

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Kristina Pourová

**Mantegnův okulus a jeho reflexe
v Lombardské oblasti 16. století**

Bakalářská

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

Praha 2017

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 19. 04. 2017

Kristina Pourová

Bibliografická citace

Mantegnův okulus a jeho reflexe v Lombardské oblasti 16. století [rukopis] : bakalářská práce / Kristina Pourová; vedoucí práce: Martin Zlatohlávek . -- Praha, 2017. -- 60 s.

Anotace

Tato práce je zaměřená na raně renesančního umělce Andrea Mantegna a jeho odkaz pro další generace. Konkrétně se chci zabývat jeho inovativním přístupem při použití iluzionistické nástropní fresky. Chtěla bych poukázat a přiblížit, v čem se Mantegnův styl použití lišil od jeho předchůdců a kde čerpal inspiraci. Následně bych se zaměřila na přímé následovníky Andrea Mantegni, jakým způsobem převzali dílo tohoto umělce a do jaké míry se jim podařilo toto umění napodobit či přetvořit.

Klíčová slova

Andrea Mantegna, Lombardie, 16. století, Cremona, Mantova, Okulus, Camera Degli Sposi, Lorenzo Leonbruno, Giulio Romano, Sala de Giganti, Palazzo Te, Giulio Campi, San Sigismondo, Stanza Griselda, Castello Sforzesco, Sala Delle Asse, Alessandro Pampurino, Della Colomba, Casa Maffia, Palazzo Fodri, Sant' Abbondio, Appartamento Landriani, Della Barba

Abstract

This work is focused on the early Renaissance artist Andrea Mantegna and his legacy for future generations. Specifically, I want to deal with his innovative approach in using illusionist ceiling frescoes. I would like to point out and bring near how Mantegna's style was differed from his predecessors and where he drew inspiration. Subsequently, I want to focus on direct followers of Andrea Mantegna, how they took over the work of this artist and to what extent they were able to imitate or remodel this art.

Keywords

Andrea Mantegna, Lombardy, 16. century, Cremona, Mantova, Oculus, Camera Degli Sposi, Lorenzo Leonbruno, Giulio Romano, Sala de Giganti, Palazzo Te, Giulio Campi, San Sigismondo, Stanza Griselda, Castello Sforzesco, Sala Delle Asse, Alessandro Pampurino, Della Colomba, Casa Maffia, Palazzo Fodri, Sant' Abbondio, Appartamento Landriani, Della Barba

Počet znaků (včetně mezer): 79 894

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za jeho rady a odbornou pomoc při řešení dané problematiky.

Obsah

Úvod.....	6
1. Dosavadní literatura a bádání.....	8
2. Život v kostce a předcházející Mantegnovy zkušenosti.....	12
3. Počátky působení v Mantově	16
4. Camera degli Sposi	18
5. Okulus	23
6. Inspirace	28
7. Následovníci.....	31
8. Následný život.....	44
Závěr	46
Obrazová příloha.....	48
Seznam vyobrazení	57
Seznam literatury	60

Úvod

V této práci bych se ráda zabývala raně renesančním umělcem Andrea Mantegna a jeho odkazem pro další generace. Konkrétně bych se chtěla zaměřit na jeho inovativní přístup v použití nástropní iluzivní fresky. Jako první vytvořil na stropě místnosti průhled do nebes s lidskými figurami a perspektivními zkratkami, což se v následujících letech velice rozšířilo a pokračovalo například až do dob barokních či rokokových. Chtěla bych poukázat a přiblížit v čem se Mantegnův styl použití lišil od jeho předchůdců a kde čerpal inspiraci. Následně bych se zabývala přímými následovníky Andrea Mantegni, jakým způsobem převzali dílo tohoto umělce a do jaké míry se jim podařilo toto umění napodobit či přetvořit.

Z počátku bych se ve stručnosti zabývala životem tohoto umělce. Jeho prací, východisky a inspiračními zdroji, obzvláště pak ve spojitosti právě s oním průhledem do nebes, jenž je umístěný v Palazzo Ducalle v Mantově, konkrétně pak na stropě místnosti zvané Camera Picta, jiným názvem Camera degli Sposi. V této souvislosti bych zmínila jako inspirační zdroj Pantheon v Říme.

Poté bych se ráda zaměřila na celkový vývoj nástropní fresky a technickou stránku této problematiky, se zdůrazněním rozdílností zpracování iluzivních průhledů do nebes před a po Mantegnovi. Na to bych plynule navázala konkrétními následovníky a příklady. V Castella Sforzesco v Miláně se na výmalbě stropu podílel koncem 15. století Leonardo da Vinci. Taktéž Alessandro Pampurino vytvořil koncem 15. století nástropní fresku v klášteře della Colomba v Cremoně, kde rovněž můžeme pozorovat Mantegnův vliv. Další příklady renesančně zpracovaných nástropních iluzivních fresek najdeme v Palazzo Fodri nebo v klášteře Sant' Abbondio v Appartamento Landriani. Obě místa bychom našli taktéž v Cremoně, přičemž v Sant' Abbondio fresku vyhotovil začátkem 16. století Galeazzo Rivelli, zvaný Della Barba. Jako dalšího umělce působícího v Mantově bych uvedla Lorenza Leonbruna. Ten ve druhé čtvrtině 16. století, dle vzoru Mantegni, vyzdobil grottu v Palazzo Ducale v Mantově. Dále bych se věnovala fresce s názvem Pád Gigantů v Sala dei Giganti v Palazzo Te, jenž se nachází taktéž v Mantově a byla vytvořena umělcem Giulio Romanem. Jako posledního zástupce Mantegnových následovníků bych zmínila Giulia Campiho a jeho Seslání Ducha svatého v San Sigismondo. Tím bych se navrátila zpět do Cremony.

Jak již z popisu vyplývá, stran problematiky nástropních fresek v okruhu Andrea Mantegni bych se chtěla zaměřit na oblast Lombardie. Konkrétně pak na Mantovu a Cremonu, přičemž bych se chtěla časově držet mezi léty 1465, kdy Andrea Mantegna začíná pracovat na nástropní fresce v Camera degli Sposi, a 1557, kdy Giulio Campi vytváří iluzivní malbu v San Sigismondo.

Také bych se ráda zběžně zmínila o již napsané a dostupné literatuře a to jak české tak cizojazyčné a provedla rozbor této literatury a v ní obsažených informací.

Cílem této bakalářské práce je shrnutí dosavadních poznatků o jednotlivých dílech, zjištění jejich současného stavu a následně přiblížit a popsat, čím je Mantegnův způsob vyobrazení nebes natolik významným a inovativním, že se tento styl stal populárním i v následném baroku či rokoku. Současně bude práce sledovat i kulturní a historické okolnosti vzniku nástropní fresky v Camera degli Sposi a okolnosti života samotného umělce a zadavatele. Dále bych ráda zaznamenala technické změny související s postupným vývojem vyobrazení průhledů do nebes a celkové zpracování a pojetí iluzivní nástropní fresky v raně renesančních dobách.

1. Dosavadní literatura a bádání

Jako jednu ze základních monografií v českém prostředí o životě a díle Andrea Mantegni bych uvedla dílo od Alberta Kutala z roku 1958. Z počátku nás uvádí do obecného kontextu raně renesančního umění, porovnává jednotlivá umělecká centra v Itálii a zmiňuje důležité umělce tvořící pomyslné mezníky v této době. Následně se bohatě věnuje hlavně umělecké tvorbě Andrea Mantegni se zaměřením na výzdobu v kostele Eremitani v Padově a na jeho práce pro rod Gonzagů. V kontextu toho je zde věnována velká pozornost výzdobě Camera degli Sposi, jako významnému předělu renesanční nástěnné malby.¹

Monografie od Francy Zava Boccazzi v anglickém jazyce, v originále psáno v jazyce italském a vydané v roce 1966, nám předestírá ve zkratce celý život tohoto velkého umělce a to i s bohatou ilustrovanou přílohou, která čítá na 80 vyobrazení. Dozvídáme se zde důležité body z jeho soukromého i uměleckého života a v části s ilustracemi se nachází bohatý poznámkový aparát.²

Dílo Jaromíra Neumanna *Itálie: Z cesty za uměním* svazek číslo II. je v podstatě kulturněhistorickým cestopisem, který nás provází přes Toskánsko Boloň až do Benátek. Zabývá se obšírně nejdůležitějšími památkami, místy a umělci z těchto oblastí. Kromě těchto obecných informací zde nalezneme i pojednání o Mantegnově působení v Padově, kde vytvořil nástěnné malby v kostele Eremitani. Již zde se projevil jako veliký a talentovaný umělec své doby, který se nebojí experimentovat s perspektivou. Tato realizace měla nepochybně vliv na jeho následnou uměleckou činnost právě v Mantově, na kterou se zaměřuji.³

Základní a nejnovější literaturou zabývající se Andrea Mantegna, je výstavní katalog v italském jazyce vydaný v Paříži roku 2008 nazvaný výstižně *Mantegna 1431-1506*. Mimo Itálii je nejvýznamnějším sběratelem Mantegnových děl právě Paříž, konkrétně pak muzeum Louvre. Za pomoci zápůjček jak z ciziny, tak z Francie vznikla první retrospektivní výstava týkající se tohoto významného renesančního umělce na

¹ KUTAL 1948

² ZAVA BOCCAZZI 1969

³ NEUMANN 1979

tomto území. Výstava se zaměřovala na hlavní fáze umělcova výtvarného života, různé použité techniky a vlivy, které formovaly tohoto umělce. K této výstavě vznikl obsáhlý katalog, kde bychom našli i konkrétní kapitolu týkající se Camera degli Sposi.⁴

Další významný katalog v italském jazyce, který se věnuje tomuto tématu, pochází z roku 2006. V publikaci Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio bychom taktéž našli rozsáhlý oddíl zaměřený na téma Camera Picta.⁵

Základní literatura zabývající se uměním v Mantově je nazvaná příznačně Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento, jejíž editorkou je italská historička umění Mina Gregori. Nalezneme zde bohatou obrazovou přílohu, obecné informace a jeden úsek, který se věnuje každému umělci zvlášť. Dohledáme zde biografické informace a údaje o nejdůležitějších realizacích, opět místy doplněno obrazovou přílohou, v tomto případě však již jen černobílou. Konkrétně zde najdeme informace například o Andrea Mantegnovi, Lorenzu Leonbrunovi či Giulio Romanovi.⁶

Obdobná publikace vyšla i v rámci regionu Cremona. Jmenuje se Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento a editorkou byla opět Mina Gregori. Nalezneme zde informace o Alessandru Pampurini a Giulio Campim.⁷

Neil Stevenson napsal knihu Architektura, kde se zabývá nejdůležitějšími stavbami z celého světa a všech dob. Je zde představeno padesát charakteristických staveb, které nějakým způsobem ilustrují historický vývoj světové architektury. Pozornost je věnována materiálům a metodám výstavby, formě, principům konstrukce, ale i stylistickým a dekorativním prvkům. Mimo jiné zde najdeme i kapitolu věnující se Pantheonu, který zřejmě posloužil Andreu Mantegnovi jako inspirační prvek pro výzdobu Camera degli Sposi. Zároveň kniha obsahuje i kvalitní reprodukce objektů.⁸

Dalším autorem, kdo se zabýval tématem Pantheonu, byl Michael Raeburn. Ve své knize Dějiny architektury popisuje hlavní vývojové tendence architektury

⁴ TANZI 2008

⁵ TREVISANI 2006

⁶ GREGORI 1989

⁷ GREGORI 1990

⁸ STEVENSON 2003

západoevropské oblasti od antiky až do současnosti. Každému stavebnímu slohu je věnována bohatě obsáhlá kapitola s odpovídající fotografickou dokumentací, případně kresbami. Co se týče Pantheonu, je zde popsán vývoj, kde a jak se Římané inspirovali a je zde vylíčen také jejich přínos pro budoucí stavební konstrukce.⁹

Anglický profesor dějin umění Peter John Murray zaměřil svůj zájem na architekturu italské renesance a napsal o tomto tématu i několik publikací. Pro můj záměr poslouží nejlépe jeho kniha s názvem *The architecture of the Italian Renaissance*, která funguje jako stručný a věcný úvod do této problematiky. Je to komplexní a přehledný průvodce zabývající se kořeny a vývojem architektury od třináctého až do šestnáctého století. Nalezneme zde například informace týkající se Leonarda da Vinciho, Raphaela, Michelangela, ale i Palladia či Brunelleschiho. Od svatého Petra v Římě přes paláce v Benátkách až do Medicejské kaple ve Florencii. Autor této knihy se zabývá také Giuliem Romanem a jeho přesunem do Mantovy. Umělec zde postavil a vyzdobil takzvaný Palazzo del Te, kde mezi jeho nejvýznamnější počín patří freska s názvem *Pád Gigantů*. Můžeme zde vidět jasnou návaznost na Andrea Mantegna a jeho okulus v *Camera Picta*.¹⁰

Italskou architekturou se zabývali také autoři Colin Rowe a Leon Satkowski. Publikace *Italian architecture of the 16th century* dokumentuje přední umělce tohoto období, dále pak budovy a celá města. Kniha je bohatě ilustrována kresbami a fotografiemi.¹¹

Jedním z Mantegových následovníků byl Leonardo da Vinci. Konkrétně výzdoba v Castello Sforzesco v Sala delle Asse je přímým odkazem na okulus, vytvořený v mantovském vévodském paláci. Velkou monografii na tohoto významného umělce zpracoval německý profesor a historik umění Frank Zöllner, který zde uvádí i velmi přesné informace týkající se právě tohoto díla. Jedná se o jednu z nejkompexnějších realizací, kde bychom našli veškeré obory, kterými se Leonardo da Vinci zabýval.¹²

⁹ RAEBURN 1980

¹⁰ MURRAY 2006

¹¹ ROWE/SATKOWSKI 2003

¹² ZÖLLNER 2011

Důležitý článek ohledně reflexe Mantegna okulu v Cremoně sepsal Marcin Fabiański. Jako první se důkladně věnoval tématu zpracování výmalby v klášteře della Colomba v Cremoně. Tato realizace byla nakonec připsána Alessandru Pampurinovi. Článek se jmenuje *The Cremonese ceiling examined in its original studiolo setting*. Fabiański se zde věnuje jak původnímu umístění a následnému přesunu do muzea v Londýně, tak podrobnému ikonografickému a architektonickému rozboru celého klenebního systému, včetně přilehlých lunet. Této látce se před Fabiańskim věnuje literatura jen zevrubně. Mezi první autory lze zařadit Josepha Archera Crowa a Giovanni Battista Cavalcaselleho, kteří v knize *A history of painting in north Italy* popsali vliv Andrea Mantegna a ferrarské školy 15. století právě na tuto realizaci.¹³

¹³ FABIAŃSKI 1988

2. Život v kostce a předcházející Mantegnovy zkušenosti

Andrea Mantegna se narodil roku 1431 v malé vesnici jménem Isola di Cartura na severu Itálie poblíž města Padova. Byl synem tesaře jménem Biagio. Ve velmi mladém věku se přestěhoval právě do Padovy a stal se adoptivním synem umělce Francesca Squarciona.¹⁴ Francesco Squarcione, ač to byl patrně malíř druhořadého významu, jak to alespoň dokazují jeho zachovalé práce, měl právě v době Mantegnova mládí velkou dílnu v tomto městě, kde se mladý umělec mohl vyučit. Mimořádně nadaný, bystrý a časně vyspělý Andrea se po výtvarné stránce pravděpodobně nemohl moc co přiučit od svého mistra a adoptivního otce v jedné osobě. Avšak Squarcione byl velice humanisticky zaměřený a vzdělaný muž, zároveň velký sběratel umění a podnikatel, a tak lze předpokládat, že právě zde bychom mohli hledat kořeny pro Mantegnovu vášeň a obdiv k antické plastice. Nehledě na to, že takovéto prostředí muselo na mladých učencích zanechat pozitivní vlivy v oblasti vzdělání a obecného vnímání.¹⁵

Francesco Squarcione neměl příliš velké pochopení pro přicházející inovativní změny, které souvisely například s příjezdem Donatella do Padovy. Dá se říci, že do příchodu tohoto umělce byl místní výtvarný život dosti nevýrazný. Našli bychom zde sice Giottovy fresky v Capella dell'Arena, pracoval zde také Paolo Ucello a Filippo Lippi z Florencie, ale až do doby Mantegnovy žádný umělec nepřesáhl svým významem hranice Padovy. Andrea Mantegna na rozdíl od svého učitele pochopil a vnímal vliv příchodu florentského umění. Byl to právě Donatello, který měl neobyčejný vliv na obecné utváření severoitalského renesančního oltáře a kdo inspiroval Mantegna, když vytvářel oltář v kostele S. Zeno ve Veroně. Jako hlavní zdroj mu posloužil Donatellov oltář v kostele S. Antonio v Padově.¹⁶

Donatello přišel do Padovy roku 1442. Obecně to byla doba, kdy nové florentské tendence začaly pronikat do severní Itálie, kde se střetávaly s domácí tradicí, s dozníváním 14. století a s vlivy, jež přicházely ze střední Evropy a Burgundska. Tento pokrokový proud výtvarného názoru pronikavě čeril klidné vody zkomatěných místních

¹⁴ ZAVA BOCCAZZI 1969, 3

¹⁵ KUTAL 1948, 6

¹⁶ KUTAL 1948, 6

škol a zároveň přispěl k začátkům škol nových. Donatellův přístup se lišil hlavně v novém pojetí lidské figury. Sochařská postava u něj fungovala jako naprostá samostatná homogenní jednotka, která je obdarovaná vlastní vůlí a citovým životem. Je zde naprosto překonáno pasivní podřízení gotické sochy vnějším vlivům, typické pro 14. a počátek 15. století. Fyziognomicky i psychologicky je socha budována zevnitř. Zároveň Donatello přinesl do Padovy nové pojetí reliéfu, jakožto obrazového celku s optickým prostorem. Ten je vystavěn dle zásad matematické perspektivy, kde se v popředí pohybují masy figur. Projevuje se zde silná složka afektu a malířsky-obrazový charakter reliéfu. I co se týče ornamentu, působil Donatello velmi uvolněně, s notnou dávkou fantazie a bez klasicistní čistoty. Můžeme u něj pozorovat míru nedogmatickosti Donatelloy práce. Tyto rysy, v kombinaci s důrazem, který klade na pravdivost výrazu, jsou v podstatě ještě dozníváním gotické tradice.¹⁷

Vztahy mezi umělci Andrea Mantegnou a Francesem Squarcionem nebyly vůbec klidné. Dospělo to dokonce do té fáze, že když bylo Mantegnovi pouhých sedmnáct let, dovedly je spory až k soudu. Tento soudní proces probíhal roku 1448 v Benátkách, kde se mladý umělec poprvé setkal s místními uměleckými kruhy a zároveň definitivně ukončil spolupráci v dílně svého adoptivního otce Francesca Squarciona. V Benátkách se Mantegna pravděpodobně také setkal s Jacopem Bellinim,¹⁸ což byl velký Squarcionův soupeř a jehož dceru si Mantegna následně vzal.¹⁹

Když bylo Mantegnovi sotva sedmnáct let, vytvořil pro hlavní oltář kostela Santa Sofia v Padově deskový oltář, který svědčí o vyspělosti tohoto umělce již ve velmi mladém věku.²⁰ V tom samém roce, tedy roku 1448, byly také na hlavní oltář v kostele S. Antonio umístěny Donatelloy bronzky, což je jak pro samotného Mantegnu, tak v rámci celého evropského umění mezník mimořádného významu. V tomto roce navíc byla uzavřena smlouva na výzdobu kaple v kostele Eremitani v Padově a ač byl Mantegna v této době velmi mlád, již tehdy se zapsal mezi přední představitele italské renesance.²¹

¹⁷ KUTAL 1948, 6

¹⁸ ZAVA BOCCAZZI 1969, 3

¹⁹ VASARI 1928, 380

²⁰ VASARI 1928, 380

²¹ KUTAL 1948, 6

Jednu z nejzásadnějších věcí vytvořil Andrea Mantegna právě v Padově, ve výše zmíněném kostele Eremitani v kapli Ovetari. Tato stavba byla vystavěna ještě na románském základě, avšak za druhé světové války těžce utrpěla a to včetně samotné freskové výzdoby.²² Spolu s Andrea Mantegnou se v této kapli realizoval také například Nicola Pizzoli, který nedlouho před tím pomáhal Donatellovi s jeho pracemi na oltáři v Santu a mohl by být i autorem některých bronzových andílků. Díky této spolupráci znal velice dobře Donatellovy zásady a způsob jeho práce a mohl ho tedy předat svému o deset let mladšímu kolegovi Andrea Mantegnovi.²³

Umělec začal na tomto díle pracovat v roce 1451, tedy když mu bylo pouhých dvacet let, a i přesto malby Jakuba a Kryštofa a jejich života patří k jedním z největším dílům renesanční nástěnné malby. Můžeme zde zaznamenat velkorysé prostorové cítění a až sochařsky provedenou modelaci postav. Mantegna také experimentoval s perspektivou, kterou ovládal více než dobře.²⁴ Konkrétně zde umělec vytvořil postavy sv. Petra, Pavla, Kryštofa a monumentální Nanebevzetí v apsidě, levou část triumfálního oblouku a horní řadu příběhů ze života sv. Jakuba na levé stěně (Povolání sv. Jakuba a Jana a Zaklínání démonů). Vytvořil i další scény z jakubského cyklu (Pokřtění Hermogenovo, Sv. Jakub před Herodem, Cesta sv. Jakuba k popravišti a Poprava sv. Jakuba) a dvě scény s umučením sv. Kryštofa ve spodní řadě pravé stěny. S výjimkou Nanebevzetí a svatokryštovských scén byly všechny výše zmíněné fresky zničeny při bombovém zásahu za druhé světové války.²⁵

Umělec se pokoušel o přesné plastické stavby a velikost kompozičního pojetí, zároveň však také o dekorativní charakter a poetické, světle chladné odstíny barev. Mantegna toužil zobrazovat pravdu, a proto pracoval s ostrými liniemi. Modelace byla vždy zřetelná a úplná, žádný prostor pro náhodu, neurčitost nebo náznaky. Vše bylo vždy přesně definováno, se vší stručností a vážností.²⁶

Dalším důležitým dílem vytvořeným tímto umělcem je Sv. Šebestián, kde můžeme pozorovat jeho romantické směřování, zpodobněné antickými zříceninami a bizarními

²² NEUMANN 1979, 247

²³ KUTAL 1948, 6

²⁴ NEUMANN 1979, 247

²⁵ KUTAL 1948, 7

²⁶ NEUMANN 1979, 247

skalními útvary. Samotná postava světce působí velice mohutně a je v protikladu k naturalisticky zobrazeným a detailně propracovaným hlavám dvou střelců. Patrně bychom zde mohli zaznamenat obnovený vliv florentského malířství, konkrétně v celkovém plastickém pojetí celé světcovy postavy. Tento vliv je ještě vystupňován v díle nazvaném Mrtvý Kristus, kde Mantegna zřejmě čerpal inspiraci u Andrea del Castagni. Umělec vytvořil později ještě jednu verzi tohoto obrazu, která je obohacena o plačící Marii a svatého Jana Křtitele. Andrea Mantegna strávil ve Florencii několik měsíců v roce 1466. Doba vzniku všech těchto děl je opět dosti nejistá, stejně tak jako jeho následná zakázka pro vévodu z Mantovy – výzdoba Camera degli Sposi.²⁷

²⁷ KUTAL 1948, 12

3. Počátky působení v Mantově

O vstupu do služeb vévody Ludovica Gonzagi na mantovský dvůr se začalo jednat již před rokem 1457, avšak samotný malíř s rozhodnutím nijak nespěchal. V této době Mantegna pobýval a pracoval ve své dílně v Padově a byl zahrnut množstvím zakázek, a ačkoliv vyjednávání dopadlo v roce 1458 kladně, umělec opustil Padovu patrně až v druhé polovině roku 1459. S tímto přesunem souviselo mnoho změn a to jak ve způsobu umělcovy práce, tak v samotném životě.²⁸ Mantegna patrně s tímto rozhodnutím tolik váhal z obav, jak s ním bude na dvoře zacházeno. Za prvé, byl mnohými od této varianty zrazován a za druhé se již v té době objevovala velká kritika dvora za způsoby chování dvořanů a existovaly i případy, kdy si umělci velice stěžovali na zacházení s jejich osobou.²⁹

Od tohoto roku se Andrea Mantegna stává dvorním malířem mantovských vévodů a zůstává jím až do své smrti. Konkrétně se zde potká s generací tří vévodů. A ačkoliv to pro něj znamenalo více méně stálý přísun peněz, rovněž s tím byla spojena ztráta umělcovy výtvarné svobody, která od této chvíle musela být podřízena zaměstnavatelovým přáním. Občas se dokonce jednalo o práce čistě dekorativního rázu, ale na druhou stranu si na tamním vzdělaném dvoře umělce velice vážili a byli nakloněni jeho humanistickému smýšlení. To dokazuje například i jeho výprava ke Gardskému jezeru, která je zároveň názorným příkladem jeho obdivu a náklonosti k antice. Se svými přáteli zde byl korunován věncem a v převlečení za konsuly a imperátora hledal římské nápisy. Antika se stala jeho zájmem na celý život.³⁰

Mantegna strávil v Mantově téměř půl století, ale mnoho děl z tohoto pobývaní se nedochovalo. Výzdoba zámků v Goitu a Cavrianu pro rodinu Gonzagů je nenávratně zničena a zmizely i práce vytvořené pro kapli mantovského zámku. Tyto malby byly dokončeny již roku 1464, tedy patřily k jeho rané tvorbě. V první polovině šedesátých let vytvořil Mantegna také triptych s Klaněním tří králů umístěným uprostřed. Po stranách se pak nacházely Nanebevstoupení a Obřezání Krista.³¹ Jednu z největších zakázek, které umělec vytvořil pro svého zaměstnavatele bychom našli v mantovském

²⁸ KUTAL 1948, 10

²⁹ GARIN 2003, 128

³⁰ KUTAL 1948, 10—11

³¹ KUTAL 1948, 11

zámku. Jedná se o takzvanou Cameru degli Sposi. Je to velice důležitý mezník nejen pro umělcův samotný vývoj, ale taky pro umělecké pojetí nástrovní fresky v Evropě obecně.³²

Celá místnost byla dokončena roku 1474, o čemž svědčí nápis umístěný nad vchodem do místnosti.³³

³² KUTAL 1948, 12

³³ KUTAL 1948, 12

4. Camera degli Sposi

Co se týče technických parametrů, délka každé zdi odpovídá osmi set sedmi centimetrům, výška se rovná rovným šesti set centimetrům, přičemž výška centrální kupole je až šest set devadesát pět centimetrů. Samotná čtvercová místnost Camera Picta se nachází ve středověké části hradu jmenujícím se Castello di San Giorgio. V pozdějších dokumentech můžeme nalézt označení tohoto pokoje jako Camera degli Sposi. Poprvé jej použil italský umělec a životopisec Carlo Ridolfi roku 1648.³⁴

Fresková výzdoba v Camera degli Sposi je jednou z hlavních Mantegnových dekorativních prací, která přežila do dnešních dnů na svém původním místě, ačkoliv ne bez poškození a restaurátorských zásahů v průběhu uplynulých staletí. Camera Picta je sama o sobě vcelku malá místnost či piano nobile v prvním patře severovýchodní věže. Má dvě okna, přičemž jedno je umístěno na severní straně s výhledem na Lago di Mezzo a druhé na straně východní. Název Camera degli Sposi, tedy svatební komora, byl místnosti udělen pravděpodobně na základě portrétů Ludovica Gonzagy a jeho manželky Barbary z Brandeburgu. Jsou zde vyobrazeni jako muž, kterému po boku sedí jeho žena a oba jsou obklopeni rodinou a služebnictvem. Jméno Camera picta pak znamená malovaná místnost. Původně sloužila místnost striktně jako ložnice a postel dlouho zůstávala rysem evropských státních komor. Postel stála v jihovýchodním rohu a ještě dnes je možné pozorovat železné háky na zachycení baldachýnu na severní stěně a na stropě. Ludovico zde příležitostně jistě spával.³⁵

Ludovico musel denně řešit mnoho vnitřních záležitostí ohledně řízení svého státu, a proto je malovaná místnost určená k trávení zde volného času, stejně tak jako k řešení problémů státních záležitostí či obchodních setkání. V podstatě to sloužilo zároveň jako ložnice, obývací pokoj, kde se rodina setkávala se svými dvořany a služebnictvem a místnost, kde se mohli bavit a současně domlouvat formální i neformální schůzky. Přítomnost postele a využívání místnosti jako prostoru ke spánku tyto činnosti

³⁴ ZAVA BOCCAZZI 1969, 35

³⁵ LIGHTBOWN 1986, 99

nevyklučuje. Místnost byla určena pro určité soukromí, ale ne pro exkluzivní intimitu či osamělost.³⁶

Celá místnost je bohatě freskově vyzdobena. Na stěnách můžeme vidět životní události, jež byly pro zadavatele a zaměstnavatele vévodu Gonzaga natolik důležité, že je nechal zvětšit právě zde a pověřil tím svého dvorního malíře Andrea Mantegna. Pro umělce to byla druhá významem důležitá zakázka, avšak doba vzniku je nejistá. Jistým vodítkem by nám mohl být samotný námět freskové výzdoby, který byl patrně podnětem k vytvoření celé místnosti. Vidíme zde příjezd syna samotného vévody, kardinála Francesca Gonzagy, do Mantovy v srpnu roku 1472. Od tohoto data by se dalo vyvodit, že umělec pracoval na výzdobě v následujících dvou letech.³⁷

Stěna s krbem je věnována portrétu vévodově rodině a jeho dvořanstvu a na stěně, kde se nachází dveře, je vyobrazeno samotné setkání vévody s kardinálem, kteří jsou doprovázeni svými družinami, podkoními a psovody. První výjev se vztahuje k události, kdy tajemník teprve přináší vévodovi zprávu a kardinálově příjezdu. Nad vchodem se pak nachází putti, jež vyzdvihují nápisovou desku.³⁸

Na levé stěně máme tedy setkání Ludovica Gonzagy a jeho syna kardinála Francesca. Vlevo jsou situováni příslušníci rodiny, kteří drží koně a psy patřící vévodovy. Vévoda je umístěn v popředí v pravé části tohoto vyobrazení a vystupuje před svého syna, přičemž kardinál stojí uprostřed. Kardinál drží za ruku dítě biskupa, pobývajícího v Gonzagově domácnosti. Touto mladou osobou je zřejmě Pico della Mirandola ve věku devíti let. Ten na druhou stranu drží za ruku mladého nastávající kardinála Sigismonda, syna Federica. Za ním a zároveň vedle vévody je umístěn Gianfrancesco, Federicův nejstarší syn, který si později vzal Isabellu d'Este a stal se v pořadí čtvrtým vévodou Mantovy. Tak tomu bylo mezi léty 1484 a 1519. Nejstarší syn Francesco, který následoval Ludovica v roce 1478, je zobrazen z profilu a je k vidění v pozadí napravo od vévody. Na scéně, jež je umístěna po pravé straně můžeme jasně identifikovat pouze vévodu Ludovica a jeho choť Barbaru z Brandenburgu.³⁹

³⁶ LIGHTBOWN 1986, 99

³⁷ KUTAL 1948, 12

³⁸ KUTAL 1948, 12

³⁹ ZAVA BOCCAZZI 1969, 36

Dekorace místnosti byla hotova roku 1474, jak tomu napovídá inskripce nade dveřmi na stěně po levé ruce. Není však zcela jisté známo, kdy práce započaly. Vedou se diskuze o roce 1468. Tento letopočet je vyrytý na pendentivu jednoho z oken. Dalšími spornými letopočty, o kterém vedou a již dříve historici vedli rozepře, jsou léta 1471 a 1473. Avšak nejpravděpodobnějším datem, který bychom mohli označit jako počátek umělcovy práce, je právě rok příjezdu syna vévody Gonzagy a to kardinála Francesca Gonzagy. Oficiální návštěva se odehrála v srpnu daného roku a právě této události je věnována celá levá stěna místnosti.⁴⁰

Obě malované scény jsou segmentovány bohatě malovanými pilíři s plastickými hlavicemi. Mezi nimi jsou umístěny malované tyče se záclonami, přičemž v případě, že jsou záclony odhrnuty, otevírá se nám pohled na skupiny postav ve volné přírodě či na zahradní terase. Některé postavy nám umělec dokonce vyobrazil ještě před malované pilastry, jako je tomu u rodinné scény, kde se postavy ocitají jakoby na samotné křbové římse a dostávají se tak do reálného prostoru. Zároveň motiv křbu posloužil k výškovému rozčlenění celého výjevu a to na terasu s hlavní scénou, tedy s ústředními postavami, a na část schodiště, kde se před záclonou pohybují lidé přicházející a odcházející. Umělec tím tak vytvořil dokonalou optickou iluzi, která nemá ve své době obdoby. Postavy vynikají mírou plastické přesvědčivosti a celý prostor působí velice přirozeně a nenuceně.⁴¹

Na zbývajících stěnách místnosti jsou namalovány nástěnné závěsy zlatého damašku, lemované rudě či modře, některé se vzorováním na podšívce. Jsou to typické běžné závěsy, které zdobily místnosti patnáctého století. Tyto dekorativní záclony jsou zavěšeny na kolejnicích vedoucích od jedné konzole ke druhé. Je možné, že záměrem bylo určité napodobení či srovnání se s nejznámější malbou závěsu od Parrhasia, kdy malba působila tak živě a věrohodně, že byl tento umělec svým kolegou a soupeřem Zeuxisem požádán, aby závěs odhrnul. Nicméně závěsy musely být v průběhu času zásadně zrestaurovány.⁴²

⁴⁰ ZAVA BOCCAZZI 1969, 35

⁴¹ KUTAL 1948, 12

⁴² LIGHTBOWN 1986, 101

Prostor v klenbách je zaplněn mytologickými scénami a v lunetách bychom našli medailony s bustami panovníků.⁴³ Iluzionistický dojem prostoru je umocněn a vrcholí ve výzdobě stropu.⁴⁴ V samotném centru místnosti je znázorněna kruhovitá balustráda s průhledem do nebes. O tento architektonický prvek se opírají lidské figury a putti.⁴⁵

Stěna s výjevem setkání vévody a jeho syna a větší část iluzivní kupole je zhotovena do vlhké omítky. Oproti tomu dvorní scéna, lunety a nástrovní girlanda okolo otevřeného nebe je vytvořena temperou do suché omítky. Stav fresek se ale velice rychle horšil a první restaurátorský zákrok byl třeba již v roce 1506, tedy v roce umělcovy smrti. Znovu pak byla místnost restaurována v osmnáctém a devatenáctém století. Do původního stavu pak fresky uvedl Mauro Pelliccioli roku 1939.⁴⁶

Mantegna použil pro přípravu temperové malby svůj vlastní speciální recept a pigmenty, které zapříčinily lesklost celého výtvaru. Jeho záměrem těchto inovačních postupů pravděpodobně bylo napodobení techniky starověkých řeckých maleb, které mu v té době ale mohly být známy pouze z popisů Plinia či Vitruvia. Navzdory dojmu o šíři a značné definici, jež nám freska podává, malby jsou prováděny v rafinovaném miniaturistickém stylu, který do značné míry vysvětluje délku trvání vyhotovení celé výzdoby této místnosti. Tahy jsou pečlivé a jemně postupně gradují, efekt velikosti, který vyhotovené malby mají, jsou pravděpodobně zapříčiněné dovedností, s jakou Mantegna uměl zacházet s barvou. Ty působí velice vyváženě a tlumeně na sebe navzájem. Můžeme zde pozorovat obratné přechody světla a stínů.⁴⁷

Základním předpokladem pro vytvoření celého schématu byly již od počátku iluzionistické tendence. Strop byl pokryt falešnými malovanými žebry pro uskutečnění uvěřitelného přechodu k danému okulu, který simuluje kruhové ohrazení se středovým otevřením do čtvercového tvaru místnosti nacházející se pod touto iluzí. Pozornost je věnována i těm nejmenším detailům všech motivů, ať už jsou prominentní či podřízené,

⁴³ ZAVA BOCCAZZI 1969, 35

⁴⁴ KUTAL 1948, 12

⁴⁵ ZAVA BOCCAZZI 1969, 35

⁴⁶ ZAVA BOCCAZZI 1969, 36

⁴⁷ LIGHTBOWN 1986, 100

dekorativní či významné, v barvách, tvarech, recesi i projekci. Některé z jeho triků dokáží oko oklamat dodnes.⁴⁸

⁴⁸ LIGHTBOWN 1986, 100

5. Okulus

Fresková výzdoba stropu místnosti Camera degli Sposi je v podstatě vystupňováním iluzionistických tendencí, které můžeme pozorovat již na výše zmíněných stěnách. Jsou zde umístěna bohatě ornamentálně zdobená pole, kde je zasazeno osm medailonů s poprsími imperátorů. Tato poprsí jsou vyhotovena v barvě mramoru, kdežto dvanáct mytologických scén, jež jsou zobrazeny v lunetách, napodobuje kamenné reliéfy. Uprostřed celé místnosti a tohoto uskupení se nám pak otevírá průhled do nebes s prosvětlenými mračny skrze malovaný kruhový otvor. Kolem tohoto otvoru je umístěno zábradlí, na jehož vnitřní straně stojí putti s křídly. Tyto anděly můžeme vidět i na vnější straně zábradlí, případně jsou zobrazeni, jak prostrkují hlavy skrze toto zábradlí. Dále je zde znázorněno několik ženských hlav a páv. Pro posílení pocitu iluze a opravdovosti je na zábradlí usazena kád' na vodu, jež je podepřena tyčí, aby nepřepadla. Je to zářný příklad, jak popřít uzavírající funkci stěny a vytvořit zdání čehosi, co neexistuje. A ačkoliv se to uskutečňuje prostředky ještě velmi hmotnými, základy pro pozdější protobarokní a následnou barokní dekorativní iluzivní malbu byly položeny právě zde.⁴⁹

Díváme-li se tedy směrem vzhůru, vidíme usmívající se postavy, jak na nás shlížejí z balustrády směrem dolů. Okulus je obklopen žebrovaným Squarcionovým věncem tvořeným květinami a ovocem, který působí v rámci širší konstrukce velkého kosočtverce, jenž se skládá z průsečíků žeber. Tyto žebra vyrůstají z vyřezávaných kamenných krakorců ve tvaru klasických velkých písmen umístěných po jednom v každém rohu a dvou na stěnách, kde se zdají být podporovány malými pilastry. Diagonály jsou tvořeny osmi kosočtverci, které se soustředí kolem velkého středového kosočtverce. Všechna žebra jsou tvořena stejnou iluzionistickou technikou a jsou tvarována a dekorována antickou ornamentikou. V osmi výše zmíněných kosočtvercích bychom našli vždy po jednom medailonu, ve kterých je zobrazeno prvních osm Caesarů na podkladu simulující zlatou mozaiku. Busty těchto imperátorů jsou zobrazeny s náklonem na jednu nebo druhou stranu v párech tak, aby to působilo kompozičně vyváženě. Nicméně každá z póz je lehce variována, čímž je dodána zobrazeným větší živelnost. Každý z medailonů je uzavřen v žebrovaném vavřínovém

⁴⁹ KUTAL 1948, 13

věnci, z kterého vystupují stuhy stáčejíící se do fantazijních tvarů a kadeřavých vzorů. Medailony jsou podpírány karyatidy představující putti. Jedná se v podstatě o zkopírovaný motiv, který Mantegna aplikoval už v rámci prostoru v kapli zvané Ovetari, kde se nechal inspirovat Andrea del Castagnou. Zde je motiv použit ve světském kontextu. Putti mají přiděleny různé postoje, čtyři z nich setrvávají na vyřezávaných piedestalech různých tvarů a čtyři jsou zasazeni na lístkové ornamenty. Působí zde napětí mezi sochařskou formou a obrazovým zpracováním.⁵⁰

Prostorové intervaly mezi osmi kosočtverci jsou vyplněny dvanácti trojúhelníkovými prsy klenby, která jsou zdobená a opět pokrytá falešnou zlatou mozaikou s mytologickými výjevy, z čehož šest reprezentuje epizody ze života Herkula. Zbýlých šest představuje sílu hudby, přičemž tři z nich vycházejí z životních příběhů Orfea a poslední tři ze života Ariona. Andrea Mantegna se s uměním mozaiky jako živého umění seznámil v Benátkách. Mantegna na stropě Camera Picta simuloval zlaté pozadí, čímž vytvořil efekt antického vzezření. Již v rané renesanci, a to jak ve Florencii, tak právě v Benátkách bylo známo, že mozaika byla ve starověku velice oblíbenou technikou. Scénám byly vytýkány některé nedostatky v provedení, ale ty jsou spíše zdánlivé nežli reálné a můžeme je pravděpodobně přičíst jejich současnému stavu. Způsob realizace, který napodobuje reliéf v šedé monochromní barvě osvětlené bílou, vykazuje velkou dovednost v přizpůsobení prostředků do rámu trojúhelníkového tvaru. Toho Mantegna dosáhl buď vytvořením striktní hranice, nebo naopak zobrazováním v třídímenzionálním iluzionismu takovým způsobem, že části těl účastníků například ruce či nohy jsou namalovány tak, že spočívají či přímo vyčnívají z vnějšího tvarování.⁵¹

Prsa klenby tvořené žebrovým na stropě nám oddělují jednotlivé lunety nacházející se na ploché stěně mezi nimi. Tyto lunety jsou iluzionisticky uzavřeny v architektonickém rámu, v čemž bychom mohli vidět odkaz na mládí, které Mantegna strávil u Squarciona. Z prostřední části každé z lunet visí po dvou girlandách, tvořené ovocem a listovým, které jsou připojeny ke spodním rohům lunet. Celý výjev se odehrává na pozadí představujícím oblohu. V osmi rohových lunetách bychom pak našli ještě medailonky odkazující na rodinu Gonzagů nebo přímo na samotného

⁵⁰ LIGHTBOWN 1986, 100

⁵¹ LIGHTBOWN 1986, 100

Ludovica. Tato symbolická vyjádření doplňují rodinný malovaný erb nacházející se nade dveřmi jižní stěny.⁵²

Celá Mantegnova tvorba v Camera Picta je rafinovanou kombinací naturalismu a geometrické perspektivy s malebnou krajinou a starověkem. To se pak stupňuje právě v nástrojném okulu. Umělec zde sám sebe staví před problém, jak zobrazit a zachytit iluzi postav a objektů v trojrozměrném prostoru v rámci pohledu směřujícím k nebesům. Jak již bylo řečeno, používá k tomu částečně metody geometrické, částečně naturalistické. Nezbytný rámeček Mantegnovy perspektivy je důmyslně zajištěn formou medailonu v podobě zdobeného okruží, který okulus obklopuje. Funguje to v podstatě jako kruhový rám okna. V tomto rámu se počíná konstrukce, utvořená jako sled soustředných kruhů s poloměry, které se přes ně sbíhají do středu, tudíž vytvoří kužel úběžnic, sbíhajících se směrem nahoru, do kterého se účastník dívá. Základem Mantegnovy koncepce je, že medailonový rám funguje jako ornamentální prvek, ale stejně tak dobře jako architektonická forma a to tak, že vnitřní ohraničení tvoří spodní římsu ostění, která z hlediska místnosti pod okulem funguje i jako kladí. Z tohoto ostění balustráda tvoří sekvenci zmenšujících se soustředných kruhů. Přičemž ty, které dosahují velkého architektonického významu, jsou ostře ohraničeny, zatímco mezi těmito jsou další, které jsou pouze lehce nastíněny.⁵³

Poloměry jsou již vyznačeny dekorací dvou řad střídajících se bloků červeného a bílého mramoru, které na vlysu ostění vytváří šachovnicový vzor. Tyto bloky jsou tvořeny rovnoběžníky, přičemž ty, které se nachází v horní řadě, jsou vždy menší, než ty v řadě spodní. A tak začíná konvergence, kterou můžeme pozorovat nadále výše na vertikálách balustrády. Aby mohlo dojít k této konvergenci, je balustráda koncipována jako sekvence dvaceti čtyř panelů tvořených dutými dvojitými oválnými rámci z bílého mramoru. Ovály jsou zploštělé a jsou uspořádány ve sloupcích po čtyřech se zmenšující se tendencí. Na pravé i levé straně jsou spojeny pomocí ohýbaných svorek, jejichž přerušování horizontály tvoří vedlejší sled soustředných kruhů. Uprostřed jsou propojeny za pomoci středových svorek, tvořené svislými čarami, které nepřekračují poloměr vlysu nacházející se pod, tak aby nepůsobily příliš zřetelně a netvořily zatuhlé schéma, ale naopak projektují jejich vlastní poloměry, zvyšující krásu a jemnost sítě sbíhajících

⁵² LIGHTBOWN 1986, 101

⁵³ LIGHTBOWN 1986, 102

se a soustředných linií. Andrea Mantegna také vytvořil na ostění vystupující římsu, která zakrývá spodní část dolní řady oválů, díky čemuž balustráda působí, jako kdyby se postupně vzdalovala z konstrukce tohoto ostění. Péče s jakou bylo celé schéma vytvořeno, můžeme pozorovat hlavně dnes, neboť barva se opotřebovává a odhaluje nám pečlivě vypracované vertikály, které stanovují hranice panelů a linie vertikálních válců.⁵⁴

V této geometrické simulaci vytvářející ostění a balustrádu Mantegna překrývá obličej a figury, čímž v podstatě dokončuje a krásí funkci iluze. Vidíme zde nebe, na kterém plavou velké nafouklé světle šedé mraky, bílé na okraji, kde na ně dopadají paprsky slunce a několik menších vybledlých obláčků. Poté tam jsou menší skupinky skládající se z okřídlených putti a hlavní skupina pěti žen. Jedna z nich, soudě dle propracovaného účesu a průsvitné čelenky, bude pravděpodobně dvorní dámou vysokého postavení. Vedle ní postává slavná maurská otrokyně, která je jedním z mnoha, které bychom mohli nalézt v palácích a domech v renesanční Itálii. Na hlavě má typickou pruhovanou maurskou čelenku, která je vpředu vytvořená jako čepice a naopak vzadu jako závoj přehozený přes bílou kapuci. Vedle těchto dvou postav bychom našli rustikální zahradní vědro, ve kterém se nachází citrónovník, který odděluje druhou skupinku, která je tvořena ženami z řad služebnictva, které shlížejí dolů. Dvě z nich mají přes své pečlivě upravené a stočené vlasy bílé pásky, kdežto poslední žena má vlasy volně rozpuštěné. Dlouhé kadeře jí splývají podél těla a v ruce drží skromný dřevěný hřeben. Tento motiv přispívá k živé neformálnosti skupiny. Pouze hlavy těchto žen se objevují a přesahují přes balustrádu. To, že jsou elementární skupinou, Mantegna naznačil hned několika způsoby. Například jejich pohledem směrem dolů k divákovi, dále jejich celkovému seskupení, které je v opozici vůči rozptýleným putti a také kontrastem v měřítku mezi jejich velkými figurami a maličkými anděly.⁵⁵

Zbývající část zábradlí je okupována hravými okřídlenými putti. Tři jsou vyobrazeni v plné výšce, jak postávají na římsu ostění, přičemž dva z nich v čelním pohledu a třetí v pohledu zadním. Mantegna zde záměrně vyobrazil kontrastní pozice. Andělci jsou silně zkráceni - jedná se o první zkoušku metody drastické perspektivní deformace,

⁵⁴ LIGHTBOWN 1986, 102

⁵⁵ LIGHTBOWN 1986, 102

takzvanou *di sotto in sú*, která je využívána hlavně na stropních konstrukcích. Umělec zdá se použil jako základ svých studijních kreseb živý model – malého chlapce či více chlapců, kteří leželi rovně na zemi, zatímco Andrea Mantegna stál v určité vzdálenosti v bodu nacházejícím se za jejich chodidly. Tyto studie byly potom upraveny tak, aby odpovídaly svislým pózám požadované kompozice. Co se týče ostatních putti, někteří z nich jsou vyobrazeni s hlavičkami prostrčenými skrze ovály balustrády, což dále podporuje premisu, že iluze volného pohybu je základním předpokladem Mantegna umění. Tři okřídlení andělé jsou zobrazeni v poloviční délce a v různých polohách, jak se naklání přes okraj zábradlí. Jeden z nich drží hůl, s níž se snaží zahnat páva. V tomto záměru je podporovaný dalším andílkem, lépe řečeno pouze jeho rukou, ve které drží proutek, který prostrkuje skrze ovál v zábradlí a snaží se taktéž zaplašit tohoto ptáka. Se vši pravděpodobností byl tento páv nakreslen dle živého modelu. Víme, že v Ludovicově zahradě v Mantově se tito ptáci nacházeli. Stejně tak, jako si můžeme být jisti, že zobrazené ženy jsou členy domácnosti Ludovica Gonzagy, tak můžeme říci, že páv byl ceněným obyvatelem vévodovy zahrady. Uvedení této bizarní formy je pozoruhodný vynález, který zachraňuje elegantní motiv zobrazených okřídlených andílků z konvenčnosti, zatímco lucentní zelená jeho opeření vyvažuje zeleň listoví citrónovníku zobrazeného na opačné straně.⁵⁶

Okulus nám zde tedy představuje téma, které je skutečnou jednotou Camera Picta. Jedná se o zobrazení rodiny Gonzagů, ale slovo rodina je zde použito v rozšířeném slova smyslu. Neznamená pouze tu vlastní rodinu, ale jde o celou domácnost sestávající z dvořanů, důstojníků a služebnictva.⁵⁷

Viděli jsme, že Camera degli Sposi je pouze nejvyšším představitelem dobře zavedeného stylu. To by ale nemělo zakrývat mistrovství, s jakým se zde Mantegna pokusil o řešení problémů rodinného portrétu – potřebu vytvořit akci propojení při současném zachování efektu přirozenosti. Dále nezbytnost podřídít některé figury ostatním, aniž by je přitom připravil o veškerou pozornost diváka a nutnost skloubit věrnost portrétování s určitou dávkou taktu.⁵⁸

⁵⁶ LIGHTBOWN 1986, 103

⁵⁷ LIGHTBOWN 1986, 103

⁵⁸ LIGHTBOWN 1986, 117

6. Inspirace

Základním inspiračním prvkem pro Mantegnu se stala římská společnost a její inovativní nápady ve směru budování kleneb a kupolí za pomoci nových technik. Římané velmi záhy začali tvořit stavby bez opěrných mezičlánků, k čemuž jim pomohl nový stavební materiál, tvořený lomovým kamenem, vápnem, vodou a vulkanickou zeminou z nedaleké sopky Puzzuoli. Tímto materiálem, tak hojně užívaným i v naší době, byl beton. Ten nejprve odlévali do formy a následně ho nechali zatvrdnout.⁵⁹

Objevení betonu a rozvoj jeho využití v prvním a druhém století našeho letopočtu umožňoval postavit chrámy revoluční svou koncepcí i velikostí.⁶⁰ Římané se inspirovali a logicky přejali mnoho nápadů od řecké společnosti, ale co se týče konstrukčního řešení pravého oblouku, které v římské architektuře vyvrcholilo ve stavbách s klenbami a kupolemi, počátky bychom hledali u etruských staveb. Tento stavební vývoj, obzvláště pak v konstrukčním řešení, umožnil vytvářet nové architektonické formy, které dalece překračovaly omezení řeckých architrávových staveb.⁶¹

Beton jako stavební materiál umožňoval stavět velké, klenuté a monolitické obalové konstrukce pro kupole a klenby. Na rozdíl od dnešní podoby betonu, jejich beton nebyl natolik zpevněný a potřeboval vnější opěry, tudíž se nehodil k omezování tahových sil.⁶²

Prvotní použití těchto postupů bychom mohli pozorovat u centrální stavby Pantheonu, prvního velkého antického kultovního prostoru, orientovaného zcela směrem do vnitřních prostor. Zde můžeme právě pozorovat použití sopečné horniny do licí malty v kopuli z důvodu odlehčení materiálu. Ve zdivu je pak ukrytý systém odlehčovacích oblouků a klenutí.⁶³

Díky betonu se tedy vytvořil prostor, který byl orientován na interiér a rozhodujícím prvkem nebyla vnější architektura, ale naopak prostor, který tím byl uzavírán. Změnily

⁵⁹ GYMPEL 2013, 13

⁶⁰ RAEBURN 1980, 72

⁶¹ STEVENSON 2003, 14

⁶² STEVENSON 2003, 15

⁶³ GYMPEL 2013, 13

se tím i náboženské a společenské zvyklosti, protože od tohoto okamžiku se na chrámy nehledělo jako na místa, určená předně jako prostor určený k uložení kultovní sochy boha či bohyně. Pantheon byl určený k tomu, aby se zde shromažďovalo velké množství lidí a náboženské obřady mohly probíhat za účasti celé obce. Kupole v tomto kontextu představovala nebe, zdobené hvězdami a zároveň její centrální osvětlení mělo působit jakoby na ni zářilo slunce.⁶⁴

Nejdříve se vytvořilo dřevěné bednění, které sloužilo v podstatě jako dočasný obal, do něhož se naléval beton. Tuto fázi měly na starosti malé skupinky tesařů. Beton se následně přemístil a po vrstvách byl naléván většími skupinami nevyučených nádeníků. Tyto stavby z betonu byly na svou dobu velice ekonomické, účinné a rychlé. Dřevěné bednění, které tvořilo podpůrný prvek při samotné stavbě, bylo ve chvíli, kdy beton zatuhl odstraněno.⁶⁵

Betonem jsou prokládány jednotlivé vrstvy kameniva, které se liší v celé kupoli. Štěrkový materiál používaný pro tyto účely byl tvořen například z rozbitých střešních tašek. Aby se snížila váha ve střední části kupole, byla v horních úrovních používána pemza. Oproti tomu u základny byl aplikován materiál, který byl těžší a to z důvodu působení mnohem větší kompresní síly. Aby docházelo k vyrovnávání tlaku směrem ven, kupole se po obvodu zesilovala. Zároveň zde bylo použito vylehčujících cihlových oblouků ve zdech. Ty fungují jako vnitřní opěry a rozdělují tlak kupole na zdi. Cihlové zdivo bylo běžně používáno pro zdi, oblouky klenby i kupole. Následně mohlo být použito tvrdé štukové omítky k omítnutí daných architektonických prvků. Ve výjimečných případech se k omítnutí používalo kamenného či mramorového obložení, které bylo připevněno v panelech ke zdivu za pomoci bronzových hmoždinek a hřebů.⁶⁶

Dalším odlehčujícím prvkem jsou kupole umístěné uvnitř stavby nad výklenky. Pomáhají snižovat tlak na okrajích hlavní kupole a přenáší tíhu vertikálně přes zdi do základů budovy. Kruhové okno, které je umístěno uprostřed kupole a má průměr osmi metrů, je jediným otvorem, který přináší do interiéru světlo. Zároveň pomáhá snižovat centrální tlak konstrukce a byly díky tomu odstraněny konstrukční problémy, které by

⁶⁴ RAEBURN 1980, 72

⁶⁵ STEVENSON 2003, 14

⁶⁶ STEVENSON 2003, 15

souvisely s výstavbou oken po obvodu. Funguje to i z estetického hlediska, prostor působí jednotně a zároveň dramaticky.⁶⁷ Vnitřní zdi, které se rozpínají právě pod tímto centrálním otvorem, jsou postaveny z betonu o tloušťce šesti metrů a následně byly obloženy cihlami. Kombinace právě výše zmíněných faktorů, jako je centrální otvor s polokruhovými a pravoúhlými výklenky a klenutými nikami dokazuje, že Římané vyvinuli mnoho způsobů a idejí, jak své stavby odlehčit.⁶⁸

Současná podoba Pantheonu pochází z doby Hadrianovy (117 – 138 n. l.).⁶⁹ Za svůj dochovaný stav vděčí Pantheon nepřetržitému používání i v následném křesťanském období a rozpětí kupole čtyřicet tři metrů zůstalo nepřekonáno až do devatenáctého století.⁷⁰

⁶⁷ STEVENSON 2003, 15

⁶⁸ RAEBURN 1980, 72

⁶⁹ RAEBURN 1980, 72

⁷⁰ STEVENSON 2003, 14

7. Následovníci

Jako jednoho z Mantegnových následovníků, kteří se pokusili převzít jeho inovativní nástropní freskové zobrazení, bychom mohli označit Leonarda da Vinciho. Spolu s pomocníky pracoval mezi léty 1498 a 1499 v Miláně v Castello Sforzesco.⁷¹ Vyzdobil zde místnost zvanou Sala delle Asse a je to jeden z hlavních příkladů da Vinciho naturalistických projektů.⁷²

Jedná se o velkou místnost situovanou v severní věži budovy Castello Sforzesco, opevněném sídle rodiny Sforza, situované na kraji historického města Milán. Dílo bylo zhotoveno na zakázku Lodovica il Mora, tehdejšího panovníka Milána.⁷³

Nalezli bychom zde zlaté provazce, které tvořily uzlovité motivy, v nichž byly utvářeny heraldické znaky rodu Sforzů. To vše bylo propleteno s korunami a větvemi stromů, které původně vyrůstaly z rozeklaných kořenů. Ovšem z tohoto dekorativního schématu se nám toho moc nedochovalo, případně je to již silně předěláno.⁷⁴

Z bočních stěn, lépe řečeno z jejich horních pasáží, vyrůstá šestnáct kmenů, které spolu s výše zmíněnými zlatými pásky směřují do středu klenby, kde bychom našli společný erb Lodovica a Beatrice, přičemž na levé, z heraldického pohledu na pravé straně, je vyobrazen imperiální orel a „biscia viscontea“ a na pravé straně bychom našli orla a lilii rodu d'Este. Tato malba byla až do 19. století skryta pod vápenným nánosem. K znovuobjevení došlo až v letech 1893/1894. Následné restaurátorské práce byly svěřeny do rukou Ernesta Rusca a probíhaly mezi léty 1901 a 1902, přičemž Rusca celou výzdobu silně přemaloval. V letech 1953/4 se pak tento restaurátorský zásah snažil odstranit Constantino Baroni, avšak přesto nelze s jistotou říci, do jaké míry je dnes viditelná a zachovaná část dekorace prací Leonarda da Vinciho. V souvislosti s restaurátorskými pracemi Baroniho byla odhalena i dříve ignorována monochromní fresková výzdoba, umístěna ve spodní části zdí. Tato výzdoba byla ještě na počátku dvacátého století ukryta pod dřevěným obložením. Dnes můžeme pozůstatky vysledovat

⁷¹ KEMP 2009, 184

⁷² KALINA 2008, 6

⁷³ KALINA 2008, 6

⁷⁴ KEMP 2009, 184

pouze na severní stěně, kde jsou vyobrazeny skaliska a kořeny stromů. Malba začíná asi dva metry nad současnou úrovní podlahy a patrně tvořila základ pro rozvětvující se klenbu ve stropní části. Leonardo da Vinci vytvořil zřejmě i návrhy k této části výzdoby a je pravděpodobné, že se na výmalbě též podílel. Zobrazené stromy lze snad označit jako moruše (morus), což by odkazovalo na jméno objednavatele, tedy na vévodu Lodovica il Moru z rodu Sforzů.⁷⁵

Dalšími prvky vztahující se k osobě Lodovica jsou erby na klenbě a na každé ze čtyř stěn namalované desky s nápisy.⁷⁶ Kromě symbolického významu zde můžeme nacházet také roviny heraldických a politických souvislostí. Tři rekonstruované nápisy v sále nás informují o politické kariéře Lodovica il Mora ve spojení s osobou císaře Maxmiliána I.⁷⁷ Znění těchto tří tabulek rekonstruoval v roce 1902 Luca Beltrami za pomoci deníků Marina Sanudose. Co se týče nápisu čtvrtého, ten byl zcela pozměněn Francouzi a to po vojenské porážce Lodovica a dobití celého Milána v roce 1499. Na místo toho zde byl k roku 1901 umístěn nápis informující nás o restaurátorských pracích Erneste Rusca, nicméně i ten byl po čase odstraněn a deska je dnes prázdná.⁷⁸

První z rekonstruovaných nápisů pojednává o domluveném sňatku.⁷⁹ Maxmilián si vzal Lodovicovu neteř Biancu Marii Sforza, čímž podpořil Sforzův nárok na vévodský titul v městě Milán.⁸⁰ Nápis nám doslova říká: „Vévoda Ludvík Milánský provdal svou neteř Biancu za božského Maxmiliána, krále Římanů, a zajistil si tímto sešvagřením vřelejší přízeň – léta Páně 1493.“⁸¹

Další nápis nás informuje o nároku rodiny Sforzů na milánské vévodství po smrti Filippa Marii Viscontiho a o podpoře, která byla Lodovicovi vyjádřena právě Maxmiliánem I., který si vzal jeho neteř Biancu. „Vévoda Ludvík Milánský obdržel od božského Maxmiliána, krále a císaře Římanů, titul a právo na milánské vévodství, jež nemohl pro rod Sforzů získat po smrti svého děda, vévody Filipa – léta Páně 1493.“⁸²

⁷⁵ ZÖLLNER 2011, 233

⁷⁶ ZÖLLNER 2011, 233

⁷⁷ KALINA 2008, 7

⁷⁸ ZÖLLNER 2011, 233

⁷⁹ ZÖLLNER 2011, 233

⁸⁰ KALINA 2008, 7

⁸¹ ZÖLLNER 2011, 233

⁸² ZÖLLNER 2011, 233

Poslední dochovaný nápis slouží jako připomínka Lodovicovy cesty do Německa, na které ho doprovodila i jeho žena Beatrice. Účelem cesty bylo zajištění podpory Maxmiliána I. proti francouzskému králi Karlovi VIII. „Vévoda Ludvík Milánský s manželkou Beatricí odcestoval do Německa, když lstiví vojáci franckého krále Karla drželi Itálii ve své moci, a způsobil, že božský král (císař Maxmilián) se silou postavil proti Karlovi v Itálii – léta Páně 1496.“⁸³ Leonardo tím tak navrhl něco mnohem více, než jen jednoduché dekorativní schéma. Snahou upoutat pozornost diváka směrem vzhůru, práce s iluzivním charakterem nástrovní fresky a propracovaností detailů, dále pak heraldické odkazy na rod zadavatele, v tom všem můžeme spatřovat odkaz na dílo Andrea Mantegni v Camera degli Sposi.⁸⁴

I Alessandro Pampurino se nechal inspirovat realizací Andrea Mantegni v Camera Picta v Mantově. Tento umělec byl druhorozeným synem zednického mistra a architekta Francesca Pampurina. Narodil se pravděpodobně mezi léty 1460-1462 a byl vzdělán v Cremoně. Je spojován s freskami v San Gallu, konkrétně s vyobrazením Madony s dítětem a Svatým Jeníčkem a dalšími postavami. Výzdoba byla vytvořena patrně v roce 1486. V hlavní lodi katedrály se pak zabýval klenební výzdobou a groteskami, umístěnými na dvou sousedních kápí klenby. Nicméně tyto malby jsou dnes již drasticky předělány a zrestaurovány. Z nápisu lze vyčíst datum vzniku roku 1511 a signaturu daného umělce. Existují záznamy o platbách z let 1482, 1484 a 1496 za jakési miniatury pro katedrální sbor, což jsou v podstatě první zmínky o jeho umělecké činnosti. Z jedenácti miniatur pro jeden antifonář, zaplacených 6. června roku 1482, je devět miniatur vidět v kodexu VII. připisovaný Lorenzu Fodrimu. V roce 1489 podepsal zakázku na vytvoření oltářního obrazu Madona s dítětem, se svatým Janem Křtitelem a svatou Anežkou, dále pak pro oltář Panny Marie pietního Krista s palliem, Svatého Šebestiána a Svatého Rocha. Objednavatelem byl Benedino Granelli, ale není známo, pro jaký kostel byla díla zhotovena. Z archivních rešerší rozběhnuvších se začátkem století získáváme další záznamy, ve velké míře o zničených či nenalezených dílech. V roce 1497 došlo k podepsání konečného příjmového dokladu týkajícího se výzdoby varhan v kostele San Giovanni in Monte v Bologni. Pampurino zde zobrazil Svatého Jana na hoře. Varhany pak zhotovil varhanář Ambrogio dell'Alpa z Reggio Emilia.

⁸³ ZÖLLNER 2011, 233

⁸⁴ KALINA 2008, 7

K podobné realizaci došlo i v Cremoně v klášteře San Pietro al Po. On února roku 1497 se malíř soustředí na výmalbu hlavní kaple San Domenico.⁸⁵

Koncem 15. století vytvořil freskový nástropní cyklus Apollon a múzy, který byl původně umístěn v klášteře della Colomba v Cremoně. Dnes je celý cyklus uchován ve Victoria and Albert Museum v Londýně. Klášter della Colomba byl augustiniánský klášter, který přijímal mladé ženy z větších milánských rodin. V prvním desetiletí šestnáctého století byl malíř požádán o důležitou zakázku monsignorem Corradolem Stangou od kanovníků ze Sant'Agostina. Roku 1504 malíř přijmul závazek namalovat v kapli Stanga v San Francesco šerosvitně osmnáct příběhů spojených se svatým Antonínem z Padovy, dále pak Věčného otce v lucerně kupole, erb objednavatele a freskový triptych jako oltářní obraz se svatým Antonínem z Padovy. Po stranách tohoto oltáře bychom našli svatého Františka a svatého Bonaventuru. K roku 1508 pracuje umělec již sám na sebe asi dvacet let.⁸⁶

Na pověření Corradola namaloval Pampurino pro varhany kostela Sant'Antonia Abate dvířka, která jsou dnes zachovaná v San Michele. Tyto varhany byly postavené Ambrogiem dell'Alpa, který vytvořil již výše zmiňované varhany pro San Domenica. Vztahy malíře a Corradola by mohly vzbudit otázku, zda také světský komplex astrologického rázu Sant'Antonia není Pampurinovým dílem, nicméně tato hypotéza není průkazná. Na počátku desátých let 16. století vytvořil Pampurino fresky, které byly dlouhou dobu předmětem sporů, neboť jsou signovány Scandolarem Ravarou. Tyto domněnky byly nakonec vyvráceny díky znovu nalezeným dokumentům z roku 1508. Jedná se o Pietu, Svatého Mikuláše a Svatého Antonína z Padovy. Díla jsou dnes uložena taktéž v San Michele. Tyto temperou malovaná díla přilákala zájem kritiky pro jejich perspektivní rozvržení a prostorovou geometrii Panny Marie. Tyto realizace jsou posledním dílem tohoto umělce, který umírá mezi léty 1522-1523, případně v roce 1526.⁸⁷

⁸⁵ GREGORI 1990, 242

⁸⁶ GREGORI 1990, 242

⁸⁷ FABIAŃSKI 1988, 189

Již výše zmíněný freskový cyklus nacházející se původně v klášteře della Colomba v Cremoně byl později přesunut do Cassa Maffi. Dnes se nalézá ve Victoria and Albert Museum. Osmiboká malovaná klenba tvaru deštníku, která klenula malou čtvercovou komoru v přízemí Cassa Maffi, zobrazuje Apollóna a múzy. Zdroje nám neuvádí specifického autora architektonického ztvárnění a v podstatě se nezmiňují ani o autorovi dekorací. Existují domněnky, že v místnosti se také nacházela dnes již ztracená Adorace dítěte, která byla připisována stejnému autorovi, který dělal klenbu. Na kresbách z roku 1869 G. B. Cavalcaselleho můžeme vidět, že v místnosti dříve bývalo okno. Po roce 1884 byla tato fresková dekorace vytržena ze svého původního prostředí, pravděpodobně díky obchodníkovi s uměním jmenujícím se Berdini, a o pět let později koupena South Kensington muzeem. Zde zůstala do dnes, daleko od svého původního prostředí a o to hůře diskutovatelná. Jak lze vyvodit z kreseb, centrální část fresky byla v muzeu chybně složena – byla otočena asi o 150°, což nebylo až doposud zaznamenáno.⁸⁸

Ačkoliv je tato malba ikonograficky zajímavá a disponuje kvalitním uměleckým ztvárněním, neexistuje mnoho odborných písemných pramenů, věnujících se tomuto tématu. Již první zmínky naznačují, že umělec byl inspirovaný Andrea Mantegnou a ferrarskou školou kolem 15. století. Tato návaznost se zrcadlí hlavně v ikonografickém ztvárnění, kde nám v malovaném okulu vyklánějící se postavy přímo asociují nástropní fresku Camera Picta v Mantově. Postavy Apollóna a múz jsou převzaté z takzvaného Mantegnova Tarotu, tedy z karet, které byly ale ve skutečnosti vytvořené anonymním ferrarským mistrem kolem roku 1465.⁸⁹

Němečtí odborníci uvádí tvar klenby v souvislosti s antickými příklady a porovnávají ho konkrétně s kaplí Chigi od Rafaela. Tak jako nám není známo, jak místnost původně vypadala, tak také nevíme, zda jsou všechny části výmalby originální a jakou roli hrály v programu vůči ostatním částem malby. Ve skutečnosti v tuto chvíli ani nemáme informace, které by nám osvětlovaly skutečnost, proč kulatá místnost s múzami byla pokryta kupolí, lépe řečeno klenbou reprezentující nebeskou hemisféru.⁹⁰

⁸⁸ FABIAŇSKI 1988, 189

⁸⁹ FABIAŇSKI 1988, 189

⁹⁰ FABIAŇSKI 1988, 189–191

Původně iluzivní kupole klenoucí se nad malou čtvercovou místnost patřila kněžím. Vzhledem k tomu, že budova prvotního umístění již neexistuje a my nemáme žádné moderní popisy, tak jediné, co můžeme udělat je, že odhadneme uspořádání místnosti za pomoci srovnatelných struktur a staveb. V rozích čtvercové místnosti hrají čtyři poloviny křížové klenby roli pendentivů, které jsou ve skutečnosti ustanoveny pod osmiúhelníkovou klenbou v podobě deštníku, přičemž každé druhé prso klenby je širší. Každá polovina křížové klenby je podporována půlkruhovou lunetou, která má cca 1.3 metrů v průměru. Prsa klenby jsou podpírány těmito lunetami, nicméně jsou ještě širší, takže jejich krajní části objímají lunety a přímo se napojují na stěny místnosti. Čtyři zbývající prsa klenby, širší, než ta již zmíněná, spočívají přímo na stěnách místnosti a jsou uzavírány oblouky. Každý z těchto oblouků má asi 1.9 metrů v průměru (tedy asi o třetinu více, než je průměr lunety), přičemž jeden z nich obsahuje otevřený oblouk - pravděpodobně uzavření původního vstupu.⁹¹

Zvláštností této deštníkové klenby je, že v určitém místě se prsa klenby prolínají takovým způsobem, že žebra klenby mizí a díky tomu je střední část klenby hladká. Tento typ klenby je v Cremoně vcelku výjimečný. Víme, že se deštníkové klenby stavěly už ve starověku, ale obecně se vztyčovaly nad kruhovými či polygonálními místnostmi s pravoúhlými pendentivy. V tomto případě žebrový postupně mizí směrem k jeho středu, kde se tudíž vytváří homogenní povrch, a čtyři kápě klenby nad osami stěn místnosti se rozšiřují na úkor zbývajících částí této klenby.⁹² Malovaná výzdoba dvou větších a všech menších lunet se zachovala až do dnešních dnů. Je rozdělena do geometrických polí a důsledně následuje strukturu klenby. Ve dvou větších lunetách bychom našli postavy Apollóna a Calliope, zatímco osm menších lunet obsahuje profily bust, které po sobě ve dvojicích koukají. Prostor nad vstupem je prázdný. Dekorace klenby je rozdělena do polí připomínající lichoběžníky, korespondující s prsy klenby oddělenými zřetelnými žebry s hladkou plochou uprostřed, kde se utváří malované tondo. Každý z těchto čtyřúhelníků je obklopen okrasným ohraničením tvořeným palmetami a lemovaný zobrazeným rámem. V každém lichoběžníku je vepsán iluzionistický obraz kruhového mělkého výklenku obklopený římsou a obsahující postavy múz. Tondo ve středu klenby je obklopeno maurským rámcem, který se

⁹¹ FABIAŇSKI 1988, 191

⁹² FABIAŇSKI 1988, 192

přizpůsobuje obrazu okulu se zobrazenými třemi postavami, které se vyklání zpoza parapetu.⁹³

Celá výzdoba je vyvedena v tlumených, téměř monochromatických šedohnědých odstínech. Výjimku tvoří pozadí ve dvou větších lunetách a obzvláště ve scéně umístěné v okulu, která je malovaná relativně živými a přírodními barvami. Tyto architektonické prvky jsou proto znázorněny, jakoby byly osvětleny z jednoho zdroje. Pouze parapet okulu je reprezentován paprsky vycházejícími z jiného místa. Dokonce i jejich směr se liší od ostatních asi o 150°, což je ale zřejmě způsobeno chybnou rekonstrukcí klenby na stávajícím místě. Okulus je namalován ve středu deštníku a obsahuje parapet tvořený dvěma římsami obepínající otvor. Zpoza horní římsy se vyklání muž, žena a dospívající chlapec. Při pohledu na pozadí můžeme vidět modrou oblohu malovanou poměrně živými přírodními odstíny, kontrastující se zbytkem výzdoby a na rozdíl od ní naznačuje, že to není jen architektonický ornament, ale že je zobrazením skutečné scény. Starší muž bez vlasů, opírající se o pravou dlaň, je znázorněn velmi nesourodým způsobem, který se neslučuje se stylem ostatních částí vyobrazení. Je to malováno měkčím způsobem a pravděpodobně později. Vidíme zde kontrast ruky s ostrým lineárním obličejem. Žena s dospívajícím chlapcem, kteří jsou zobrazeni na druhé straně výklenku, mají hnědé vlasy, které byly ale pravděpodobně v minulosti předělány. Dáma má podepřenou hlavu dlaní, zatímco chlapec je zobrazen z profilu a otáčí se směrem k ní. Okulus od Pampurina se podobá tomu Mantegnovu nejen ve svém obecném designu a kontrastech ostatních částí klenební dekorace, ale také v některých detailech. Mantovská kád' s citrónovníkem je zde nahrazena karafiátem, zatímco skupinku žen zde střídá dvojice tvořená pouze ženou a chlapcem. Rozdíly spočívají v zobrazení staršího muže, chybějících putti, páva a větších množství postav. Navíc styl cremonske fresky má spíše interiérový ráz v porovnání s archetypem z Mantovy. Postavy a květináč jsou znázorněny jako by byly částí vertikálních obrazů, později visících horizontálně. V důsledku toho byl celý zamýšlený iluzivní záměr umělcem kompletně zničen.⁹⁴

Dalším následovníkem byl i Galeazzo Rivelli, zvaný Della Barba. Patří mezi protagonisty umělecké scény z počátku 16. století v Cremoně. Nicméně katalog jeho prací je poměrně problematický, neboť neexistuje dostatek dokumentárních údajů a

⁹³ FABIAŇSKI 1988, 193

⁹⁴ FABIAŇSKI 1988, 199

nalezli bychom zde také mnoho nejasností spojené s jeho synem, který byl taktéž nazýván Galeazzo. Archiv, náležící ke katedrále, zaznamenává v roce 1520 dvě platby ve spojitosti s tímto umělcem a to za vyhotovení fresky s Ježíšem Kristem v řece Jordán, Janem Křtitelem lijícím vodu a dvěma anděly, jež drží oděv. Ve stejné době v katedrále pracovali umělci jako Romanino či Pordenone, což jen dokazuje jaké vážnosti se v té době umělci Rivellimu dostávalo. Kritici tohoto umělce prakticky ignorovali. Většina stále analyzuje jeho jediné známější dílo, oltářní obraz zvaný Svatý Štěpán mezi svatým Blažejem a svatým Františkem z Assisi. Signováno a datováno k roku 1524. Obraz je vytvořený v souladu s přísným systémem kompozice a ikonografickou cremonskou tradicí. Vidíme zde unikátní zachycení postav a divokou intenzitu expresivních zamračených tváří, jejichž typologické zvláštnosti se odráží v řadě fresek filozofů a astronomů v prostředí kostela Sant' Abbondio v Cremoně. Datováno 1513. Dále predela s příběhy svatého Štěpána, která je provedena v monochromatickém zbarvení, stejně jako stylizovaná tonda s příběhy Herkula, která zdobí klenbu Sant' Abbondio. Autorství těchto fresek bylo několikrát kriticky napadeno a v úvahu přicházela jména jako například Tommaso Aleni, Bernardino Ricca ve spolupráci s Galeazzem Campim či nedávný návrh směřující k umělci Francesco Casella. Nicméně jiná díla tohoto umělce ze stejného období jsou spíše dekorativního rázu, obsahují dvojrozměrné postavy a nesdílí zvláštní typologickou tvrdost, iluzivnost a komplexnost jako autor cyklu Sant' Abbondio.⁹⁵

Jedním z následovníků byl také italský malíř Lorenzo Leonbruno, který byl patrně i žákem samotného Andrea Mantegni v jeho dílně v Mantově. Leonbruno se v Mantově narodil, vyučil se zde a ke stáří se sem opět vrátil. Datum jeho narození je sporné, ale tradičně se uvádí rok 1489. Silně ho ovlivnil kontakt s osobnostmi, jako byli Lorenzo Costa, Dosso Dossi či Correggio. Roku 1504 se Leonbruno dostává do Florencie, kde pobýval v dílně u Pietra Perugina. Následně pak v roce 1511 odjíždí do Benátek a k roku 1521 se dostává do Říma, kde pobývá u Baldassarra Castigliona. Zde se mu dostává kulturního vzdělání a to hlavně v oblasti antického umění. Roku 1524 započal s výzdobou vily v Marmirolo, ale s příchodem Giulia Romana byl donucen práci zanechat. Od této chvíle přestane být Leonbruno více méně schopný obstát v konkurenci, neboť jeho malby neodpovídaly dobovým moderním požadavkům a manýristickému pojetí, které můžeme pozorovat například právě u výše zmíněného

⁹⁵ BORA/ZLATOHLÁVEK 1997, 211

Giulia Romana. Po roce 1537 nemáme o jeho životě prakticky žádné informace. Pouze víme, že už roku 1531 působil jako vojenský architekt v Miláně. Velká část jeho uměleckých děl je dnes již ztracena nebo zničena. Například výzdoba paláce sv. Sebastiána v Mantově, kde pracoval společně s Lorenzem Costou nebo výzdoba paláce v Marmirolo. Tři zachované lunety v levé lodi chrámu Santa Maria del Gradaro v Mantově dokazují i jeho chrámovou činnost.⁹⁶

Lorenzo Leonbruno v Mantově, konkrétně v Palazzo Ducale, vyzdobil roku 1522 místnost Sala della Scalcheria, taktéž nazývanou jako Jídelní sál či Velký sál. Jeho práce zahrnuje výzdobu horní části stěn, plastiky, lunety a klenbu pavilonu. Uprostřed stropu, zdobeného deskami a medailony s figurálními výjevy a groteskami, se otevírá tondo, na kterém se figury ve zkratce otáčejí směrem k balustrádě. Můžeme zde vidět jasnou analogii s Mantegnovskou Camera degli Sposi, neboť i zde je patrný důraz na pohled vzhůru. Je to jakási pocta či hold pro oči. Prostřední panel stropu se napojuje na lunety pomocí pendentivů a kápí. Tyto pendentivy jsou zdobeny groteskami v azurovém modrém poli a kápě jsou pokryty malovanou mozaikou, na které jsou umístěny monochromní busty, které se střídají s jednoduchými výjevy v iluzivních reliéfech. Návrat ke stylu Andrea Mantegni v Camera Picta vidíme hlavně v inspiraci antikou a použitím zlatých vzorů falešné mozaiky. Oproti tomu grotesky, které se tímto počinem poprvé objevili v Mantově, vychází pravděpodobně z Perugina a jeho Směnárenského sálu v Perugii, který Leonbruno zcela jistě viděl při své cestě roku 1504.⁹⁷

Na třinácti lunetách, které jsou vyhotoveny podél stropu, můžeme vidět vyobrazené lovecké scény s bohatým krajinným pozadím, kde se nachází jak vodní plochy a stromy, tak ale i architektura. Celé dílo je pojato velice naturalisticky, čehož je dosaženo i díky mimořádnému vrstvení barev, kdy každá z vrstev je v podstatě průhledná. Tento způsob tvorby pochází od Dossiho a Correggia. Co se týče figur zvířat a osob účastnících se lovu, inspiraci bychom hledali převážně u Lorenza Costy. Lov jako takový není pouze dvorským rituálem, ale je to také odkaz na Dianu, která předsedá loveckým zábavám a která zároveň symbolizuje mravnost. Tato cnost dominuje na obrazech ve studovně Isabelly d'Este, ze které se vchází právě do tohoto sálu.⁹⁸

⁹⁶ GREGORI 1989, 229

⁹⁷ GREGORI 1989, 230

⁹⁸ GREGORI 1989, 230

Jedním z dalších, kdo se nechal inspirovat Mantegnovým okulem byl Giulio Romano. Tento umělec přišel do Mantovy roku 1524 pracovat pro místního vévodu Federico Gonzaga. Romano zůstal v jeho službách až do své smrti roku 1546. Mezi nejdůležitější práce, které zde provedl, patří nepochybně Palazzo del Te, který se stavěl mezi léty 1526 a 1534.⁹⁹ Tato realizace patří mezi architektonicky největší úspěchy tohoto umělce a zároveň jednu z nejoriginálnějších budov dané éry.¹⁰⁰ Jednalo se o znovuoobnovení myšlenky klasické vily suburbana. Federico Gonzaga měl velký palác v samotném městě, ale rozhodl se nechat si vystavět také vilu, která by se nacházela mimo město, stala se centrálou jeho chovu koní a zároveň by fungovala jako odpočinkové místo s nádhernou zahradou, kde by vévoda mohl trávit horké letní dny. Zajímavostí je, že zde nebyly žádné ložnice, a to z důvodu, že vévodský palác byl vzdálen jenom něco kolem jedné míle.¹⁰¹

Palazzo del Te je ukázkou manýristického zpracování. Vnitřní výzdoba paláce byla z větší části provedena právě Giuliem Romanem a jeho žáky. Mezi nejdůležitější dekorativně zpracované místnosti patří takzvaný Sala dei Giganti, kde můžeme vyzorovat spojitosti s Camera degli Sposi. S výzdobou dané místnosti se začalo v květnu roku 1532 a dokončena byla v červenci roku 1534.¹⁰² Místnost byla navržena jako demonstrace iluzionistických tendencí, spíše než jako místnost určená k běžnému bydlení.¹⁰³ Jedná se o vcelku menší prostory, s téměř žádným světlem, kde jsou malby vyhotovené s takovou lehkostí a iluzionistickým dopadem, že na první pohled si člověk nemůže být jist, kde končí stěny a začíná strop. Celá freska je pozoruhodná sama o sobě. Strop je pokryt a je reprezentací velkého kruhové vznášejícího se chrámu, který působí, jakoby byl zavěšen přímo nad hlavami diváků, kde můžeme pozorovat celé shromáždění bohů v čele s nejvyšším Jupiterem,¹⁰⁴ nad jehož hlavou se klene malovaná klenba. Jupiter vrhá blesky směrem dolů k zemi, kde jimi drtí hrozné giganty a tříští jejich svět, který proměňuje v ruiny.¹⁰⁵ Je to scéna naplněná naprostým chaosem, který vznikl po vzpouře těchto gigantů proti všem olympským bohům. Tento lítý boj se odehrává kolem dokola celé místnosti, přičemž giganti jsou drceni obrovskými kusy a

⁹⁹ MURRAY 2006, 103

¹⁰⁰ ROWE/SATKOWSKI 2003, 85

¹⁰¹ MURRAY 2006, 103

¹⁰² MURRAY 2006, 157

¹⁰³ ROWE/SATKOWSKI 2003, 94

¹⁰⁴ MURRAY 2006, 157

¹⁰⁵ ROWE/SATKOWSKI 2003, 94

bloky kamenů či rovnou celými budovami, které na ně svrhávají olympští bohové shůry ze stropu.¹⁰⁶

Tato nepříjemná scéna je ještě více umocněna právě použitými iluzionistickými tendencemi a perspektivou, které se mohl tento umělec naučit u svého mistra – Rafaela. A právě v tomto konkrétním případě dekorativní výzdoby Giulio Romano soutěžil se svým nejslavnějším ze všech jeho předchůdců v oblasti iluzivní freskové malby s Andrea Mantegnou a jeho provedením v Palazzo Ducale, taktéž nacházející se v Mantově. Rozdíl bychom našli v intencích každého umělce. Zatímco Mantegnův iluzionismus je věrohodný, okouzující a v podstatě až bezstarostný, Giulio Romano to celé pojmal jako jedno velké a úderné ukončení teroru, které se snaží převést na diváka a zároveň je to ukázka umělcovy virtuozity.¹⁰⁷ Romano zde demonstroval sílu emocionální reakce v architektuře.¹⁰⁸

Na jedné straně můžeme vidět průhled z jeskyně, kde se nám v dáli vykresluje malebná krajina. Zároveň zde můžeme pozorovat giganty, kteří byli již smeteni blesky z nebes a v tuto chvíli jsou zavalováni kameny. V další části Giulio Romano zobrazil giganty, na které se hrouští chrám, sloupy a další části budov a tím působí obrovskou spoušť a krveprolití těchto hrdých bytostí. Aby v tomto díle Romano ještě stupňoval hrůzostrašný a děsivý aspekt pádu, zobrazil giganty jako obrovská velká stvoření, která byla shozena na zem a smetena různými způsoby bleskem. Někteří v popředí, někteří v pozadí, další mrtví či zranění a jiní zase zavaleni horami či ruinami budov.¹⁰⁹ V celém procesu likvidace rezonuje i samotná podlaha, která jakoby absorbuje pohyby návštěvníků, kteří jsou tak účastni na této apokalypse.¹¹⁰

Nejpůsobivější na celém díle je, že malba v podstatě nemá začátek ani konec, neboť na sebe všechny části freskové výzdoby dokonale navazují a fungují jako celek, bez jakéhokoliv členění či ornamentálních příček. Díky tomu objekty, které jsou zobrazeny

¹⁰⁶ MURRAY 2006, 157

¹⁰⁷ MURRAY 2006, 158

¹⁰⁸ ROWE/SATKOWSKI 2003, 94

¹⁰⁹ MURRAY 2006, 158

¹¹⁰ ROWE/SATKOWSKI 2003, 94

vedle budov, působí vcelku mohutně a věci figurující v dálce, kde je znázorněna krajina, ustupují do nekonečna.¹¹¹

Posledním z následovníků, kterým bych se chtěla věnovat, je Giulio Campi, umělec narozený kolem roku 1508. Campi se v raných dílech, které předcházejí roku 1530, pohybuje mezi „excentrickými“ cremonskými vzory (Altobelo Mellone) a mezi znaky blížící se škole vycházející z města Brescia (Romanino a Moretto). Jedná se například o díla *Madona s dítětem a Svatý Nazario a San Celso v bazilice sv. Abbondia v Cremoně* a *Narození Páně a Svatí nyní v Breře*. V následujících letech se pokoušel jít spíše klasicistní cestou tvořenou monumentálním rozvržením ve stylu Rafaela, přičemž si ale neodpírá bohatou a okázalou sytost barev. V cyklu fresek *svaté Agáty* z roku 1537 poukazuje na dozrávání způsobu vyjádření, které spojuje dynamické napětí vycházející z Pordenona s jemností a šerosvitem města Parmy (Correggio a Parmigianino). Ve freskové výzdobě příčné chrámové lodi v San Sigismondo (1539-1542) obohacuje tyto motivy o nové a jasnější barvy a o komplexnější kompoziční členění. Objevuje se zde vliv manýristického umělce Giulia Romana, o kterém byla v této práci již řeč. Kolem roku 1547 dochází k restrukturalizaci a výzdobě kostelíku Santa Margherita v Cremoně. V průběhu padesátých let spolupracuje na četných projektech spolu se svým bratrem Antoniem a to od výzdob venkovních vil až po cyklus s *Příběhy spravedlnosti* pro Palazzo della Ragione v Brescii. Poté se až do konce svého života věnoval malbám na plátna pro dóm v Cremoně. Zemřel roku 1573.¹¹²

Giulio Campi vytvořil v reakci na Mantegnův okulus fresku *Seslání ducha svatého* v kostele San Sigismondo v Cremoně. Výzdoba je podepsána a datována k roku 1557 a zaujímá místo ve středu oblouku mezi dvěma biblickými scénami – *Zázrak Eliášovy oběti* a *Tábor židů*, které zhotovil jeho bratr Antonio Campi. Na příslušných kápích klenby jsou dvě zobrazení *Proroků*, opět od Giulia Campiho. Je velmi pravděpodobné, že Giulio krátce předtím cestoval do střední Itálie, kde načerpal monumentalitu michelangovských vzorů, které jsou následně dobře viditelné u dvou proroků po stranách. Také na samotném vyobrazení *Seslání ducha svatého*, které je umístěno v klenbě třetího oblouku, můžeme pozorovat robustní tvary figur vyjádřené prostřednictvím čistě oddělených barevných polí, opět dle středoitalského vzoru.

¹¹¹ MURRAY 2006, 158

¹¹² GREGORI 1990, 269–270

Nicméně rozmístění fresky podél okraje rámu a její perspektiva, provedená s tak odvážnými zkratkami, které se málem vzpírají fyziognomickému pochopení, pocházejí přímo ze vzoru, který použil Giulio Romano v kápi klenby Sala di Psiche v Palazzo Te v Mantově. Technickou stránku realizace pochytil Campi zřejmě u Cristofora Sorteho, který ve svém traktátu *Osservazioni nella pittura* z roku 1580 popsal přesně perspektivní metodu figur a architektury na kápích. Campi si tuto metodu osvojuje s mimořádnou vážností - staví figury podél rámu a nechává vidět těla jen skrze různé pózy a odklonění a přiklonění hrudí a paží.¹¹³

¹¹³ GREGORI 1990, 271.

8. Následný život

Poté, co Mantegna dokončil práci v Camera degli Sposi, přesunul se do mantovského paláce, kde vytvořil velkolepý Caesarův triumf. Opět není přesně známo, kdy umělec začal na tomto díle pracovat, jisté je pouze to, že práce byly započaty před rokem 1486 a že v roce 1492 nebyly ještě dodělány. Jedná se o devět rozměrných pláten, které dle dochovaných grafických listů byly zamýšleny jako souvislý, stejnoměrně postupující triumfální pochod, který se pohybuje za řadou ze dřeva řezaných pilastrů. Dnešní stav děl je jen pouhým odleskem stavu původního. Celý Triumf byl původně zamýšlen jako interiérová malba, a však důkazy svědčí o tom, že nějaký čas sloužil jako dekorace otevřeného dvora. Následně byl umístěn v novém gonzagovském paláci u San Sebastiana. Jednalo se v podstatě o takové muzeum, a vzhledem k tomu, že se to stalo ještě za umělcova života, dokazuje to vážnost a úctu, která se dostávala jak Mantegnovi, tak jeho dílům.¹¹⁴

Andrea Mantegna byl i velice aktivním portrétistou, obzvláště v šedesátých letech, avšak mnoho jeho originálních děl se nedochovalo. Jedná se spíše o kopie. Dalším častým Mantegovým námětem bylo zpodobnění Madony, kde se zpočátku hodně inspiroval Donatellem, ale později našel svůj osobitější rukopis. Andrea Mantegna strávil také nějaký čas v Římě, konkrétně mezi léty 1488 až 1490. Do tohoto období spadá i jeho absolutně svébytná Madona s kamenolomem. V tomto období pracuje i na výše zmíněném Caesarově triumfu. Zároveň v této době malíř pracuje pro mantovský dvůr, ale rozvrh i pojetí úkolu byly již hotovy, tudíž Mantegnovy spolupracovníci mohli pokračovat v práci i za umělcovy nepřítomnosti. Takto dlouhý pobyt mimo hranice, povolený samotným vévodou a na vcelku dlouho dobu svědčí o tom, že zakázka v Římě byla velice čestným úkolem. Malíř zde měl příležitost změřit síly s umělci, jež v osmdesátých letech pracovali na výzdobě Sixtinské kaple, ke které Mantegna nebyl přizván.¹¹⁵

Andrea Mantegna vytvořil dekorace soukromé kaple papeže Inocence VIII. ve Vatikánu. Byť šlo o velmi malé prostory, umělec zde vytvořil dílo velmi neobyčejné a již za jeho života oceňované. Mantegna zde pokračoval ve svých iluzionistických

¹¹⁴ KUTAL 1948, 13

¹¹⁵ KUTAL 1948, 14

tendencích malbou fiktivních skříní s bohoslužebnými nástroji, které byly umístěny mezi malované pilastry. V hlavním obraze použil velice světské motivy, svědčící o důkladném studiu skutečností. Ve cviklech klenby pak zobrazil evangelisty. Celé toto dílo bylo v 18. století přestavěno.¹¹⁶

Roku 1490 se Andrea Mantegna vrátil zpět do Mantovy. V té době mu bylo již téměř šedesát let, nicméně žádanost jeho osoby po návštěvě Říma ještě více vzrostla a až do konce dní byl umělec zahrnován zakázkami. Mezi ně patří například dílo *Madonna della Vittoria* provedená koncem roku 1495. Bylo to vyjádření díky a míněno jako oslava vítězství Gian Francesca nad francouzskými vojsky.¹¹⁷ Je zde vytvořena poměrně suchá kresebnost draperie a některých tváří, důslednost kladena na podrobnosti, a zdůraznění krásy prostředí. Nicméně vyzdvižení duchovního rázu celé scény, psychická soustředěnost postav a heroizace námětu jsou odkazem již na vrcholné období renesance. Dalším dílem, stojícím za zmínku, je oltářní obraz pro klášter Santa Maria in Organo ve Veroně či závěsné obrazy pro Studio Isabelly d'Este. Tyto obrazy nepatří mezi nejkvalitnější umělcova díla a ani pozdější tvorba již nedosahuje takových výsledků. Pozdní tvorba působí velice klasicisticky. Mantegna zemřel roku 1506, ale ještě před tím stihl navrhnout dekoraci kaple sv. Jana Křtitele v kostele San Andrea, kde byl následně pohřben.¹¹⁸

Mantegna byl převážně mistr velkého dekoračního malířství, nicméně díky různým okolnostem se zachovali povětšinou spíše jeho závěsné obrazy. Avšak tento umělec byl všestranně nadaný, a tak navrhoval například i dekorace k slavnostem, jež se pořádala v Mantově, kreslil kostýmy a účastnil se režie alegorických průvodů či vytvářel předlohy pro vázy a gobelíny. Byl taktéž činným architektem a možná i sochařem.¹¹⁹

Andrea Mantegna položil základ iluzionistické malby, na který mohl později navázat například i Correggio. Ovšem to by nebylo možné bez florentského příkladu, který otevřel cestu do světa optického prostoru, který byl nadto matematicky zdůvodněný.¹²⁰

¹¹⁶ KUTAL 1948, 14

¹¹⁷ KUTAL 1948, 15

¹¹⁸ KUTAL 1948, 16–17

¹¹⁹ KUTAL 1948, 18

¹²⁰ KUTAL 1948, 20

Závěr

V mé práci jsem se zabývala významnou freskovou realizací Andrea Mantegni v Camera Picta se zaměřením na zpracování nástropního okulu. Umělec zde projevil notnou dávku porozumění perspektivě. V iluzionistických tendencích se projevilo jeho velké umělecké nadání a odvaha experimentovat. To mu bylo umožněno i díky humanitnímu prostředí a vřelé náklonosti mantovského dvora k jeho osobě. Samotný umělec se pak nechal inspirovat patrně Pantheonem v Římě, kde můžeme pozorovat velice působivé a monumentální architektonické zpracování kupole.

Jak již bylo zmíněno, jedním z prvních, kdo se nechal v tomto směru podílet k tvorbě, byl i Leonardo da Vinci. Jeho zpracování nástropní dekorace v Castello Sforzesco v Miláně si pohrává s prostorem jako s celkem. Soustředěnost diváka je zde vedena právě ke stropu, kde se větví detailně propracované stromoví v kombinaci se zlatými pruty a heraldickými znaky odkazujícími k rodu Sforzů. Dalším, kdo se pokusil navázat na Mantegnovy tendence, byl Alessandro Pampurino, který koncem 15. století vyzdobil freskovou technikou strop v klášteře della Colomba v Cremoně, nacházející se dnes v muzeu v Londýně. Můžeme zde vidět stejné pojetí rozvržení prostoru s okulem uprostřed, který je obklopen medailonovými bustami a následně lunetami. I v tomto okulu se nachází postavy, nicméně iluzionistický účinek je zde markantně snížen celkovým zpracováním, kdy freska působí spíše jako součást vertikálních obrazů, později visících horizontálně. Jedním z následovníků Andrea Mantegni byl i Galeazzo Rivelli zvaný Della Barba, který začátkem 16. století vyhotovil realizaci v klášteře Sant' Abbondio v Appartamento Landriani v Cremoně. I v této v podstatě neznámé realizaci můžeme vidět odkazy na mantovský okulus, ačkoliv v této dekoraci bychom v kruhovém vyhotovení našly pouze jednu shlížející figuru. Lorenzo Leonbruno v druhé čtvrtině 16. století vyzdobil grottu v Palazzo Ducale v Mantově. Umělec zde celý nástropní prostor soustředí do kruhových tendencí, které vrcholí v dalším znázornění iluzionistického okulu s aktivně vyhlížejícími figurami. Kolem dokola je zhotovena groteskní dekorace a medailony, ale výzdoba působí méně jednotně a v porovnání s Mantegnovým okulem i plošně. Oproti tomu Giulio Romano, který vyhotovil Pád Gigantů v Sala dei Giganti v Palazzo Te, který se nachází v Mantově, se pokusil vytvořit komplexně vyhlížející iluzionistickou místnost, která z pohledu diváka nemá

konec ani začátek. Je to v podstatě oslava umělcovy virtuozity a talentu spojeném se zpracováním prostoru. Divák je pohlcen pohledem vzhůru do dekorativní kupole, ze které se na něj snáší blesky a kamení, vržené olympskými bohy směrem na giganty. Návštěvníci se tu stávají přímo účastníky děje. Posledním zmíněným byl Giulio Campi, který v roce 1557 vytvořil Seslání Ducha svatého v San Sigismondo v Cremoně. Zde můžeme vidět větší množství mohutně vyhlížejících postav, kteří se oproti ostatním realizacím obracejí vzhůru, což ale vychází z logiky námětu. Figury se natahují, pokouší se zachytit Ducha svatého a jsou odděleny jasně zářivými rouchy. Figury jakoby samy vzhlížely směrem nahoru, do okulu a možná právě díky tomuto zobrazení všech osob z podhledu je dosaženo menšího iluzivního účinku, než například u okulu Mantegna.

Význam nástropní fresky v Camera Picta je již dlouho uznávána za předchůdce zvláštní italské techniky, perspektivy zvané sotto in sú a zároveň jako celého zvláštního italského žánru. Výmalba, kde strop je považován za kupoli oblohy s okřídlenými putti, vznášejícími se mračny a veselostí tématu, se nechal inspirovat například i Corregio a skrze něj se později formoval i vliv na barokní a rokokovou nástropní výzdobu v Itálii a Záalpi.

Obrazová příloha



1. Andrea Mantegna: Camera Picta – nástropní freska, 1465-74, Mantova



2. Andrea Mantegna: Camera Picta – detail okulu, 1465-74, Mantova



3. Andrea Mantegna: Camera Picta, 1465-74, Mantova



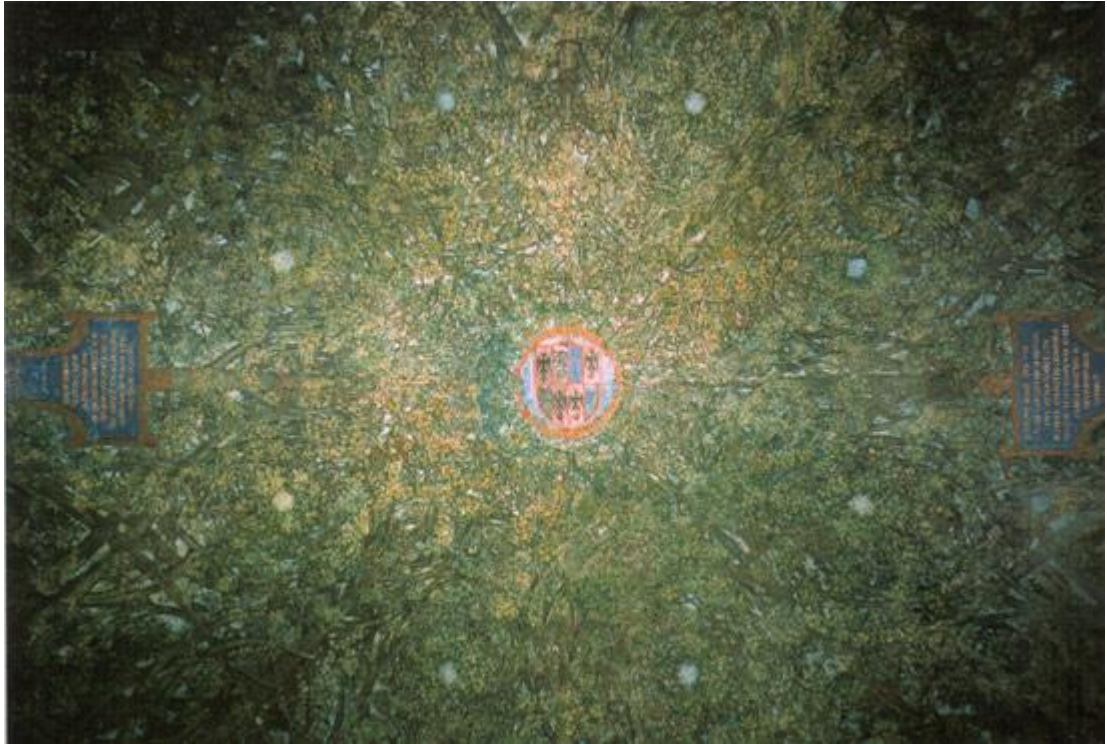
4. Andrea Mantegna: Camera Picta – setkání vévody s kardinálem, 1465-74, Mantova



5. Andrea Mantegna: Camera Picta – rodinný portrét, 1465-74, Mantova



6. Apollodóros z Damašku: Pantheon, 117 – 138, Řím



7. Leonardo da Vinci: Castello Sforzesco – nástropní výzdoba, 1497/98, Miláno



8. Leonardo da Vinci: Castello Sforzesco – nástropní výzdoba, 1497/98, Miláno



9. Alessandro Pampurino: původně klášter della Colomba – nástropní freska, konec 15. století, Cremona; následně Casa Maffi v Cremoně; dnes Victoria and Albert Museum, Londýn



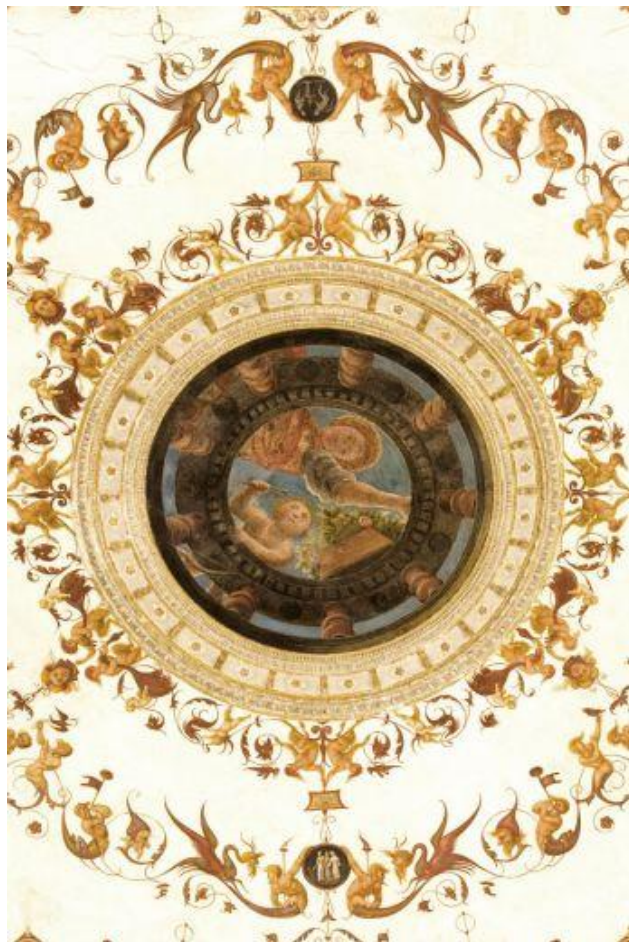
10. Alessandro Pampurino: původně klášter della Colomba – detail nástropní fresky, konec 15. století, Cremona; následně Casa Maffi v Cremoně; dnes Victoria and Albert Museum, Londýn



11. Galeazzo Rivelli: Appartamento Landriani –
klášter Sant' Abbondio, 1513, Cremona



12. Lorenzo Leonbruno: grotta v Palazzo Ducale – nástropní freska, 1522, Mantova



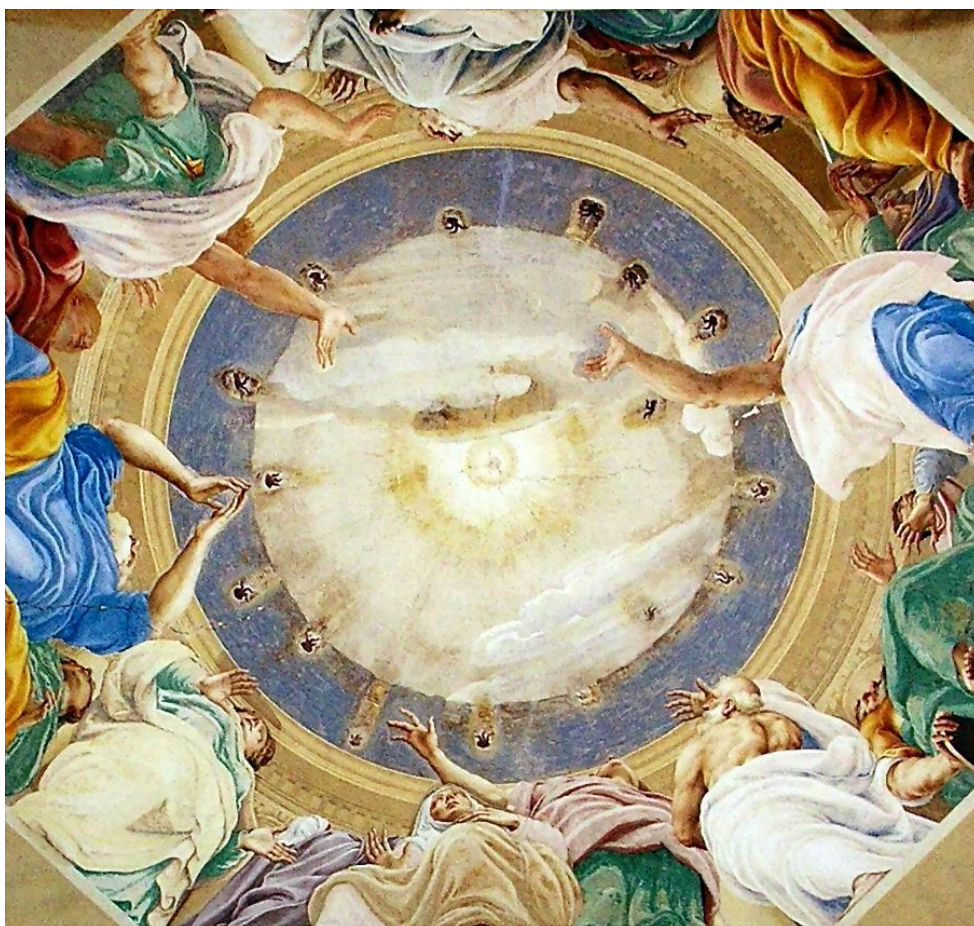
13. Lorenzo Leonbruno: grotta v Palazzo Ducale – detail nástropní fresky, 1522, Mantova



14. Giulio Romano: Pád Gigantů v Sala dei Giganti - Palazzo Te, 1532-1534, Mantova



15. Giulio Romano – Pád Gigantů v Sala dei Giganti – Palazzo Te, 1532-1534, Mantova



16. Giulio Campi: Seslání Ducha svatého - San Sigismondo, 1557, Cremona

Seznam vyobrazení

1.

Andrea Mantegna: Camera Picta – nástropní freska, 1465-74, Mantova

Fotografie z:

https://it.wikipedia.org/wiki/Camera_degli_Sposi#/media/File:Andrea_Mantegna_064_big.jpg

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

2.

Andrea Mantegna: Camera Picta – detail okulu, 1465-74, Mantova

Fotografie z:

http://www.izzitrip.com/izt/?attachment_id=1976

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

3.

Andrea Mantegna: Camera Picta, 1465-74, Mantova

Fotografie z:

<http://buzznews.it/camera-degli-sposi-mantegna-30192/>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

4.

Andrea Mantegna: Camera Picta – setkání vévody s kardinálem, 1465-74, Mantova

Fotografie z:

<http://guideturistichemantova.it/camera-degli-sposi/>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

5.

Andrea Mantegna: Camera Picta – rodinný portrét, 1465-74, Mantova

Fotografie z:

<http://www.lastampa.it/2014/07/23/cultura/arte/home-cover/a-mantova-riapre-la-camera-degli-sposi-del-mantegna-fw4Mb3bwcjrflXe4C7fCVN/pagina.html>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

6.

Apollodóros z Damašku: Pantheon, 117 – 138, Řím

Fotografie z:

<https://engineeringrome.wikispaces.com/Construction+and+Behavior+of+the+Pantheon>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

7.

Leonardo da Vinci: Castello Sforzesco – nástropní výzdoba, 1497/98, Miláno

Fotografie z:

https://www.finestresullarte.info/551n_leonardo-da-vinci-sala-delle-asse.php#cookie-ok

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

8.

Leonardo da Vinci: Castello Sforzesco – nástropní výzdoba, 1497/98, Miláno

Fotografie z:

https://www.finestresullarte.info/551n_leonardo-da-vinci-sala-delle-asse.php#cookie-ok

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

9.

Alessandro Pampurino: původně klášter della Colomba – nástropní freska, konec 15. století, Cremona; následně Casa Maffi v Cremoně; dnes Victoria and Albert Museum, Londýn Fotografie z:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O72907/ceiling-from-the-casa-maffi-ceiling-pampurino-alessandro/>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

10.

Alessandro Pampurino: původně klášter della Colomba – detail nástropní fresky, konec 15. století, Cremona; následně Casa Maffi v Cremoně; dnes Victoria and Albert Museum, Londýn Fotografie z:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O72907/ceiling-from-the-casa-maffi-ceiling-pampurino-alessandro/>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

11.

Galeazzo Rivelli: Appartamento Landriani - klášter Sant' Abbondio, 1513, Cremona.

Foto: archiv autora

12.

Lorenzo Leonbruno: grotta v Palazzo Ducale – detail nástropní fresky, 1522, Mantova Fotografie z:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Leonbruno_-_Ceiling_decoration_\(detail\)_-WGA12888.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Leonbruno_-_Ceiling_decoration_(detail)_-WGA12888.jpg)

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

13.

Lorenzo Leonbruno: grotta v Palazzo Ducale – detail nástropní fresky, 1522, Mantova Fotografie z:

<http://www.repubblica.it/2008/11/sezioni/arte/gallerie/antico-gall/antico-gall/8.html>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

14.

Giulio Romano: Pád Gigantů v Sala dei Giganti - Palazzo Te, 1532-1534, Mantova Fotografie z:

<http://www.art-prints-on-demand.com/a/romano-giulio/fall-of-the-giants.html>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

15.

Giulio Romano: Pád Gigantů v Sala dei Giganti - Palazzo Te, 1532-1534, Mantova

Fotografie z:

<http://mediumaevum.tumblr.com/post/3638387817/fall-of-the-giants-from-mount-olympus-giulio>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

16.

Giulio Campi: Seslání Ducha svatého - San Sigismondo, 1557, Cremona

Fotografie z:

<https://it.dreamstime.com/fotografia-stock-cremona-italia-l-affresco-della-pentecoste-sulla-chiesa-di-chiesa-di-san-sigismondo-della-volta-da-giulio-campi-image73079486>

Vyhledáno dne: 19. 4. 2017

Seznam literatury

- BORA/ZLATOHLÁVEK 1997 — Giulio BORA/ Martin ZLATOHLÁVEK: I segni dell'arte: Il Cinquecento da Praga a Cremona. Milano 1997
- FABRIAŇSKI 1988 — Marcin FABRIAŇSKI: The Cremonese ceiling examined in its original studiolo setting. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 17, 1988, 189–212
- FERRARI 1974 — Maria Luisa FERRARI: Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Milano 1974
- GYMPEL 2013 — Jan GYMPEL: Dějiny architektury od Antiky po současnost. Praha 2013
- HEYDENREICH 1974 — Ludwig Heinrich HEYDENREICH: Architecture in Italy. New Haven 1974
- GREGORI 1989 — Mina GREGORI (ed.): Pittura: a Mantova dal Romanico al Settecento. Milano 1989
- GREGORI 1990 — Mina GREGORI (ed.): Pittura: a Cremona dal Romanico al Settecento. Milano 1990
- KUTAL 1958 — Albert KUTAL: Andrea Mantegna. Praha 1958
- LIGHTBOWN 1986 — Ronald William LIGHTBOWN: Mantegna: Drawings and Prints. Berkeley 1986
- MARTINEAU 1992 — Jane MARTINEAU (ed.): Andrea Mantegna. New York 1992
- MURRAY 1986 — Peter MURRAY: The architecture of the Italian Renaissance. New York 2006
- RAEBURN 1980 — Michael RAEBURN: Dějiny architektury. Praha 1980
- ROWE/SATKOWSKI 2003 — Colin ROWE/ Leon SATKOWSKI: Italian architecture of the 16th century. New York 2002
- STEVENSON 2003 — Neil STEVENSON: Architektura: fascinující příběh nejvýznamnějších staveb světa. Praha 2003
- TANZI 2008 — Marco TANZI: IV. A Mantova: Gli anni sessanta e settanta. In: Mantegna 1431-1506, 177–186
- TOMAN 2000 — Rolf TOMAN: Umění italské renesance: architektura, sochařství, malířství, kresba. Praha 2000
- TREVISANI 2006 — Filippo TREVISANI: La Camera Picta: il primato della pittura. In: Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio, 37–53

VASARI 1928 — Giorgio VASARI: Antonello da Messina; Andrea Mantegna; Pietro Perugino; Donato (Donatello); Alesso Baldovinetti. Praha 1928

ZAVA BOCCAZZI 1966 — Franca ZAVA BOCCAZZI, Mantegna. Firenze 1966

ZAVA BOCCAZZI 1969 — Franca ZAVA BOCCAZZI: Mantegna. Londýn 1969

ZÖLLNER 2011 — Frank ZÖLLNER: Leonardo da Vinci: Malířské a kreslířské dílo. Praha 2011