že se jedná o kresbu Boccaccia Boccaccina, dokonce ani Camilla Boccaccina, neboť postava vyobrazená na kresbě téměř přesně odpovídá figuře sv. Silvestra [25] na oltářním obraze v kostele San Lorenzo v Salettu di Montagnana blízko Padovy, který namaloval Bernardino Licinio zřejmě za účasti dílny v roce 1535. Na malbě je zobrazena Trůnicí Madona s dítětem mezi sv. Vavřincem a sv. Silvestrem.<sup>346</sup> Papež Silvestr je umístěn vpravo a se zakloněnou hlavou vzhlíží k Panně Marii. Záhyby na jeho oděvu i rozmístění světél a stínů se s velkou přesností shodují se studií v Uffizi. Odlišné je jenom zdobení pláště, který na obraze je bohatě vyšíván a na lemu pokryt postavami světců, zatímco na kresbě je okraj lemován pouze medailony s naznačenými polopostavami. Obraz v Salettu di Montagnana je signován Bernardinem Liciniem, ale je pravděpodobné, že jeho převážná část byla namalována dílnou nebo Liciniovým bratrem Arrigem,<sup>347</sup> neboť Bernardino ve stejné době byl zaměstnán také zakázkou na oltářní obraz pro benátský kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari.<sup>348</sup> Podle mého názoru kresbu církevního hodnostáře v Uffizi lze připsat Bernardinovi Liciniovi jako přípravnou studii pro postavu sv. Silvestra na oltářním obraze v kostele San Lorenzo v Salettu di Montagnana.

---

<sup>346</sup> Enrico Maria DAL POZZOLO: Padova, 1500-1540, in: Mauro LUCCO (ed.) La pittura nel Veneto. Il Cinquecento I, Milano 1996, 211.

<sup>347</sup> Ibidem.

<sup>348</sup> LUCCO (pozn. 74) 91-92.

## 8. Benátské vlivy na Boccaccinovu tvorbu

Benátky počátku 16. století byly kulturním centrem mimořádného významu. Stále zde byla ještě živá tradice Quattrocenta, symbolizovaná dílnou Giovanniho Belliniho, k níž byla přitahována řada dalších malířů držících se konzervativnější linie jako Andrea Previtali, Vincenzo Catena či Bartolomeo Veneto.<sup>349</sup> Rovněž odkaz krátkého pobytu Antonella da Messina neztratil dosud na síle. Na druhou stranu se v benátském prostředí rodilo nové umění související s příchodem Giorgiona, jehož osobnost měla natrvalo změnit vývoj malířství v tomto městě. Mistr z Castelfranka však ke svému stylu došel také částečně pod vlivem dalšího velkého představitele vrcholné renesance, Leonarda da Vinci. Tento umělec se zdržoval v Benátkách na jaře roku 1500, jak dokládá dopis Lorenza Gusnasca da Pavia Isabelle d'Este, podle něhož se zde měl zabývat malováním portrétu vévodkyně na základě kresby pořízené předtím v Mantově.<sup>350</sup> Do rozvoje benátské malby v prvním desetiletí zasáhl rovněž Albrecht Dürer pobývající v městě mezi lety 1505-1507, když tu po sobě zanechal obraz Růžencové slavnosti.<sup>351</sup> Je pravděpodobné, že se jednalo o druhý italský pobyt norimberského malíře, a že byl v Benátkách už v letech 1494-1495.<sup>352</sup> Není vyloučeno, že při příležitosti své první italské cesty navštívil také Padovu, Mantovu a možná i Cremonu.<sup>353</sup>

Boccaccio Boccaccino přišel do Benátek již jako zralý umělec mající za sebou významné zakázky ve Ferrare, kde se také seznámil se zvláštním charakterem místní tvorby a přejal do svého díla určité prvky z obrazů Ercola de'Roberti a Lorenza Costy. Neztratil ale kontakt ani s Cremonou, kde se od roku 1494 nacházel významný příklad toskánského oltářního obrazu, Peruginova Madona se světci v kostele Sant'Agostino, jejíž jemné rysy rovněž zapůsobily na malířovu tvorbu. Ale ani Cremona tou dobou nestála mimo oblast benátského vlivu. V 2. polovině Quattrocenta zde byl činný Francesco Tacconi, který zároveň působil i v Benátkách a byl ovlivněn pracemi Giovanniho Belliniho. V Cremoně zřejmě působil nějakou dobu i benátský malíř Bartolomeo Veneto a po roce 1500 také Marco Marziale, žák Gentile Belliniho a spolupracovník Giovanniho.

V Benátkách se Boccaccino inspiroval ikonografií obrazů Giovanniho Belliniho a jeho okruhu, jak dokazuje řada jeho svatých konverzací s polopostavami Madony a světců,

---

<sup>349</sup> Ibidem 13-20.

<sup>350</sup> Ibidem 20.

<sup>351</sup> Simone FERRARI: Dürer e il Veneto, in: Kristina HERRMANN FIORE (ed.): Dürer e l'Italia (kat. výst.), Milano 2007, 47.

<sup>352</sup> Matthias MENDE: Norimberga, Dürer, Roma, in: Kristina HERRMANN FIORE (ed.): Dürer e l'Italia (kat. výst.), Milano 2007, 25.

<sup>353</sup> Erwin PANOFKY: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, 10.

zachovávajících ještě quattrocenteskní symetrii, nebo samostatných obrazů Madon s dítětem. V pojetí barevnosti a světelné atmosféry byl však vnímavý k výtvarným Giorgiona, neboť tyto invence dobře doplňovaly to, co už znal z Leonardova umění v Miláně.

V obraze s Madonou a světcí namalovaném pro kostel San Giuliano v Benátkách na počátku 16. století navazuje Boccaccino na tradici benátského oltářního obrazu, rozšířenou v oblasti Veneta díky vzorům Giovanniho Belliniho a Antonella da Messina, s kterou se malíř mohl však seznámit už ve Ferrare prostřednictvím tvorby Ercola de'Roberti či Lorenza Costy, ale také v Cremoně díky příchodu benátského malíře Marka Marzialeho. Malba v San Giuliano představuje jistý přechod mezi přetrvávajícími milánskými vlivy v pojetí drapérie a perspektivy trůnu, odkazující zejména na Bramantina, a bezprostřední zkušeností s tvorbou Belliniho a Giorgiona, jež se projevuje v barevnosti a novém způsobu zachycení světla.

Madona s dítětem a donátorem ze sbírky Liechtenstein vznikla pravděpodobně ve stejné době jako oltář v San Giuliano. Na drapérii oděvu Panny Mariie se objevují ještě bramantinovské ostré záhyby, kompozice obrazu směřuje možná až k Mantegnovi a jeho oltáři v San Zeno ve Veroně. Typika tváře Madony vychází z obrazů Giovanniho Belliniho.

Pod vlivem benátských malířů a na základě velké poptávky ze strany objednavatelů namaloval Boccaccino několik Madon zobrazených jako polopostavy. Madona v Pinacoteca di Brera v Miláně se vyznačuje neobvyklou drapérií. Stínování obličejů a Ježíškova těla je ovlivněno Giorgionovou tvorbou. Parapet oddělující postavy od prostoru diváka a závěs na pozadí odkazují na četné vzory Giovanniho Belliniho.

Madona adorující dítě z benátského Museo Correr obsahuje prvky převzaté z děl Giovanniho Belliniho jako je polštář, na kterém leží dítě. Pojetí světla je inspirováno Giorgionem, drapérie je však stále milánská.

Také obraz Adorace pastýřů z Modeny lze klást do prvních let Cinquecenta. Postavy jsou zobrazeny celé a zasazeny do giorgionovské krajiny. Kompozice je blízká soudobým malbám Giovanniho Belliniho. Starý pastýř upomíná jednak na nástěnnou malbu Poslední večeře od Leonarda a jednak na Giorgionovy Tři věky z Palazzo Pitti. V postavě Madony a mladšího pastýře přetrvává rovněž peruginovská komponenta.

Další z Boccaccinových Madon zobrazených jako polopostavy za parapetem, Madona s dítětem v Kunsthalle v Hamburku, je závislá na vzorech Giovanniho Belliniho, ale je i silně ovlivněná Antonellem da Messina. Tato deska je o něco pozdější než obraz



v kostele San Giuliano, protože je zde už patrné nové pojetí barevnosti a modelace, prozrazující výraznější seznámení malíře s Giorgionovými principy. Typologie obličejů navazuje i na vzory Franceska Tacconih, který v Cremoně pracoval pod vlivem Giovanniho Belliniho.

Na kompozice Giovanniho Belliniho odkazuje několik Boccaccinových obrazů *sacra conversazione* s Madonou a světci znázorněnými jako polopostavy. Madona se sv. Janem Křtitelem a sv. Kateřinou Alexandrijskou v benátském Museo Correr navazuje na Belliniho obraz Madony s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Barborou v Gallerie dell'Accademia v Benátkách, jak je vidět zejména na figuře sv. Jana Křtitele. Panna Maria má jedno koleno výše než druhé, tak jako na obraze Madony s granátovým jablkem od Giovanniho Belliniho, který byl kopírován také Franceskem Tacconim. Sfumatová jemnost obrysů je velmi blízká Giorgionově tvorbě. Stejnou kompozici použil Boccaccino i u malby shodného námětu uložené ve Staatliche Museen v Berlíně.

Boccaccinova Madona v benátském Dóžecím paláci opakuje kompozici Panny Marie s dítětem ze svaté konverzace v Museo Correr. Poloha rukou Ježíška i jeho obličej vychází však z Boccaccinova obrazu Madony v hamburské Kunsthalle.

Svatá konverzace z římské Galleria Doria Pamphilj navazuje na Boccaccinovy předcházející kompozice. Postava sv. Mikuláše z Bari je inspirována Antonellovým oltářním obrazem s Madonou a světci z kostela San Cassiano, jeho bohatě vyšívaný plášť dokládá Boccaccinův zájem o věrné zachycení povrchu věcí, který byl podnícen vlámskými vlivy rozšířenými v Benátkách už od 15. století.

Stejnou kompozici zopakoval Boccaccino na obraze Madony se sv. Janem Křtitelem, Archandělem Rafaellem, světicí, sv. Mikulášem z Bari a donátorem uloženém v Birminghamu, objevuje se zde ale i realisticky zachycený donátor. Něžné obličej Madony, dítěte a anděla, barevná modelace nebo tvář světice zachycená v polostínu jsou prvky, které se do malířova díla dostaly z děl Giorgionových. Záhyby drapérií, látka na pozadí a různé detaily ozdob a atributů jsou ovlivněny malbami Belliniho a Antonella da Messina.

Deska s Madonou mezi sv. Lucíí a sv. Kateřinou nacházející se v Padově vychází opět ze schématu svaté konverzace z Museo Correr. Obličej sv. Kateřiny je inspirován obrazem Judit od Giorgiona. Drapérie na Boccaccinově malbě jsou blízké Belliniově tvorbě, barevnost a krajina je zase ovlivněna malbou mistra z Castelfranka.

Boccaccinův obraz Žehnajícího Krista z Mnichova navazuje zřejmě na nezachovaný belliniovský prototyp a jeho vznik spadá spíše do doby okolo roku 1505.

Byzantinizující frontalita a mystické oči mají až ikonový charakter. Pojetí světla má svůj původ v Giorgionově tvorbě, vlasy upomínají na díla Marka Marzialeho. Traktování roucha a pečlivé vykreslení zlatých výšivek na jeho okrajích či zachycení světla dopadajícího na tenký kříž jsou prvky, jež jsou přítomny i na dalších obrazech Boccaccia Boccaccina z této doby, jako je svatá konverzace z Birminghamu nebo Zingarella.

Dalším obrazem vycházejícím z benátské ikonografie svatých konverzací v krajině je Madona s dítětem adorovaná dvěma anděly ze soukromé sbírky poblíž Mnichova. Jedná se s vysokou pravděpodobností o Boccaccinovo dílo z doby kolem roku 1505, jak dokládá jeho příbuznost s kompozicemi jako Zasnoubení sv. Kateřiny v Gallerie dell'Accademia. Světelná modelace a krajina, zaujímající značnou část obrazu, jsou ovlivněny Giorgionem. Boccaccinova deska inspirovala Andreu Previtaliho při tvorbě obrazu Madony s dvěma anděly, uloženou dnes v National Gallery v Londýně.

Do období kolem roku 1506 se dají podle mého názoru zařadit dva obrazy Boccaccia Boccaccina pocházející ze sbírky Contini Bonacossi, které představují Sv. Matouše a Sv. Jana Evangelistu. V současnosti jsou umístěny v Palazzo Pitti ve Florencii. Kromě evidentních ohlasů Giorgionova díla, které jsou patrné v mistrovském zvládnutí barvy a světla, se v těchto obrazech projevuje Boccaccinova inspirace Albrechtem Dürerem, a to zejména v pronikavé charakterizaci obličejů obou Evangelistů. V těchto postavách lze pozorovat předstupeň pojetí, jež Boccaccino uplatnil při výzdobě apsidy cremonského dómu.

Signovaná deska se Sv. Jeronýmem v cremonské Pinacoteca Civica byla namalována pravděpodobně v letech 1505-1506. Na benátské inspirace upozorňuje již lístek se signaturou, který má na sobě viditelné sklady, jakoby byl složen a pak opět rozložen. Obrazy sv. Jeronýma byly v Benátkách velice rozšířeny v tvorbě Giovanniho Belliniho, Cimy da Conegliano a dalších malířů, Boccaccio Boccaccino do své malby převzal z těchto děl jen určité dílčí prvky. Inspirací mu mohly být ale také obrazy Ercola de'Roberti či Leonarda, které poznal již dříve. Obličej světce prozrazuje Boccaccinův zájem o tvorbu Albrechta Dürera. Již v kresbě, která se k obrazu Sv. Jeronýma zachovala, je patrné šerosvitné modelování forem inspirované Giorgionem. Její technika je blízká kresbám Vittore Carpaccia a Giovanniho Belliniho.

Obraz Zingarelly z Uffizi je dokladem Boccaccinova silného zaujetí malířstvím Giorgiona. Jemné rysy děvčete vykreslené s neobyčejnou lehkostí, zamyšlený výraz, citovost pohledu průzračných očí, to vše jsou charakteristické znaky převzaté z tvorby tohoto benátského mistra. Polopostava dívky má také ještě hodně společného

s tvorbou Leonarda. Tato drobná deska vznikla nejspíše kolem roku 1506 pro její úzký vztah se Zasnoubením sv. Kateřiny nebo s Evangelisty z Palazzo Pitti.

Zasnoubení sv. Kateřiny bylo vytvořeno v době, kdy se Boccaccino definitivně vrací z Benátek do Cremony, aby tam započal výmalbu apsidy dómu. Tak jako v pozdější tvorbě lze v tomto obraze pozorovat výrazný vliv Albrechta Dürera, zejména jeho Růžencové slavnosti, jež vznikla ve stejné době. Nejenom kompozice svaté konverzace s celými postavami, zasazenými do krajiny, ale také zpracování drapérií s ostrými sklady odrážejícími světlo jsou inspirovány touto malbou z kostela San Bartolomeo. Zároveň se zde Boccaccino hlásí ke stylu Giorgionova zralého díla, a to jak v krajině, tak také v postavě sv. Jana Křtitele.

## Závěr

Boccaccio Boccaccino jako osobnost mimořádného talentu zaujímá v Lombardii významné místo mezi soudobými malíři. Dovedl se prosadit u ferrarského dvora i ve městě takové velikosti, jakým byly v té době Benátky. Po návratu do Cremony položil základy cremonske malířské školy a stal se vzorem jak pro současníky, tak pro mladší generaci tamějších umělců. V jeho tvorbě se mísí rozličné vlivy, avšak malíř se s nimi vyrovnával originálním způsobem a dospěl k vlastnímu specifickému stylu.

Díla vytvořená za Boccaccinova pobytu ve Ferraře jsou charakterizována milánskými vlivy, projevujícími se v ostrých záhybech drapérií inspirovaných Bramantinem, dále jsou v nich přítomné umbrijské prvky v pojetí postav a částečně krajiny. Zároveň byl Boccaccino v té době ovlivněn i tvorbou Ercola de'Roberti, ale zejména v krajině a ve způsobu znázornění světla se již v dílech tohoto období vyskytují náznaky šířícího se vlivu benátské tvorby. Do těchto let se dá zařadit tondo Gronau, Nesení kříže z Londýna, Madona z Bostonu, její volná varianta z Padovy, Klanění pastýřů z Neapole a Mrtvý Kristus podpíraný andělem.

Po odchodu z Ferrary se Boccaccio Boccaccino objevuje v Benátkách v roce 1500 nebo 1501, aby zde namaloval oltářní obraz pro místní kostel San Giuliano. Madona s dítětem sedící na vyvýšeném trůnu obklopená světci představuje Boccaccinovo jednoznačné navázání na benátskou tradici, zavedenou díly Giovanniho Belliniho a Antonella da Messina, ale také ohlas ferrarských vzorů Ercola de'Roberti a Lorenza Costy. Světelná atmosféra a barevnost prozrazuje umělcovo zaujetí Giorgionovou malbou, zatímco v konstrukci trůnu a traktování drapérií přetrvává ještě vliv Bramantina. Postava Archanděla Michaela na Boccaccinově oltáři připomíná postoj sv. Jiří na nezachovaném oltářním obraze Alvise Vivariniho, který se kdysi nacházel v Bellunu, jehož prototypem může však být figura sv. Jiří umístěná původně na levém okraji Antonellova obrazu z benátského kostela San Cassiano. Boccaccinova postava sv. Jana Křtitele na malbě v San Giuliano se v určitých variantách opakuje i na jeho pozdějších obrazech svatých konverzací a je inspirována Belliniho Madonou Giovannelli. Obličej sv. Petra a sv. Jana Evangelisty na Boccaccinově oltářním obraze mají své vzory ještě v tvorbě Leonardově a jeho milánského okruhu.

Do roku 1506, kdy je doloženo, že Boccaccino platil nájem Michele Foscarimu za pronajatý dům v Benátkách, se malíř zřejmě zdržoval převážně v tomto městě. Nicméně mezitím patrně udržoval kontakty také s cremonsským prostředím, čemuž by nasvědčovalo i to, že z roku 1506 máme doklad, že bydlel rovněž v Cremoně. Do stejného období jako

oltářní obraz v kostele San Giuliano lze klást díla jako Madona ze sbírky Liechtenstein, Madona z Pinacoteca di Brera, Madona adorující dítě z benátského Museo Correr nebo Adorace pastýřů z Modeny.

V ikonografii Boccaccino navázal na belliniovské prototypy Madon s dítětem zobrazených jako polopostavy za parapetem a na obrazy sacra conversazione, kde Madona s dítětem sedící uprostřed je po stranách symetricky obklopena světcí, přičemž protagonisté jsou zachyceni v polopostavách. U Madony s dítětem z Hamburku je patrný výraznější příklon k Giorgionovu stylu, a proto je možné ji datovat do doby kolem roku 1502. Mezi lety 1503 až 1505 vytvořil Boccaccio Boccaccino pravděpodobně Svatou konverzaci z benátského Museo Correr, Madonu s dítětem z Dóžecího paláce, Svatou konverzaci z římské Galleria Doria Pamphilj a Svatou konverzaci z Birminghamu. U těchto maleb postupně mizí bramantinovské drapérie a rozvíjí se zde barevná modelace obličejů postav a povrchů věcí pod vlivem Giorgiona.

Madona s dítětem mezi sv. Lucií a sv. Kateřinou z padovského muzea je o něco pozdější. Kolem roku 1505 byl vytvořen patrně i Žehnající Kristus z Mnichova a Madona s dítětem adorovaná dvěma anděly. Deska se Sv. Jeronýmem byla zřejmě dokončena až v následujícím roce. Obrazy Sv. Jana Evangelisty a Sv. Matouše, Zingarely a Zasnoubení sv. Kateřiny vznikly pravděpodobně až okolo roku 1506, kdy se u Boccaccina projevuje inspirace tvorbou Albrechta Dürera, zejména jeho malbou Růžencové slavnosti.

V témže roce obdržel Boccaccino v Cremoně zakázku na freskovou výzdobu apsidy dómu, kterou dokončil o rok později. Na fresce v konše je vyobrazen Spasitel s patrony města Cremony a čtyřmi Evangelisty. Ústřední postava byla inspirována zřejmě freskami v kostele ve Scandolara Ravara od Alessandra Pampurina. Pojetí drapérií je ovlivněno Dürerem, ale také tvorbou benátského malíře Marka Marzialeho, činného tou dobou v Cremoně. Rafinovaně zpracované pozadí s průsvitnými mraky a cherubíny okolo zlatené mandorly upomíná na Giorgionovu tvorbu. Tento styl je patrný i na fresce Zvěstování zdobící triumfální oblouk dómu. Drapérie prozrazují vlivy Dürera i díla Pampurinova.

Ještě na plátně s Ukřižováním nacházejícím se v cremonském dómu se spojují ohlasy díla Giovanniho Belliniho, Giorgiona a Albrechta Dürera, zároveň se zde už promítá rostoucí vliv záalpské, zejména německé grafiky. Tyto aspekty jsou příznačné také pro další obrazy Boccaccia Boccaccina z této doby jako Svatá rodina se sv. Marií Magdalenou v cremonském kostele Sant'Agata a nebo Zvěstování ze sbírky Boncompagni Ludovisi.

Po absolvování své římské cesty pokračuje Boccaccino ve výzdobě dómu v Cremoně freskovou výmalbou hlavní lodi. Na první scéně Zvěstování Jáchymovi se ještě objevuje giorgionovská bukolická krajina, která zabírá výraznou část plochy, ale na dalších výjevech už převažují raffaelovské a peruginovské inspirace, načerpané během pobytu v papežském městě.

## Seznam použité literatury a pramenů

- CAMPI Antonio: Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contado et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite, Cremona 1585, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 16. 11. 2012
- SANSOVINO Francesco: Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII. libri, con aggiunta da Giustiniano Martinioni, Venetia 1663, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 20. 12. 2011
- ZANETTI Antonio Maria: Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle Vite e maniere de' principali pittori, Venezia 1733, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 11. 1. 2012
- PACIFICO Pier Antonio: Cronica veneta sacra e profana ossia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia, Venezia 1736, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 20. 12. 2011
- ORLANDI Pellegrino Antonio / GUARIENTI Pietro: Abecedario pittorico contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura, Venezia 1753, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 28. 3. 2012
- PANNI Anton Maria: Distinto rapporto delle dipinture, che trovansi nelle Chiese della Città e Sobborghi di Cremona, Cremona 1762, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 21. 2. 2012
- ZAIST Giovanni Battista: Notizie istoriche de pittori, scultori ed architetti cremonesi I, Cremona 1774, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 21. 2. 2012
- MICHIEL Marcantonio: Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, MORELLI Jacopo (ed.), Bassano 1800, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 21. 2. 2012
- GRASSELLI Giuseppe: Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi, Milano 1827, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 14. 1. 2013
- LANZI Luigi: The History of Painting in Italy II, London 1853, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 15. 3. 2012
- RIO A. F.: The Poetry of Christian Art, London 1854, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 24. 7. 2012
- Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia, Venezia 1862, in: [www.books.google.cz](http://www.books.google.cz), vyhledáno 20. 12. 2011
- RICCI Corrado: Geschichte der Kunst in Nord-Italien, Stuttgart 1911
- BURCKHARDT Jacob: Der Cicerone, Leipzig 1927
- GRONAU Georg: Unveröffentlichte Bilder des Boccaccio Boccaccino, in: Belvedere VIII, 1929, 250-255
- VENTURI Adolfo: North italian painting of the Quattrocento. Lombardy, Piedmont, Liguria, Florencie 1930
- PUERARI Alfredo: Mostra di antiche pitture, Cremona 1948
- VALCANOVER Francesco: Die Galerie Accademia in Venedig, München 1956
- PUERARI Alfredo: Boccaccino, Milano 1957
- GARAVAGLIA Niny: L'opera completa del Mantegna, Milano 1967

- MANDEL Gabriele: L'opera completa di Antonello da Messina, Milano 1967
- PIGNATTI Terisio: L'opera completa di Giovanni Bellini, Milano 1969
- PANOFSKY Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977
- LUCCO Mauro: Venezia fra Quattro e Cinquecento, in: EINAUDI Giulio (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, 447-478
- BALLARIN Alessandro: Giorgione e la Compagnia degli Amici: il „Doppio Ritratto“ Ludovisi, in: EINAUDI Giulio (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, obr. 346
- BALLARIN Alessandro: Giorgione e la Compagnia degli Amici: il „Doppio Ritratto“ Ludovisi, in: EINAUDI Giulio (ed.): Dal Medioevo al Quattrocento II/1 (=Storia dell'arte italiana), Turín 1983, obr. 344
- GREGORI Mina (ed.): I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Milano 1985
- GREGORI Mina: Boccaccio Boccaccino, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), idem (ed.), Milano 1985, 51-54
- SAMBO Elisabetta, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 57, kat. č. 1.2.10
- SAMBO Elisabetta, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 58, kat. č. 1.2.11
- SAMBO Elisabetta, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 58-59, kat. č. 1.2.12
- SAMBO Elisabetta, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 61, kat. č. 1.2.14
- BORA Giulio, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 270, kat. č. 2.2.1
- BORA Giulio, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 270, kat. č. 2.2.2
- BORA Giulio, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 270, kat. č. 2.2.3
- BORA Giulio, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), GREGORI Mina (ed.), Milano 1985, 270-271, kat. č. 2.2.4
- MILLER Robert S.: Regesto dei documenti, in: I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento (kat. výst.), Mina GREGORI (ed.), Milano 1985, 456-481
- GREGORI Mina (ed.): Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano 1990
- GREGORI Mina: Introduzione, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, idem (ed.), Milano 1990, IX-XXI
- TANZI Marco: L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 22-26
- TANZI Marco: Boccaccio Boccaccino. Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Michele, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista (Tav. 40), in: GREGORI Mina (ed.): Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milano 1990, 247-248
- TANZI Marco: Fra Quattro e Cinquecento: un crocevia culturale al centro della valle Padana, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 13-19
- TANZI Marco: Marco Marziale. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 247
- TANZI Marco: Francesco Tacconi. Biografia, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 237-238



- TANZI Marco: Francesco Tacconi. Natività, Adorazione dei Magi, Resurrezione, Ascensione, in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 240
- BANDERA Luisa: Boccaccio Boccaccino. Il Redentore tra i Santi Marcellino, Imerio, Omobono e Pietro esorcista, con i quattro simboli degli Evangelisti (Tav. 43), in: Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, GREGORI Mina (ed.), Milano 1990, 248-249
- TANZI Marco: Boccaccio Boccaccino, Soncino 1991
- PATTANARO Alessandra: La scuola del Boccaccino a Ferrara, in: Prospettiva 64, 1991, 60-74
- HUMFREY Peter: The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven / London 1993, 351, kat. č. 54
- MORSBACH P.: Sacra Conversazione, in: Marienlexikon IV, BÄUMER Remigius / SCHEFFCZYK Leo (ed.), St. Ottilien 1993, 615-617
- FRANGI Francesco: Lombardy, Piedmont, and Liguria, in: Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries, GREGORI Mina (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 284-285
- FRANGI Francesco: Lombardy, Piedmont, and Liguria, in: Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries, GREGORI Mina (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 286, kat. č. 379 a 380
- FRANGI Francesco: Lombardy, Piedmont, and Liguria, in: Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries, GREGORI Mina (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 287, kat. č. 381
- BALLARIN Alessandro (ed.): Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I, Padova 1995
- ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.): Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), Praha 1995
- ZLATOHLÁVEK Martin: Camillo Boccaccino, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 48-49
- BORA Giulio: Umění v Cremoně v 16. století a role kresby, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 11-19
- ZLATOHLÁVEK Martin, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 30-31, kat. č. 3
- ZLATOHLÁVEK Martin, in: Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě (kat. výst.), ZLATOHLÁVEK Martin / BORA Giulio (ed.), Praha 1995, 30-31, kat. č. 4
- LUCCO Mauro: Venezia, 1500-1540, in: idem (ed.) La pittura nel Veneto. Il Cinquecento I, Milano 1996, 13-146
- DAL POZZOLO Enrico Maria: Padova, 1500-1540, in: LUCCO Mauro (ed.) La pittura nel Veneto. Il Cinquecento I, Milano 1996, 147-224
- BOCK Henning / GEISMEIER Irene / GROSSHANS Rainald / KELCH Jan / KÖHLER Wilhelm H. / MICHAELIS Rainer / NÜTZMANN Hannelore / SCHLEIER Erich Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996
- BORA Giulio / ZLATOHLÁVEK Martin (ed.): I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona (kat. výst.), Milano 1997
- GENTILI Augusto: Giovanni Bellini, (=Art e Dossier 135), Florencie 1998
- ZLATOHLÁVEK Martin: Prolegomena ke studiu kresby v Cremoně – 1494-1525 (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1999

- CAROLI Flavio (ed.): Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), Milano / Firenze 2000
- LEONE DE CASTRIS Pierluigi: Boccaccio Boccaccino. Adorazione dei pastori, in: Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), CAROLI Flavio (ed.), Milano / Firenze 2000, 190-191, kat. č. IV.1
- SCAPPINI Alessandra: Boccaccio Boccaccino. Zingarella, in: Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), CAROLI Flavio (ed.), Milano / Firenze 2000, 192, kat. č. IV.2
- PEDRETTI Carlo: Giovanni Antonio Boltraffio. Ritratto di giovanetto incoronato che impugna una freccia, in: Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), CAROLI Flavio (ed.), Milano / Firenze 2000, 109, kat. č. III.18
- GIOLI Antonella: Boccaccio Boccaccino. Crocifissione, in: Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio (kat. výst.), CAROLI Flavio (ed.), Milano / Firenze 2000, 193, kat. č. IV.3
- HUMFREY Peter: Painting in Renaissance Venice, New Haven / London 2001
- CAPRETTI Elena: Antonello da Messina, in: ACIDINI LUCHINAT Cristina (ed.): Velcí mistři italského výtvarného umění, Frýdek-Místek 2002, 188-193
- CAPRETTI Elena: Giorgione, in: ACIDINI LUCHINAT Cristina (ed.): Velcí mistři italského výtvarného umění, Frýdek-Místek 2002, 258-263
- MORI Gioia: The Fifteenth Century: the Early Renaissance, in: BUSSAGLI Marco (ed.): Rome. Art and Architecture, Königswinter 2004, 344-401
- SETTIS Salvatore: Giorgione in Sicily – On the Dating and Composition of the Castelfranco Altarpiece, in: Giorgione. Myth and Enigma (kat. výst.), FERINO-PAGDEN Sylvia / NEPI SCIRÈ Giovanna (ed.), Milano 2004, 133-163
- GIULIANO Antonio: Dürer, l'antico e l'Oriente, in: HERRMANN FIORE Kristina (ed.): Dürer e l'Italia (kat. výst.), Milano 2007, 33-44
- FERRARI Simone: Dürer e il Veneto, in: HERRMANN FIORE Kristina (ed.): Dürer e l'Italia (kat. výst.), Milano 2007, 45-50
- MENDE Matthias: Norimberga, Dürer, Roma, in: HERRMANN FIORE Kristina (ed.): Dürer e l'Italia (kat. výst.), Milano 2007, 23-32
- VILLA Giovanni C. F., in: Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio (kat. výst.), idem (ed.), Benátky 2010, 128-131, kat. č. 17
- BINOTTO Margaret: La pittura mitologica di Cima da Conegliano, in: Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio (kat. výst.), VILLA Giovanni C. F. (ed.), Benátky 2010, 51-62
- BANZATO Davide: Giorgione e il suo raggio di influenza: percorsi nella Pinacoteca Civica di Padova, in: Giorgione a Padova. L'enigma del carro (kat. výst.), BANZATO Davide / PELLEGRINI Franca / SORAGNI Ugo (ed.), Milano 2010, 57-66
- BANZATO Davide, in: Giorgione a Padova. L'enigma del carro (kat. výst.), BANZATO Davide / PELLEGRINI Franca / SORAGNI Ugo (ed.), Milano 2010, 202, kat. č. IV.10
- BANZATO Davide, in: Giorgione a Padova. L'enigma del carro (kat. výst.), BANZATO Davide / PELLEGRINI Franca / SORAGNI Ugo (ed.), Milano 2010, 202-203, kat. č. IV.11
- MARANI Pietro C.: Leonardo. The Last Supper Unveiled, Milano 2011
- [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolo1.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009
- <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-tacconi-the-virgin-and-child>, vyhledáno 11. 4. 2012
- <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/marco-marziale-the-circumcision>, vyhledáno 15. 1. 2013

- <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/marco-marziale-the-virgin-and-child-with-saints>, vyhledáno 15. 1. 2013
- <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-previtali-the-virgin-and-child-adored-by-two-angels>, vyhledáno 3. 11. 2011
- <http://www.museopoldipezzoli.it/en/node/1630>, vyhledáno 25. 3. 2013
- <http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/#/autori:@5162a32766a69b017c61f8c2>, vyhledáno 1. 7. 2013

## Seznam vyobrazení

1. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem, kolem roku 1497, nezvěstná, dříve Vídeň, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Marco TANZI: *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, 10.
2. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem, před rokem 1500, dřevo, 81,3 × 62,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Reprodukce z internetu: <http://www.wga.hu/preview/b/boccacci/boccacci/2/virchild.jpg>, vyhledáno 7. 11. 2008
3. Boccaccio Boccaccino: Nesení kříže, kolem roku 1497, dřevo, 135 × 135 cm, Londýn, National Gallery. Reprodukce z knihy: Mina GREGORI (ed.): *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Milano 1985, 2.
4. Boccaccio Boccaccino: Adorace pastýřů, před rokem 1500, olej, dřevo, 127 × 100 cm, Neapol, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Reprodukce z knihy: Flavio CAROLI (ed.): *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (kat. výst.), Milano / Firenze 2000, 191.
5. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem mezi sv. Petrem, Archandělem Michaellem, sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou, 1500-1501, olej, dřevo, 265 × 160 cm, Benátky, kostel San Giuliano. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. XXIV.
6. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem mezi sv. Petrem, Archandělem Michaellem, sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou, detail, stav před restaurováním, 1500-1501, olej, dřevo, 265 × 160 cm, Benátky, kostel San Giuliano. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. 52.
7. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem a donátorem, kolem roku 1501, dřevo, 136,5 × 56,5 cm, Vaduz, sbírka knížat z Liechtensteinu. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. 51b.
8. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem, kolem roku 1501, dřevo, 49 × 40 cm, Miláno, Pinacoteca di Brera. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. 38.
9. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem, kolem roku 1501, dřevo, 53 × 43,5 cm, Benátky, Museo Correr. Reprodukce z knihy: Marco TANZI: *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, 47.
10. Boccaccio Boccaccino: Adorace pastýřů, kolem roku 1501, dřevo, 95 × 119 cm, Modena, Galleria Estense. Reprodukce z knihy: Mina GREGORI (ed.): *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Milano 1985, 59
11. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem, kolem roku 1502, dřevo, 51,5 × 42 cm, Hamburk, Kunsthalle. Reprodukce z knihy: Marco TANZI: *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, 53.
12. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Kateřinou z Alexandrie, 1503-1505, dřevo, 67 × 92 cm, Benátky, Museo Correr. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. XXXII.
13. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem, sv. Petrem, světicí a sv. Mikulášem z Bari, 1503-1505, dřevo, 72,2 × 104,5 cm, Řím, Galleria Doria Pamphilj. Reprodukce z knihy: Marco TANZI: *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, 57.
14. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem se sv. Janem Křtitelem, Archandělem Rafaelem, světicí, sv. Mikulášem z Bari a donátorem, 1503-1505, dřevo, 71,1 × 106,7 cm, Birmingham, City Art Museum. Reprodukce z internetu:

- <http://www.wga.hu/preview/b/boccacci/boccacci/2/virdonor.jpg>, vyhledáno 7. 11. 2008
15. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem se sv. Lucií a sv. Kateřinou, kolem roku 1505, dřevo, 58 × 88 cm, Padova, Museo Civico. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. 40.
16. Boccaccio Boccaccino: Madona s dítětem adorovaná dvěma anděly, kolem roku 1505, dřevo, Leutstetten u Mnichova, sbírka bavorských knížat. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. 67a.
17. Boccaccio Boccaccino: Žehnající Kristus, kolem roku 1505, dřevo, 52 × 40 cm, Mnichov, Alte Pinakothek. Reprodukce z knihy: Marco TANZI: *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, 37.
18. Boccaccio Boccaccino: Zingarella, kolem roku 1506, dřevo, 24 × 19 cm, Florencie, Galleria degli Uffizi. Reprodukce z internetu: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), vyhledáno 2. 12. 2012
19. Boccaccio Boccaccino: sv. Jan Evagelista, kolem roku 1506, dřevo, 75 × 58 cm, Florencie, Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Reprodukce z knihy: *Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries*, Mina GREGORI (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 286, obr. 379.
20. Boccaccio Boccaccino: sv. Matouš, kolem roku 1506, dřevo, 76 × 59 cm, Florencie, Galleria Palatina di Palazzo Pitti. Reprodukce z knihy: *Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries*, Mina GREGORI (ed.), Boston / New York / Toronto / London 1994, 286, obr. 380.
21. Boccaccio Boccaccino: Sv. Jeroným, 1505-1506, dřevo, 144 × 76 cm, Cremona, Pinacoteca Civica. Reprodukce z internetu: [http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche\\_musei/ala\\_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolol.pdf](http://cremonaonline.it/cultura/biblioteche_musei/ala_ponzzone/schede/immagini/pdf/capitolol.pdf), vyhledáno 15. 1. 2009
22. Boccaccio Boccaccino: Zasnoubení sv. Kateřiny za účasti světice, sv. Petra a sv. Jana Křtitele, kolem roku 1506, dřevo, 87 × 143 cm, Benátky, Gallerie dell'Accademia. Reprodukce z internetu: <http://www.wga.hu/preview/b/boccacci/boccacci/2/virsaint.jpg>, vyhledáno 7. 11. 2008
23. Boccaccio Boccaccino: Žehnající Kristus se sv. Marcellinem, Imeriem, Omobonem, Petrem a symboly čtyř Evangelistů, 1507, freska, Cremona, dóm, koncha apsidy. Reprodukce z internetu: <http://www.wga.hu/preview/b/boccacci/boccacci/1/cremona1.jpg>, vyhledáno 7. 11. 2008
24. Boccaccio Boccaccino: Žehnající Kristus, kolem roku 1506, kresba štětce a hnědým inkoustem na šedém papíře, vysvětlována olověnou bělobou, 234 × 179 mm, Oxford, Ashmolean Museum. Reprodukce z knihy: Alessandro BALLARIN (ed.): *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Padova 1995, obr. 77.
25. Bernardino Licinio a dílna: Madona s dítětem mezi sv. Vavřincem a sv. Silvestrem, detail, 1535, plátno, Saletto di Montagnana, kostel San Lorenzo. Reprodukce z knihy: Mauro LUCCO (ed.): *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento I*, Milano 1996, 212.
26. Bernardino Licinio: Sv. Silvestr, kolem roku 1535, kresba černou tužkou, perem a bistroem, vysvětlována olověnou bělobou na zeleném papíře, 296 × 161 mm, Florencie, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi. Reprodukce z knihy: Mina GREGORI (ed.): *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento* (kat. výst.), Milano 1985, 270