

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Filosofická fakulta

Ústav dějin umění

Dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Pavla Hlušíčková

**Efemérní architektura renesančních festivit**

**v kresbě Giulia Campiho**

**Ephemeral Architecture of Renaissance Festivities**

**in Giulio Campi Drawings**

## **PODĚKOVÁNÍ**

Velice ráda bych poděkovala panu Doc. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D. za odbornou i lidskou pomoc při psaní mé diplomové práce a za jeho povzbuzující konzultace, příteli za velké pochopení i podporu, rodině za zájem.

Zároveň bych chtěla vyjádřit dík své nadřízené, Ing. Arch. Věře Kučové, náměstkyni pro památkovou péči Národního památkového ústavu, jejíž vstřícnost a porozumění pomohly sepsání této diplomové práce.

## **PROHLÁŠENÍ**

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

V Praze dne 7. 12. 2010

podpis

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce informuje o životě a díle cremonského malíře, architekta a dekorátéra Giulia Campiho (cca 1502-1572), který se v roce 1541 stal autorem dekorací pro triumfální vjezd císaře Karla V. do Cremony. Spolu se svým spolupracovníkem Camillem Boccaccinem navrhl celou řadu slavobran, jejichž podoba se do dnešních dnů dochovala na přípravných kresbách. Několik přípravných kreseb, které jsou součástí v nedávné době objeveného alba Clary – Aldringenů z Teplic, uchovává Národní galerie v Praze. Diplomová práce se dotýká problematiky Campiho návrhů slavobran – řeší výtvarné vlivy, které mohly mít na Campiho kresebný výraz vliv, uvádí další dochované kresby z evropských sbírkových institucí a shrnuje podobu trionfa Karla V. v roce 1541 a Filipa II. v roce 1549 do Cremony.

## **ABSTRACT**

This dissertation informs about the life and work cremonese painter, architect and decorator Giulio Campi (c. 1502-1572), who became in 1541 the author of the decorations for the triumphal entry of Emperor Charles V in Cremona. Together with his colleague Camille Boccaccino suggested a number of triumphal arches, whose appearance has been preserved to this day on preparatory drawings. A number of preparatory drawings, which are part of the recently discovered album of the Clara - Aldringen in Teplice, keep the National Gallery in Prague. This thesis concerns the problems of Campi's proposals of the arches - addresses visual effects that might have had an influence on the Campi's drawing expression, features other Campi's surviving drawings from the collection of the European institutions and summarizes a form of the Charles V Trionfo in 1541 and Philip II. Trionfo in 1549 in Cremona.

## KLÍČOVÁ SLOVA

*Giulio Campi* – cremonský kreslíř, malíř, architekt a dekorátér slavobran k vjezdu císaře Karla V. do Cremony v roce 1541 a Filipa II. v roce 1549, syn malíře Galeazza Campiho, člen rozvětvené rodiny Campi, žil v letech cca 1502 – 1572/1573.

*Cremona* – v dnešní době italské provinční městečko v údolí řeky Pádu, v 1. polovině 16. století jedno z uměleckých center Lombardie, později se proslavilo díky rodině Stradivari také jako „město houslí“.

*Efemérní architektura* – architektura slavobran a triumfálních oblouků, které se stavěly ve městech i na venkově od středověku do pozdně barokní doby panovníkům, šlechtě i církevním hodnostářům, u příležitosti jejich návštěvy jako projev úcty a k jejich oslavě.

*Trionfo* – ceremonie vjezdu, oslava váženého hosta v době středověku, renesance a baroka, jeho podoba vzešla ze starověkých trionfů – slavnostních vjezdů římských císařů, respektive dobyvatelů.

## OBSAH

1. Úvod.....	2
2. Úvod do problematiky života a díla Giulia Campiho .....	4
2. 1. Základní prameny k problematice cremonského malířství.....	5
2. 2. Literatura k životu a dílu Giulia Campiho .....	8
3. Život a dílo Giulia Campiho .....	12
3. 1. Giulio Campi na počátku své tvorby a hledání vlastní cesty .....	12
3. 2. Santa Agata a etuda pro Pordenona.....	17
3. 3. San Sigismondo a Boccaccinův vzor .....	20
3. 4. Santa Margherita a vrchol eklektismu .....	23
4. Úvod do problematiky kresby .....	30
4. 1. Učňovská léta budoucího malíře .....	30
4. 2. Lombardská škola .....	36
4. 3. Cremonská škola .....	41
5. Slavnost .....	46
5. 1. Slavnost jako konstanta .....	46
5. 2. Trionfo... „fantastický obraz, jaký si musíme vyčíst a nasbírat z popisů“ .....	49
5. 3. Triumfální vjezdy v Zaalpi a v Itálii .....	54
6. Karel V. a obraz císařství .....	61
6. 1. Efemérní architektura v kresbě Giulia Campiho.....	63
6. 2. Vjezd Filipa II. do Cremony v roce 1549.....	76
7. Závěr .....	80
8. Seznam použitých pramenů a literatury .....	83

### Příloha 1 - Katalog kreseb

Seznam literatury – katalog kreseb

### Příloha 2 - Obrazová příloha

Seznam vyobrazení

# 1. Úvod

Efemérní architektura hrála po staletí při slavnostních vjezdech významných osob významnou dekorační roli. Byla součástí náročné scénografie, často plánované několik měsíců dopředu. Slavobrány a slavnostní vozy, které stály rozmístěné po celé trase slavnostního průvodu, měly za úkol alegoricky oslavit triumfátora. Vzhledem k netrvanlivým materiálům, které se při stavbě triumfálních oblouků využívaly, se nám do dnešních dnů žádný nezachoval. Již v antice bývali imperátoři a vojevůdci slavnostně vítáni svými poddanými – v těchto případech se však doklady slavností jako Titův či Konstantinův oblouk dochovaly. Nejinak tomu bylo i v renesanci, kdy se repertoár slavnostní ještě více rozšířil a specifikoval. Informace o renesančních vjezdech panovníků a církevních hodnostářů můžeme čerpat jak z písemných pramenů, tak především z přípravných kreseb. Organizátory těchto průvodů se často stávali umělci – konkrétně malíři a díky jejich přípravným studiím, máme dnes představu, jak takové renesanční triumfální oblouky vypadaly.

V této diplomové práci budou hodnoceny kresebné návrhy Giulia Campiho (kolem 1500-1572), cremonského malíře a architekta, který se stal designérem slavobran pro slavnostní vjezdy Karla V. v roce 1541 a Filipa II. v roce 1549 do Cremony. Abychom se dokázali více přiblížit době a prostředí, ve kterém Giulio Campi žil a pracoval, je třeba získat základní orientaci v jeho tvorbě. První kapitola této diplomové práce zprostředkuje informace o životě a díle tohoto významného cremonského výtvarníka, jehož věhlas přesáhl hranice jeho rodiště. V úvodní části tedy přistoupím ke kritice pramenů a dostupné literatury, která se k životu malíře váže. V další fázi se budu v jednotlivých podkapitolách věnovat základním mezníkům Campiho života, které se pokusím zařadit do místních a časových souvislostí. Vzhledem k faktu, že tématem této práce je specifická oblast Campiho tvorby, a totiž „efemérní architektura“ vytvořená ve 40. letech 16. století, nebudu se Campiho životem zabývat v celé šíři až do jeho smrti v roce 1572, ale vymezím si rámec, který ukončím rokem 1550.

Na úvodní pasáž naváže kapitola věnující se fenoménu renesanční kresby. Úvodní stať bude věnována problematice učňovských let budoucího malíře, popíše, jakým způsobem se pomocí kresby formoval jeho výtvarný výraz a jak vypadala doba strávená v mistrově ateliéru. Posléze přistoupím k nástinu lombardské kresby, kterou se pokusím na základě konkrétních příkladů umělecké tvorby jasněji charakterizovat. Lombardie 16. století se vyznačovala na poli dějin umění širokou rozmanitostí směrů a vlivů, které ve výsledku zapříčinily její charakteristický výraz. Politické, historické a geografické souvislosti jsou



pro poznání uměleckých škol v této oblasti severní Itálie nezbytné. V této kapitole budou načrtnuty příklady, které ovlivnily lombardský výtvarný ráz. V podkapitole o cremonské kresbě se pokusím více přiblížit výtvarnou scénu v Cremoně v první polovině Cinquecenta.

Navazující kapitola bude řešit problematiku renesančních slavnostních vjezdů. Vzhledem k tomu, že jak slavnostní vjezd Karla V. v roce 1541, tak ceremonie Filipa II. v roce 1549 nebyly ve své době nic neobvyklého, je třeba se více zorientovat v tom, jak takové slavnosti vypadaly. Také dnes sledujeme se zájmem státnické návštěvy hlav zahraničních států a i dnes mají tyto události svá přesně daná pravidla. Podkapitola „Slavnost jako konstanta“ tedy řeší na základě historické a umělecko-historické literatury pozadí renesančních slavností. Na ni navazuje pasáž, jež se věnuje fenoménu „trionfa“, na které upozorňoval ve svých pracích již Jakob Burckardt. Poslední podkapitola v této části „Triumfální vjezdy v Záalpi a v Itálii“ obrací pozornost k podobě triumfálních vjezdů v Itálii i v záalpské oblasti, hodnotí je jak v obecné rovině, tak konkrétně popisem několika významných triumfálních vjezdů 15. a 16. století.

Vyvrcholením celé diplomové práce je poslední kapitola věnovaná problematice vjezdu Karla V. v roce 1541 a Filipa II. v roce 1549 do Cremony. Popis ceremonií se do dnešních dnů dochoval ve spise Antonia Campiho „Cremona fedelissima città“ z roku 1585. Jako přímý pozorovatel nám zanechal jedinečné informace o podobě cremonských vjezdů. Zájem na detailněji podané zprávě vycházel také z faktu, že právě Antoniův bratr, Giulio Campi, se stal dekorátérem přinejmenším prvního vjezdu. Na základě Antoniových informací se historici umění pokusili v několika minulých desetiletích přiřadit některé kresby Giulia Campiho právě k tématice vjezdů. Cílem této diplomové práce je na základě současného stavu bádání vytvořit souhrn dosud známých kreseb, které se týkají obou cremonských vjezdů a na jejich základě se pokusit popsat celou ceremonii tak, abychom v co v největší možné míře dosáhli podoby slavností.

Součástí práce je katalog kreseb, který je značen [Kat. č.]. Další zkratky nejsou v práci užity.

## 2. Úvod do problematiky života a díla Giulia Campiho

Giulio Campi (po 1507-1572),<sup>1</sup> rodák z Cremony, syn malíře Galeazza Campiho a blízký spolupracovník Camilla Boccaccina, se na cremonské výtvarné scéně začal prosazovat postupně od roku 1525.<sup>2</sup> Až do své smrti v roce 1572 formoval spolu se svou dílnou výtvarný projev lombardského města v údolí Pádu. Přesných informací k jeho životu se příliš nezachovalo. Neznáme ani přesné datum Campiho narození.<sup>3</sup> Prvního školení se mu podobně jako jeho bratrům Antoniovovi a Vincenzovi dostalo v otcově dílně.<sup>4</sup> Giulio Campi prožil celý svůj život v Cremoně, kde se podílel na výzdobě řady kostelů. Ze všech jmenujme cremonský dóm v 60. letech, kostel sv. Zikmunda, kde vymaloval hlavní oltářní obraz (1540) a spolu s Camillem Boccaccinem se podílel na výzdobě transeptu (1539-1542), v kostele sv. Agáty od roku 1537 pracoval na freskách s tematikou ze života světice. U kostela sv. Markéty se uplatnil nejenom jako malíř, ale navrhl také architektonické řešení celé stavby. V dobové literatuře je Campi také znám jako dekorátor mnohých sídel ve městě i na venkově. Až na Palazzo Maggi v Cadignanu, kde pracoval spolu s bratrem Antoniem, se většina z nich nedochovala. Antonio Campi vypráví ve svých Dějinách Cremony<sup>5</sup>, že bratr Giulio pomáhal Giuliu Romanovi při práci v Mantově. Podle Giovanni Battisty Zaista byl Campi činný na různých místech v Itálii, v Parmě a v Miláně, ovšem bližší informace a časové zařazení

---

<sup>1</sup> F. Malaguzzi - Valeri, Campi Giulio, Ulrich Thieme und Felix Becker (eds.), *Thieme Becker V* (Lipsko 1911), s. 471; Giulio Bora, Campi Giulio, in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art 5* (Londýn 1996), s. 545; N. Righi, Campi Giulio, in Günter Meißner (ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon 16* (Mörlenbach 1997), s. 44-45; Martin Zlatohlávek, Giulio Campi, in *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 57

<sup>2</sup> Lamo předpokládal, že Giulio Campi byl činný již od roku 1522. Lamo, 1584: „*Nel tempo, che Camillo Boccaccino, Bernardo Gatto detto il Sojaro, e Giulio Campi, tre vivi, e chiarilumi della Pittura, illustravano con lucidissimi raggi di vero honore la Città di Cremona Patria loro, vi ci nacque (Bernardino Campi) 1522.*“ „V době, kdy Camillo Boccaccino, Bernardo Gatto zvaný Sojaro a Giulio Campi, tři žijící významné osobnosti malířství, malovali jasnými paprsky skutečné slávy své rodné město Cremonu, narodil se zde v roce 1522 (Bernardino Campi).“; Ovšem tento údaj musí být mylný, protože víme, že Camillo Boccaccino setrval v Benátkách až do roku 1525; Diane Degrazia, Giulio Campi, in *Correggio and his Legacy. Sixteenth Century Emilian Drawings*, kat. výs. (Washington 1984), s. 282

<sup>3</sup> Podle Paola Lomazza se měl Giulio narodit již v roce 1500. Thieme Becker (1911) tvrdí, že se narodil v roce 1502; *Allgemeines Künstlerlexikon* uvádí, že se narodil po 1507. Podle Marca Tanziaho se měl Giulio Campi narodit až v letech 1507-1508.

<sup>4</sup> Luigi Lanzi uvádí v *Storia Pittorica della Italia*, že do rodiny patřil i Bernardino Campi. Jeho život můžeme rekonstruovat díky spisu Discorco, který v roce 1584 vydal Alessandro Lamo, a podle něj se Bernardino narodil v roce 1524 a nezdá se, že by byl v nějakém příbuzenském vztahu s rodinou Campi; Alessandro Lamo, in Leondro Ventura (ed.), *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, et Opere in molti luoghi, et a diversi Prencipi, et Personaggi fatte dall'Eccellente, e Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese*, (Bergamo 1976), s. 28-100

<sup>5</sup> Antonio Campi, Presentazione di Rita Barbisotti (ed.), *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, (Cremona 1990), Libro Terzo, p. XXVIII

k těmto zakázkám nemáme.<sup>6</sup> V roce 1572, kdy Giulio Campi zemřel, nechali synové Galeazzo, Curzio a Annibale otci zřídit hrobku v kostele San Nazaro v Cremoně.<sup>7</sup>

## 2. 1. Základní prameny k problematice cremonského malířství

Tento stručný přehled života lombardského malíře, dekorátéra a organizátora společenských událostí Giulia Campiho, který vychází ze základních uměnovědných slovníků, je poněkud neúplný. Navíc se v zásadních informacích rozchází. Cremonské malířství bylo dlouho spojováno, a dosud patrně stále je, s rodinou Campi, otcem Galeazzem, syny Giuliem, Antoniem, Vincenzem a Bernardinem, který ovšem rodinným příslušníkem nebyl. Tvorba této malířské rodiny se v rámci dvou generací klade přibližně do let 1510 až 1591 (rok úmrtí Vincenza). Jedním z důvodů místní popularity byl i fakt, že Antonio, místní literát, se o své rodině často zmiňoval na mnoha místech svého traktátu „Cremona fedelissima città“. Přesto nepokládal Vasari za nutné zahrnout cremonskou výtvarnou scénu do svých Životů. Když v roce 1566 podnikl studijní cestu po severní Itálii, neuspokojili cremonští malíři jeho očekávání natolik, aby jim věnoval samostatný oddíl ve druhém vydání „Životů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů“. O Cremoně a jejích výtvarnicích se stručně zmínil v rámci životopisu Girolama da Carpiho, když napsal: „*Cremona in diversi tempi abbia dato uomini i quali nella pittura fecere opere lodatissime, pure allora quando di essi ragiona, quasi di tutti o poco o male ne dice.*“<sup>8</sup> Konkrétně o Giulio Campim si Vasari zaznamenal: „*studiò assai alcune tele colorite fatte in Roma di mano di Francesco Salviati, che furono dipinte per fare arazzi, e mandate a Piacenza al duca Pier Luigi Farnese.*“<sup>9</sup>

V 17. století bylo působení malířské rodiny Campi chápáno jako předstupeň působení Carracciů v Bologni. Campi reprezentovali paradigma, kde probíhal proces předávání technických dovedností a malířských vzorů, a v tomto světle se včlenili mezi důležité příklady malířství severní Itálie. Mezi prvními spisovateli, kteří se postavili na stranu

---

<sup>6</sup> Giambattista Zaist, Anton Maria Panni (ed.), *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, (Bergamo 1976), s. 108-128

<sup>7</sup> Giulio Bora uvádí v katalogu „Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento“ rok 1573 jako rok úmrtí; Giulio Bora, Giulio Campi. Biografia, in Mina Gregori (ed), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, kat. výs. (Milán 1990), s. 267-268

<sup>8</sup> „Z Cremony v různých dobách vzešli lidé, kteří v malířství vytvořili velmi významná díla, ale když se zde o nich mluvilo, mluvilo se špatně nebo vůbec.“

<sup>9</sup> „dosti studoval některé barevné tkaniny vyrobené v Římě rukou Francesca Salviatiho, které byly malovány pro výrobu gobelínů a poslány do Piacenzy vévodovi Pieru Luigimu Farnesemu.“

cremonských malířů, byl Alessandro Lamo. Ten se v traktátu „Discorso“<sup>10</sup> z roku 1584 vyjádřil o Camillu Boccaccinovi ve smyslu jako o... „*uno dei principali dipintori che abbia avuto l'età nostra.*“<sup>11</sup> V roce 1666 vyšel první umělecký slovník mistrů z Cremony s názvem „*La virtù ravivata de' cremonesi insigni*“<sup>12</sup>, jehož autorem byl notář a vydavatel cremonských rukopisů Giuseppe Bresciani. Zde na třech stranách uvedl první stručný životopis Giulia Campiho, dílo a velmi podrobnou bibliografii.

Ve čtvrtém pokračování spisu „*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*“<sup>13</sup> z roku 1681 se Filippo Baldinucci věnoval rovněž cremonské výtvarné scéně, konkrétně rodině Campi. Giulia Campiho zde označil jako „*ornamento e splendore della terza scuola lombarda*“.<sup>14</sup> Na tato oslavná slova navázal v roce 1762 Antonio Maria Panni ve své práci „*Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona*“.<sup>15</sup> Panni ve své práci rozepsal jednotlivé cremonské kostely a k nim přidal jména výtvarníků, kteří se podíleli na jejich výzdobě. Jméno Giulia Campiho se objevuje více než dvacetkrát. Výčet pramenů k problematice cremonského malířství uzavřel v 18. století Gian Battista Zaist spisem „*Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*“ (1773),<sup>16</sup> který na mnoha místech citoval práce Giulia a Bernardina Campiho, Bernardina Gattiho nebo Camilla Boccaccina. Giulio Campimu věnoval obsáhlou studii, čítající dvacet stran. V roce 1818 navázal v knize „*Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*“ Luigi Lanzi,<sup>17</sup> který se cremonské škole věnoval v rámci popisu brešského umění. Bartolommeo de Soresina Vidoni publikoval v Miláně v roce 1824 práci „*La pittura cremonese*“,<sup>18</sup> ve které shrnul dosavadní prameny věnující se cremonskému umění a vypsál základní životopisné údaje k nejvýznamnějším cremonským výtvarníkům 16. století. Stručný životopis a několik děl věnoval také Giulio Campimu.

---

<sup>10</sup> Alessandro Lamo, *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, et Opere in molti luoghi, et a diversi Prencipi, et Personaggi fatte dall'Eccellente, e Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese, in Cremona, Appresso Cristoforo Draconi, in Leondro Ventura (ed.), Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista* (Řím 2008), s. 251-255

<sup>11</sup> „Jeden z nejvýznamnějších malířů našeho věku.“

<sup>12</sup> Giuseppe Bresciani, *La virtù ravivata de' cremonesi insigni*, in Rita Barbisotti (ed.), *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* (Cremona 1976), s. 122-124

<sup>13</sup> Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Turín 1814)

<sup>14</sup> „ornament a sláva třetí lombardské školy“

<sup>15</sup> Antonio Maria Panni, Alfredo Puerari (ed.), *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona* (Cremona 1976), s. 13, 18, 28, 32, 33, 41, 44, 46, 48, 66, 109, 140, 143, 144, 154, 164, 165, 175, 181, 182, 188, 195

<sup>16</sup> Giovanni Battista Zaist, Alfredo Puerari (ed.), *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* (Cremona 1976), s. 108-128

<sup>17</sup> Luigi Lanzi, Martino Capucci (ed.), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (Florencie 1968)

<sup>18</sup> Bartolommeo De Soresina Vidoni, *La pittura cremonese* (Milán 1824), s. 73-83

Také Giovanni Battista Cavalcaselle se ve spolupráci s Josephem Archerem Crowem věnovali v „History of Painting in North Italy“ v kapitole o brešském malířství cremonské výtvarné scéně.<sup>19</sup> Rámec načrtnutý Cavalcasellem se omezil na rekapitulaci dosud známých pramenů z 15. století, osvojení několika málo průvodců a známých maleb a nastudováním italského Cinquecenta. Cavalcaselle pracoval na poli dosud neprobádaném a při svém výzkumu se mu například podařilo zhlédnout sbírky Bignami a Sommi Picenardi, které z vezdejšího světa zmizely krátce po vydání „History“. Jeho vycvičené oko a enormní zkušenosti mu dovolily objevit anonymní práce Boccaccia Boccaccina, stejně jako řady ostatních cremonských malířů identifikovaných v různých lokalitách. Podařilo se mu určit práci Galeazza Campiho ve spolupráci s Tomassem Alenim na křídlovém oltáři v Sta Maria Maddalena a Pampurinovu výmalbu stropu Casa Maffi v Cremoně (dnes V& A Museum, inv. č. 428-1889). Crowe, na základě dojmů svého italského kolegy, inicioval pojednání, ve kterém se vyjádřil, že cremonskému malířství chybí vlastní a skutečná originalita a že se vyznačuje nezvyklými rysy.

Jestliže se Cavalcaselle pokoušel zvrátit tvrdý soud cremonského malířství svého kolegy na počátku století, v dalších desetiletích 20. věku byla cremonská škola shledána velkým obohacením umění Cinquecenta. První katalog cremonské pinakotéky vyšel v roce 1931 pod názvem „Il catalogo della Pinacoteca del Civico Museo“.<sup>20</sup> V 50. letech 20. století, kdy se objevil nový zájem o cremonskou školu, badatelé Federico Zeri, Ferdinando Bologna, Alfredo Puerari uspíšili publikování dalšího katalogu Pinacoteca di Cremona.<sup>21</sup> Na tuto edici navázal v roce 1984 katalog „Le collezioni del Civico Museo Ala Ponzzone di Cremona“.<sup>22</sup> V devadesátých letech (1997) vydalo cremonské muzeum pod vedením Valeria Guazzoni katalog expozice „La Pinacoteca, origine e collezioni“.<sup>23</sup> Od roku 2003 vychází nová řada soupisových katalogů muzea, jejímž editorem je Mario Marubbi. V roce 2003 publikovalo muzeum katalog „La pincoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento“,<sup>24</sup> v roce 2004 navázala kolektivní práce autorů „La pincoteca Ala Ponzzone. Dal Duecento al Quattrocento“.<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Giovan Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *History of Painting in North Italy* (Milán 2004-2006)

<sup>20</sup> Ilmo Camelli, *Il catalogo della Pinacoteca del Civico Museo* (Cremona 1931)

<sup>21</sup> Alfredo Puerari, *Pinacoteca di Cremona* (Cremona 1951)

<sup>22</sup> Antonio Piva, *Le collezioni del Civico Museo Ala Ponzzone di Cremona* (Milán 1984)

<sup>23</sup> Valerio Guazzoni, *La Pinacoteca, origine e collezioni* (Turín, 1997)

<sup>24</sup> Mario Marubbi, *La pincoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento* (Milán 2003)

<sup>25</sup> Mario Marubbi, *La pincoteca Ala Ponzzone. Dal Duecento al Quattrocento* (Milán 2004)

## 2. 2. Literatura k životu a dílu Giulia Campiho

První a zatím poslední zpracování života a díla Giulia Campiho vyšlo až v 70. letech 20. století. Práce autorů Giovanni Godiho a Giuseppe Cirilla byla publikována v roce 1978 pod názvem „Studi su Giulio Campi“.<sup>26</sup> Poznatky této práce se mohly částečně opřít o patrně nejstarší monografii o rodině Campi, kterou sepsala italská badatelka Aurelia Perotti pod názvem „I Pittori Campi da Cremona“ v roce 1931.<sup>27</sup> Uměleckohistorická literatura, zabývající se dílem Giulia Campiho, se ovšem většinou omezila na dílčí informace o jednotlivých kresbách, malbách, popř. efemérní architektuře. Pokud byla Campiho životu a dílu věnována větší pozornost, stal se takový text součástí větší práce o rodině Campi.

Dosud největší katalog, věnovaný cremonské malířské rodině, vyšel pod názvem „I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento“ v roce 1985 a zpracoval dosud známé informace italských uměnovědců zabývajících se cremonským malířstvím 16. století.<sup>28</sup> Na tuto publikaci navázal v roce 1997 rozsáhlé pojatý katalog „I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona“,<sup>29</sup> v němž se jeho autoři pod vedením Giulia Bory a Martina Zlatohlávka věnovali cremonské výtvarné scéně od počátku 15. století až do konce 16. věku. Přestože velká část katalogu hodnotí tvorbu Antonia Maria Vianiho, nepřehlédnutelnou součástí je také zpracování života a díla Giulia Campiho. Nejobsáhlejší informace o Giuliu Campim jako kreslíři je možné získat právě z tohoto katalogu. Martin Zlatohlávek zde publikoval řadu přípravných kreseb Giulia Campiho k freskovým malbám mnohých cremonských kostelů, za všechny jmenujme alespoň kostely sv. Agáty, sv. Markéty nebo sv. Zikmunda.

Patrně největším odborníkem na život a dílo Giulia Campiho je v současnosti italský uměnovědec Giulio Bora, který se jeho dílem systematicky zabývá již od 70. let 20. století. Giulio Bora věnoval Campimu svoji doktorskou práci, kterou posléze publikoval v jednotlivých článcích v časopise *Paragone*. Mládí Giulia Campiho zpracoval v článku „Le due pale di Brera e l'attività giovanile di Giulio Campi“.<sup>30</sup> Na tuto jeho prvotinu navázal další článek v roce 1976 „Note cremonesi II. L'eredità di Camillo e i Campi. Ze tří částí složená studie - 1. „Gli apparati di Carlo V“, 2. „La pala di Santa Marta di Camillo e gli esordi di Antonio Campi“, 3. „ut pictura poesis" il Vida e Giulio Campi“- komparuje

<sup>26</sup> Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, *Studi su Giulio Campi* (Milán, 1978)

<sup>27</sup> Aurelia Perotti, Giulio Campi, in *I Pittori Campi da Cremona* (Milán 1931), s. 13-31

<sup>28</sup> Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Milán 1985)

<sup>29</sup> Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona* (Milán 1997)

<sup>30</sup> Giulio Bora, *Le due pale di Brera e l'attività giovanile di Giulio Campi, Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanese* (1975), s. 17-31

dílejší práce Giulia Campiho a Camilla Boccaccicina, ať už se jedná o návrhy efemérní architektury pro vjezd Karla V. do Cremony v roce 1541 nebo obraz sv. Marty pro cremonský dóm od Camilla Boccaccina či freskovou výzdobu kostelíku Santa Margherita se soudobými pracemi jiných italských malířů. Jeho informace přitom často vycházejí z historických pramenů milánských a cremonských archivů.<sup>31</sup> Hned v následujícím roce vyšlo v *Paragone* rozšiřující pojednání vydané pod stejným názvem.<sup>32</sup> Podílel se i na katalogu *I Campi*, a to jednak oddílem věnovaným právě Giulio Campimu,<sup>33</sup> jednak celým oddílem kreseb.<sup>34</sup> Snad posledním příspěvkem k tématu Campi je Borova kapitola v publikaci o kostele S. Margherita a Pellageia.<sup>35</sup>

Další italský uměnovědec, který část své odborné práce zasvětil dílu Giulia Campiho, je Marco Tanzi. Campiho tvorbou se zabýval od roku 1992, kdy publikoval v časopise *Prospettiva* článek s názvem „Ipotesi per un perduto "San Girolamo" di Giulio Campi“.<sup>36</sup> V roce 1994 následoval v *Bulletinu d'Arte* „Cremona 1560-1570: novità sui Campi“.<sup>37</sup> V rámci katalogu „*I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*“ se Marco Tanzi uplatnil svou statí „Due novità per il catalogo di Giulio Campi“.<sup>38</sup> V tomto příspěvku se zabýval obrazem zvaným pala Roncaroli, jeho spleťou historií, vlivy a Campiho tvorbou ve čtyřicátých letech 16. století. Jeho poslední a nejobsáhlejší prací je v roce 2004 publikovaná kniha „*I Campi*“.<sup>39</sup> Tanzi se ve své odborné práci neomezuje pouze na Giulia, ale hodnotí také tvorbu Bernardina a Antonia.

Triádu italských uměnovědců, kteří se zabývali životem a dílem Giulia Campiho, uzavírá Mina Gregori. V rámci katalogu „*I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*“ vyšla její stat' „*Ragioni di una ricerca*“, kde shrnula prameny a názory, které se věnovaly cremonské výtvarné scéně od 16. do 20. století.<sup>40</sup> Výsledkem spolupráce badatelů Míny Gregori, Giulia Bory, Marca Tanziaho a řady dalších vyšla v roce 1990 publikace

---

<sup>31</sup> Giulio Bora, Note Cremonesi, II: L'eredità di Camillo e i Campi, *Paragone* 311 (1976), s. 49-74

<sup>32</sup> Giulio Bora, Note Cremonesi, II: L'eredità di Camillo e i Campi, *Paragone* 327 (1977), s. 54-88

<sup>33</sup> Giulio Bora, Ruolo e significato della pittura cremonese fra Umanesimo e Controriforma, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Milán 1985), s. 8-12

<sup>34</sup> Giulio Bora, Giulio Campi, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Milán 1985), s. 281-290

<sup>35</sup> Giulio Bora, La decorazione cinquecentesca della chiesa delle Sante Margherite e Pelagia: il committente a l'artista, in Pietro Bonometti, Gianluigi Colalucci (eds.), *La chiesa delle Sante Margherite e Pelagia. Storia e restauro* (Milán, 2008), s. 63-124

<sup>36</sup> Marco Tanzi, Ipotesi per un perduto "San Girolamo" di Giulio Campi, *Prospettiva* 67 (1992), s. 79-82

<sup>37</sup> Marco Tanzi, Cremona 1560-1570: novità sui Campi, *Bollettino d'arte* 6 (1994), s. 55-64

<sup>38</sup> Marco Tanzi, Lia Bellingieri, Due novità per il catalogo di Giulio Campi, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Milán 1985), s. 49-58

<sup>39</sup> Marco Tanzi, *I Campi* (Milán 2004)

<sup>40</sup> Mina Gregori, Ragioni di una ricerca, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Milán 1985), s. 1-6

„Pittura in Cremona“, kde autoři jednotlivých statí a katalogových hesel zhodnotili vývoj cremonské malby od 11. století až do konce 18. věku.<sup>41</sup> Konkrétně Campiho problematikou se ve statí „I pittori tra maniera e realtà“ věnoval Giulio Bora.<sup>42</sup> Korektivním doplňkem těchto tří italských badatelů a nezátíženým pohledem zvenčí se těší Mario DiGiampaolo, který od počátku 70. let reagoval kritikami na články a publikace, jež se věnovaly umění v Cremoně.<sup>43</sup> Také jemu patří řada zajímavých úvah a především několik významných připsání.

Vzhledem k tomu, že se jedná o italského malíře, zpracovává toto téma především italská uměnověda, přesto můžeme v Campiho bibliografii nalézt i jiné než italské autory. Za všechny jmenujme např. Brama de Klercka, který v roce 1999 publikoval knihu s názvem „The brothers Campi. Images and Devotion. Religious painting in sixteenth-century Lombardy“<sup>44</sup> nebo Jonathana Bobera, který v *Masters of Drawings* zveřejnil článek „Cremonese Drawings for the Entry of Charles V. New Attributions and an Interpretation“ z roku 1988.<sup>45</sup> V českém prostředí se Campimu věnoval částečně katalog výstavy Martina Zlatohlávka a Giulia Bory „Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě“, která proběhla v roce 1995.<sup>46</sup> Výjimečnost této práce je především v řadě nových připsání a publikování dosud neznámých a nepublikovaných kreseb z nedávno nalezeného alba Clary – Aldringenů v Teplicích. Katalog obsahuje také poprvé publikované přípravné kresby efemérní architektury pro triumfální vjezdy císaře Karla V. v roce 1541 a následníka trůnu prince Filipa II. v roce 1549 do Cremony.

Tento výčet zahrnuje přehled základních pramenů odborné literatury, která se dotýká tématu života a díla Giulia Campiho – tedy v podstatě první kapitoly této diplomové práce. Vzhledem k tomu, že tématem této diplomové práce je Giulio Campi jako kreslíř, nezabýváme se tedy v tomto přehledu literatury ostatními zdroji, ze kterých čerpaly další kapitoly. Záměrem tohoto seznamu bylo poukázat na jednotlivé rozpracované pasáže v díle

---

<sup>41</sup> Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990)

<sup>42</sup> Giulio Bora, *I pittori tra maniera e realtà*, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990), s. 39-49

<sup>43</sup> Mario DiGiampaolo, Recenze na kat. výs. G. Bora *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, *Prospettiva* 37 (1984), s. 76-83; Mario di Giampaolo, Un appunto per Camillo Boccaccino disegnatore, *Itinerari* 1 (1979), s. 89-91; Mario di Giampaolo, Camillo Boccaccino: a painting and a drawing, *The Burlington magazine* 120 (1978), s. 82-85; Mario di Giampaolo, Due disegni di Giulio Campi, *Antichità viva* 16 (1977), s. 35-37; Mario di Giampaolo, Giulio Campi: ancora due disegni per San Sigismondo, *Prospettiva* 8 (1977), s. 54-56; Mario di Giampaolo, Aspetti della grafica cremonese per S. Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi, *Antichità viva* 13 (1974), s. 19-31; Mario di Giampaolo, Disegni di manieristi lombardi, *Arte illustrata* 5 (1972), s. 247-250

<sup>44</sup> Bram de Klerck, *The brothers Campi. Images and Devotion. Religious painting in sixteenth-century Lombardy* (Amsterdam 1999)

<sup>45</sup> Jonathan Bober, *Cremonese Drawings for the Entry of Charles V. New Attributions and an Interpretation*, *Master Drawings* 3 (1988), s. 219-232

<sup>46</sup> Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995)



Giulia Campiho a především upozornit na ty nejhodnotnější zdroje informací a zároveň na omezené možnosti, ze kterých by český badatel mohl svoje poznatky čerpat. Přesto není a ani nemůže být tento výčet kompletní. Poznámkový aparát této diplomové práce upozorní na dalších stránkách na množství další literatury, která se jednotlivými díly Giulia Campiho zabývá.

### 3. Život a dílo Giulia Campiho

Giulio Campi, jak již bylo řečeno, započal svoji životní malířskou dráhu někdy v polovině dvacátých let 16. století a až do své smrti v roce 1572 vytvořil celou řadu prací. Campiho tvorba byla rozsáhlá a neomezovala se na jeden výtvarný žánr. V jeho tvorbě můžeme nalézt deskové obrazy s náboženskou tematikou, nástěnné malby profánního i sakrálního charakteru, portréty, návrhy na standardy a praporce cremonských cechů a v neposlední řadě také návrhy efemérní architektury. Naším zájmem je dále se v této diplomové práci soustředit na Campiho kresebné dílo. Pokud se ovšem malířským dílem Giulia Campiho budeme zabývat pouze ve vztahu k jeho kresbám, dojdeme k omezenému počtu děl, které bychom si mohli představit. Není naším cílem vyjmenovávat zde rozsáhlé anotace všech Campiho prací, přesto bychom se pro lepší porozumění díla Giulia Campiho a pochopení vlivů, které na jeho dílo měly současné italské školy dějin umění, neměli omezovat pouze na ohraničenou část jeho tvorby. K jeho náležitému uchopení je třeba prostudovat si i předchozí malířskou tvorbu. Vzhledem k tomu, že kresby efemérních architektur pro slavnostní vjezdy Karla V. a Filipa II. do Cremony vznikly ve čtyřicátých letech 16. století, je logické zabývat se Campiho pracemi v časovém období do této doby. V této kapitole se tedy budeme věnovat dílu Giulia Campiho v jeho komplexnosti do roku 1550.

#### 3. 1. Giulio Campi na počátku své tvorby a hledání vlastní cesty

V Cremoně, ležící v samém jádru pádského údolí, se na počátku 16. století navzájem potkávaly podnětné stimuly mezi Mantovou a Parmou, Bresciou a Benátkami. Rok 1525 reprezentoval rozhodující okamžik, který v Cremoně inicioval následující události. V tomto roce pronikli na cremonskou výtvarnou scénu zprostředkovaně přes Camilla Boccaccina a Bernardina Gattiho takoví malíři jako Tizian a Correggio. Zároveň nebyl zapomenut ani Pordenone, který svými rozměrnými freskami v cremonském dómu z počátku 20. let 16. století oslovil mladého Giulia Campiho. Ve druhé čtvrtině století se malba v Cremoně zásadním způsobem proměnila. V roce 1525 se totiž Camillo, syn Boccacciův, vrátil z Benátek a jeho obraz „Santa Maria del Cistello“ [1], dnes v Národní galerii v Praze, omámil Cremonu svou tizianovskou novostí.<sup>47</sup> V předchozím roce Gianfrancesco Bembo podepsal

<sup>47</sup> Obraz, který nedosahuje velkých rozměrů, byl na základě dochovaného nápisu DOM/CAM. MDXXV nejdříve připisán Domenicu Campagnolovi. Bernard Berenson jej v roce 1907 připisal Giulio Campimu, Adolfo Ventura obraz ve své knize „Studi dal vero“ (1927) označil za práci Romaninovu. Fakt, že přední historici umění pokládali Boccaccinovy práce za Tizianovy obrazy dokazuje korespondence o dataci „Tizianova“ obrazu „L'Eterno Benedicente“ (dnes v Museo Civico v Cremoně připisovaný Boccaccinovi), kterou vedli Cavalcaselle, Longhi a Suidi; Mina Gregori, Traccia per Camillo Boccaccino, *Paragone* 37 (1953), s. 3-18

smlouvu na obraz sv. Kosmy a sv. Damiána, který se dnes nachází v kostele San Pietro al Po [2].<sup>48</sup> V roce 1525 namaloval Bernardino Gatti, zvaný il Sojaro, pro kostel San Giovanni Nuova fresku „Madonna col Bambino fra i santi Sebastiano e Rocco“, z níž je patrný Correggiův vliv, kterého se Sojaro nezbavil po zbytek svého života. O čtyři roky později proběhla v cremonském dómu pro další vývoj zdejšího výtvarného umění velmi významná událost, a totiž dokončení nástěnného cyklu ze života Panny Marie a Krista, když il Sojaro vymaloval své Vzkříšení [3].<sup>49</sup> Právě il Sojarovo Vzkříšení svědčilo o oscilaci jeho stylu mezi Mantovou Giulia Romana a Parmou Correggia.<sup>50</sup>

Názory na Campiho vůbec první dílo se ve starší uměleckohistorické literatuře liší. Aurelia Perotti, autorka knihy „I Pittori Campi da Cremona“, se domnívá, že první Campiho práce s názvem „Vergine con San Rocco e San Sebastiano“ pochází již z roku 1525. Původně nástěnná malba byla oddělena od zdi a nyní ji uchovává cremonské Museo Civico Ala Ponzoni. Práce není signována. Spolu s datací 1525 je uvedena také provenience kostela San Giovanni Nuovo. Již tato raná práce je charakteristická jistou kresbou, měkkostí a plastickým reliéfem aktů. V půvabných postojích sv. Šebestiána a děťátka a v měkkosti šerosvitu pozoruje Perotti viditelný corregiovský vliv. Z roku 1527 pocházející deskový obraz „Madonna col Bambino, San Giuseppe, San Francesco e due offerenti“ [4] považuje Aurelia Perotti za chronologicky následující práci. Obraz byl dlouhá léta připisován Romaninovu okruhu. Pro Campiho ovšem mluví sebejistota provedení, harmonická kompozice a preciznost barev. Na základě pozoruhodné technické zralosti usuzuje Perotti, že Campi dokončil své vzdělání v Brescii.<sup>51</sup>

Naproti tomu Giulio Bora, který se Campiho tvorbou zabýval o padesát let později, určil jako vůbec první Campiho práci obraz „Vergine con SS. Nazaro e Celso“ [6], dnes umístěný na hlavním oltáři v kostele San Abbondio v Cremoně (původně v kostele San Nazaro e Celso). Stejně tak se domnívali Giovanni Goddi a Giuseppe Cirillo, kteří se odvolávali na Lamův výrok, že Giulio Campi měl obraz vytvořit ve věku dvaceti dvou let.<sup>52</sup> Obraz, který je signován k roku 1527, odráží jak některé tizianovské prvky, tak typologickou shodu v postavě sv. Nazara se světcem v obraze Camilla Boccaccina „Madona s děckem a svatými“, který Boccaccino namaloval pro kostel Sta Maria di Cistelo v Cremoně a který je

<sup>48</sup> Marco Tanzi, Cremona, 1525, in *I Campi* (Milán 2004), s. 7-10

<sup>49</sup> Marco Tanzi, Introduzione, in *Disegni Cremonesi del Cinquecento*, kat. výs (Florence 1999), s. 1-33

<sup>50</sup> Marco Tanzi (pozn. 48), s. 7-10

<sup>51</sup> Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>52</sup> „*fioriva già nel 22*“ Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, L'inizio veneto:dalla pala di S. Abbondio al gonfalone di Milano, in *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 11-16

dnes spravován v Národní galerii v Praze [1].<sup>53</sup> Jestliže je pravdivé tvrzení, že Tizian dokončil obraz „Pala del Pesaro“ až v roce 1526, kdy jsou zaznamenány účty za obraz, nemohl jej Boccaccino vidět v jeho dílně. Protože datum vzniku obrazu „Santa Maria del Cistelo“ je rok 1525, nikoli 1527, jak uváděly starší zdroje, není zvláštní, pokud hovoříme o velmi rychle asimilaci tizianovského vlivu na cremonské výtvarné scéně.<sup>54</sup>

„Vergine con SS. Nazaro e Celso“ je typickou ukázkou Sacra conversazione. Madona je umístěna na dvou mramorových stupních a po její straně stojí sv. Nazarus a sv. Celsus. Jejich kompoziční uspořádání tvoří rovnoramenný trojúhelník, jehož použití bylo velmi oblíbené ve vrcholné renesanci. V prázdném prostoru mezi světci si hrají dva putti s helmou, a tím opakují trojúhelníkovou kompozici výše. Podle Bory vykazuje toto dílo znaky prvotní práce. Děťátko je podle jeho slov dokonce ještě dílem jeho učitele, otce Galeazza Campiho. Další vlivy, které v této fázi Campiho tvorby pozoruje, ukazují na práci současných brešských umělců, především Romanina (především typ Madony a šaty) a Moretta.<sup>55</sup> Podobnost s 18 let starším Mazzolinovým obrazem „Madony s dítětem“ je velice pozoruhodná [7]. Především velmi podobná tvář Madony, její výraz a natočení hlavy podobně jako posazení děťátka jsou neobyčejně příbuzné. Aurelia Perotti v tomto obraze naopak pozoruje silné benátské vlivy, především expresivita hlav, bohatost kostýmů a teplá temnota barev odkazují podle ní na Tiziana.<sup>56</sup>

Campiho umělecký vývoj v prvních letech jeho tvorby nebyl jednoznačný. Obraz „Natività e Santi“ [9], původně pro kostel San Mattia v Cremoně, dnes v milánské Breře, byl původně připisovaný Altobello Melonovi. V postavě sv. Josefa vnímáme jasně zřetelné prvky Pordenonovy invence. „Allegoria del Vanitas“ [10] z milánského muzea Poldi Pezzoli ukazuje podle Giulia Bory spojitost s brešskou a benátskou kulturou stejně jako jisté obohacení podle severských vzorů.<sup>57</sup> Giovanni Goddi a Giuseppe Cirillo upozornili, že mužská postava vlevo vykazuje mnohé analogie s figurou na obraze „Koncert“ od Sebastiana Florigeria (dnes v mnichovské Pinakotéce).<sup>58</sup> Otázka vztahu italského a severského umění, ať už mluvíme o umění vlámském, holandském nebo německém, není pro oblast Lombardie nedůležitá. V roce 1806 zhodnotil Franz Pffor Morettův obraz

<sup>53</sup> Martin Zlatohlávek, Giulio Campi, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.) *Kresby v Cremoně 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výst. (Praha 1995), s. 57

<sup>54</sup> Mina Gregori (pozn. 47), s. 3-18; Mario di Giampaolo o dvacetpět let později tvrdí, že Boccaccino musel Pala del Pesaro znát; Mario di Giampaolo, Camillo Boccaccino. A painting and a Drawing, *The Burlington Magazine* 899 (1978), s. 82-85

<sup>55</sup> Giulio Bora, Giulio Campi, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Milán 1985), s. 126-131

<sup>56</sup> Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>57</sup> Giulio Bora (pozn. 55), s. 126-131

<sup>58</sup> Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo (pozn. 52), s. 11-16

Sv. Justýny (dnes ve Vídni) jako nejpůsobivější italskou práci vůbec, zároveň však upozornil na postavu donátora, kterou malíř oblékl do staroněmeckého šatu. Tato poznámka vyjadřuje víc než jen pouhou zálibu v renesančních kostýmech, ukazuje spíše povědomí a potvrzení specifických kulturních vztahů, které byly pro provinční oblasti jako Bresciu, Bolognu nebo Ferraru klíčové.<sup>59</sup>

Třicátá léta 16. století jsou charakteristická velkým pracovním úsilím, prestižními zakázkami a častým pohybem jednotlivých malířů. K dokreslení celkové situace je třeba si uvědomit, že v roce 1530 je Camillo Boccaccino v Piacenze, Giulio pracuje pro Massimiliana Sforzu v Santa Maria delle Grazie v Soncinu a Sojaro odchází do Pavie, aby zde vymaloval jeden obraz pro tamější dóm.<sup>60</sup> Rokem 1530 je datována Campiho práce pro kostel Sta Maria delle Grazie v Soncinu „La Vergine coi Santi Caterina e Francesco e un marchese Stampa“. Také tento obraz byl Campimu připsán až později, kritikové v něm nejprve viděli dílo Tizianovo, později Morettovo a nakonec Pordenonovo. Nejzajímavější na celém obraze je portrét objednavatele. Portrét markýze Stampy ukazuje citlivou modelaci a zároveň velkou dávku plasticity. Malba oživená zajímavými barvami je charakteristická jadrnou, realistickou věcností. Zde poprvé se projevuje Campiho portrétní umění, které se v dalších letech rozvine v řadě výjimečných portrétů. Jedním z nejlepších příkladů Campiho portrétů ze třicátých let je bezesporu „Portrét staršího muže“ [12] z milánské sbírky Casa Gaslini. Postarší muž na obraze se na diváka dívá hrdě, ale zároveň ustaraně, je oblečen v bohatý oděv s kožešinou, na který dopadá světlo, v pozadí vidíme široce zřasenou látku. „Portrét ženy“ [13] uchovávaný v milánské sbírce Fassati nese evidentní tizianovské rysy. Zamyšlená dáma zdobená květinami s melancholickým výrazem ve tváři jasně evokuje Tizianovu Krásku z roku 1536, dnes v Palazzo Pitti.<sup>61</sup> Giorgionova ikonografie vyzařuje z „Portrétu loutnisty“ [14] ve florentských Uffiziích. „Portrét Galeazza Campiho“ [15] se odvolává na florentské vzory a Correggia.

Soncino, městečko vzdálené 30 km severozápadně od Cremony, poctilo Campiho nabídkou výmalby městského kostela. Dokončení kostelíku Sta Maria delle Grazie se datuje vysvěcením v roce 1528. Na počátku třicátých let 16. století zde vznikla malířská dekorace, jejímiž donátory byli Francesco II. Sforza, milánský vévoda a

---

<sup>59</sup> Přestože Roberto Longhi ostře rozlišoval brešské a benátské malíře, italská uměnověda vždy nacházela benátské prvky v Morettově díle. To není překvapivé, když si uvědomíme Giorgionovy typy tváří použité na oltáři sv. Eufémie (Pinacoteca Civica, Brescia). Přestože je Moretto nejméně benátský ze všech svých brešských současníků, není ani lombardským Raffaelem, ani Tizianovým žákem. Hlavní vliv na jeho tvorbu měl Romanino. Giovanni Perini, Alessandro Bonvicino, Il Moretto. Brescia, *Burlington Magazine* 130 (1988), s. 714-716

<sup>60</sup> Marco Tanzi (pozn. 49), s. 1-33

<sup>61</sup> Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

Massimiliano Stampa - Soncino, který je zobrazen jako modlitebník na triumfálním oblouku kostela. Malířské výzdoby se kromě Giulia Campiho zúčastnili dle dochovaných dokumentů také Francesco, Ermete a Andrea Scanzi, malíři původem ze Soncina. Giulio Campimu se připisují obrazy triumfálního oblouku s námětem Zvěstování Panně Marii (s nápisem *Campus cremonensis faciebat*), dále čtyři evangelisté v presbytáři, čtyři putti na stěně oddělující presbytář od hlavní lodi, zobrazení církevních otců v apsidě a klenba kostela, kde je vymalováno větvoví s tondy představujícími Krista, svatou rodinu, proroky a mučedníky [16]. Součástí klenební výzdoby je rovněž nápis: „*Florente humani generis instauratore/ Anno MDXXX/ F[ranciscus] II S[fortia] D[ux] M[ediolani] P[osuit]*“ „*Unico celi decori tutissimoque Terre/ Presidio Vergini deifere Marie.*“<sup>62</sup> Deformované obličejové postavy, připomínající Albrechta Dürera, kontrastují s celkovým vyzněním, které se odvolává na Giulia Romana.<sup>63</sup> Jedná se o jedinečnou kombinaci severského a benátského malířského projevu – podobně jako v předchozích pracích, ale zde pozorujeme větší Pordenonovo barevné vzplanutí a nástup raffaelovského klasicismu (v reminiscenci na konkrétní rytinu od MarcAntonia Raimondiho).<sup>64</sup>

V roce 1533 byl Giulio Campi pověřen vymalovat oltářní obraz do cremonského kostela Santa Marta nel Duomo. Z nám neznámých důvodů byl však tento úkol nakonec svěřen Camillu Boccaccinovi.<sup>65</sup> Následující rok Campi vymaloval pro milánské arcibiskupství obraz „*Madonna della Misericordia*“, která dle Giulia Bory vykazuje raffaelovský a brešský charakter. Paralelně tvořil ovlivněn Raffaelem v této době Callisto Piazza, kterému se Campi přiblížil, jak se zdá, svými profánními obrazy jako např. v obraze „*Partita a scachi*“ (dnes v Museo Civico di Torino). Na Campiho první pokusy obrazů s tematikou her posléze v cremonském prostředí navázala Sofonisba Anguisola a bratr Vincenzo.<sup>66</sup> V roce 1534 realizoval Giulio snad na zakázku posledního Sforzy také hedvábný praporec s motivem Panny Marie milosrdné, dnes v arcibiskupském paláci v Miláně. Pracovní úspěchy cremonského malíře v Miláně potvrzuje svým svědectvím Lamo, podle něhož měl Campi pro milánský kostel Santa Maria della Scala namalovat v reminiscenci na Raffaela temperové obrazy „*Zvěstování Panně Marii*“ a „*Klanění tří králů*“.<sup>67</sup>

---

62 Silla Zamboni, Per Giulio Campi, in *Rivista degli Istituti di Archeologia e di Storia dell' arte dell' Università di Bologna e dei Musei del Comune di Bologna*, kat. výt. (Bologna 1960), s. 170-173

63 Giulio Bora (pozn. 55), s. 126-131

64 Marco Tanzi (pozn. 48), s. 7-10

65 Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

66 Marco Tanzi (pozn. 48), s. 7-10

67 Marco Tanzi (pozn. 49), s. 1-33

### 3. 2. Santa Agata a etuda pro Pordenona

První Campiho velkou církevní zakázkou byla výzdoba cremonského kostela sv. Agáty v roce 1537. Zde se poprvé mohl ve velkém uplatnit Campiho freskařský talent. V prostoru presbytáře vytvořil čtyři nástěnné malby zachycující legendu o životě a smrti sv. Agáty. Dramatické scény mučednictví a smrti světice jsou vsazeny do architektonického rámce, jednotlivá vyobrazení od sebe oddělují dekorativní pásy ovoce a květin. Na první pohled pociťujeme reminiscenci Pordenonových a Romaninových fresek v cremonském dómu, především v postavách popravených v lesklých zbrojích a kavalírů zdobených peřím.<sup>68</sup> Staré formy jsou zde transfigurovány v nový duch, který oživuje kompozice bohaté na emoce a dramatičnost, ale je vzdálen pordenonovské prudkosti pohybu. Charakteristické pro Campiho fresky v kostele sv. Agáty je až sochařsky realistické pojetí postav, na které dopadá jasné stříbřité světlo.<sup>69</sup> Z ikonografického hlediska se jedná o jedinečně zachovaný cyklus, jehož součástí měla snad být i freska „Výslech sv. Agáty“ [17], ke které se v Modeně dochovala kresba.<sup>70</sup>

V první scéně „Mučednictví sv. Agáty“ [19] vidíme, jak světlovlasou světici mučí dva kati, zatímco po levé straně výjevu se shlukují přihlízející. Vyobrazení hlav diváků má téměř portrétní charakter.<sup>71</sup> Podle jedné verze legendy byla Agáta poté, co doznala své křesťanské vyznání, uvržena do nevěstince a podle jiné verze jí byly utrženy prsy.<sup>72</sup> Právě tento výjev zobrazuje první cremonská freska. Na rozdíl od této práce se nám k další Campiho fresce „Mučednictví sv. Agáty“ dochovaly přípravné kresby. Scéna zobrazuje centrálně umístěnou klečící světici, po jejíž levé straně stojí zbrojnoš a po pravé straně skupinka ozbrojených mužů, nad jejichž hlavami se na balkoně řadí dav přihlízejících. Na šesti drobných papírových útržcích Campi nakreslil studie mužských ozbrojených postav [21]. Jedná se o studie vlajkonoše a studii postav ve zbroji. Těmito, do té doby anonymními studiemi, se v polovině šedesátých let 20. století zabýval badatel Lionell Puppi, který je veskrze připsal Romaninovi. Z dalších badatelů, kteří se pokusili o určení autorství jednotlivých kreseb, jmenujme Philips

---

<sup>68</sup> Giulio Bora (pozn. 42), s. 39-49

<sup>69</sup> Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>70</sup> Tento výjev vycházel z grafického listu Albrechta Dürera „Kristus před Kaifášem“, který byl součástí v Evropě známého a hojně rozšiřovaného cyklu „Malých Pašijí“. Campi se nechal patrně inspirovat grafickým listem Heinricha Aldegrevera, který vycházel z Dürerovy předlohy a který zobrazoval trůnícího Putifara, jemuž na sv. Josefa žaluje proti němu stojící jeho žena. Campimu je u Aldegrevera bližší kompoziční uspořádání, postoj světice a dekorační detail. Ovlivnění německou kresbou zprostředkovanou grafickými listy je tedy patrné i u Giulia Campiho; Martin Zlatohlávek, Studie figurální kompozice pro fresku Utrpení sv. Agáty, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 60

<sup>71</sup> Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>72</sup> James Hall, sv. Agáta, in James Hall (ed.), *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* (Praha 1991), s. 38-39

Pounceyho, Kossoffa, Uga Ruggeriho, Giulia Boru a Martina Zlatohlávka. Zároveň se na prvním listu teplického alba dochovala studie kompozice celé scény [22]. Drobná figurální kompozice celé scény se skládá ze tří jmenovaných figurálních skupin v prvním plánu realizované fresky.<sup>73</sup> Pařížský Louvre uchovává dvě další kresby – studii halapartníka [25] a studii celé kompozice [24]. Tato kompoziční studie se od definitivní fresky liší tím, že místo halapartníka je zde vykreslen jezdec na koni, kterého Campi později použil na obraze Sv. Jiří pro tentýž kostel.<sup>74</sup>

Freska „Sv. Petr uzdravuje sv. Agátu“ [20] zachycuje světici, kterou ve vězení navštívil sv. Petr, aby vyléčil její rány, které utřžila jako trest za to, že odmítla milostné návrhy římského prefekta Quintiniána. Základem kompozice jsou proti sobě stojící figury sv. Petra a sv. Agáty ve vězení, mezi kterými stojí drobná postava chlapce s loučí. Pozorujeme zde určitou kompoziční souvislost s Raffaelovým obrazem z římských Stanzí, a totiž pohled na vězení, z něhož je v noci osvobozován sv. Petr. Tato podobnost vedla k řadě spekulací o Campiho domnělé studijní cestě do Říma. O jeho případném římském pobytu však nemáme žádné hodnověrné informace. K této fresce se v Národní galerii dochovaly dvě studie jednotlivých postav a dvě celkové kompoziční studie [23].<sup>75</sup> Ovlivnění Raffaelem zpozorovali také badatelé Giulio Goddi a Giuseppe Cirillo, kteří na jedné straně vyzdvihovali vyzářující poklid a kompoziční čistotu a na straně druhé měkkost provedení, typické pro benátské mistry 16. století.<sup>76</sup>

Nejlépe ze všech čtyř fresek působí freska s námětem „Pohřeb sv. Agáty“ [27]. Scéna zobrazuje mrtvou světici v sarkofágu, kolem níž stojí kněží, kteří odřikávají žalmy. Podle legendy se měl při pohřbu světice zjevit andělský mladík, který její sarkofág přikryl mramorovou deskou s nápisem „Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem“.<sup>77</sup> Tento nápis je částečně zobrazen na desce, kterou přidržuje anděl v levé části realizované fresky. Děj se odehrává v chrámu klasicistních forem, který je analogický chrámu na obraze „Oplakávání Krista“ od Pordenona v cremonském dómu [26]. Campi zde dokazuje, že je schopen perspektivně správně zobrazit interiér chrámu tak, aby vytvořil iluzi hloubky. Také na ostatních freskách je evidentní znatelný cit pro vymalování teras, oblouků, sloupů či

---

<sup>73</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 70), s. 60

<sup>74</sup> Giulio Bora, San Giorgio lotta con il drago, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzzone di Cremona. I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, kat. výs. (Milán 1997), s. 243

<sup>75</sup> Martin Zlatohlávek, studie sv. Agáty, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 76-83

<sup>76</sup> Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, La prima problematica manierista negli affreschi di Soncino e di S. Agata, in *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 17-20

<sup>77</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 70), s. 60



balkónů, tedy schopnost, která u malíře, sochaře a zároveň architekta nepřekvapí.<sup>78</sup> Národní galerie v Praze uchovává k fresce „Pohřeb sv. Agáty“ studijní náčrt kompozice, pocházející z teplického alba Clary – Aldringen. Definitivní kresbu kompozice uchovává ve svých sbírkách Ashmoleano Museum v Oxfordu [28].<sup>79</sup> Cremonské malířství se ve třetím a čtvrtém desetiletí nechalo ovlivňovat Pordenoneho překypujícím naturalismem, dynamismem a elegancí typickou pro parmskou školu. Svědectvím, že Campi používal Pordenonovy malířské formy, je kresba proroka, kterou Campi odvodil z Pordenoneho fresky ve výseči kupole v Sta Maria di Campagna v Piacenze [31]. Campiho zájem o Pordenoneho formální i dekorativní postupy ještě vzroste později při výmalbě proroků v San Sigismonde v Cremoně.<sup>80</sup>

Pro sakristii kostela sv. Agáty vytvořil Giulio Campi v polovině čtyřicátých let obraz „Sv. Jiří s princeznou“. První plán obrazu, jehož ústředním motivem je mohutná postava sv. Jiří na koni, doplňuje krajina s městem v pozadí. Na pravé straně prvního plánu vidíme princeznu, která elegantním gestem ukazuje na draka v levé části. Teplické album Clary – Aldringen uchovalo k tomuto obrazu kresbu [33], která naznačuje Campiho výtvarný posun od kresby směrem k našemu obrazu. Na rozdíl od realizované práce, je totiž princezna na kresbě ukryta za stromem. Aristokratická elegance jejího postoje odráží elegantní styl naplňovaný Parmigianinem, jehož výtvarným názorem na figuru se Campi nechal ovlivnit.<sup>81</sup> Vzpínající se kůň sv. Jiří naopak jasně dokazuje Campiho zájem o Pordenonovu fresku „Ukřižování“ v cremonském dómu [26], kde římský voják obdobně vede svého koně u paty Kristova kříže.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>79</sup> Další informace k výzdobě inspirované životem sv. Agáty v cremonském kostele je možno nalézt v Michael Oppenheimer, *The monuments of Italy - Regional Survey of Art, Architecture and Archaeology from Classical to Modern Times 1* (Londýn 2002), s.150; Jane Turner (ed.), *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist art 1* (Londýn 2000), s. 309; Giulia Goi, *La Tavola di Sant'Agata di Cremona* (Spoleto 1998), s. 106; Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy. 1500-1600* (Harmondsworth 1993), s. 379; Walter F. Friedlaender, *Caravaggio studies* (Princeton 1955), s. 20; Litellus Russell Muirhead, *Northern Italy. From the Alps to Florence* (Londýn 1953), s. 498; Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal. 2* (Oxford 1932), s. 123; Bernard Berenson, *North Italian painters of the renaissance* (Londýn 1907), s. 138; Karl Baedeker, *Italy- Handbook for travellers* (Coblenz 1882), s. 249; Augustus John Cuthbert Hare, *Cities of northern and central Italy* (Londýn 1876), s. 232; Luigi Antonio Lanzi, Thomas Roscoe, *The history of painting in Italy: From the Period of the Revival of the fine arts to the end of the 18th century* (Londýn 1847), s. 335

<sup>80</sup> Giulio Bora, Maniera, „Idea“ e Natura. Nel disegno cremonese: Novità e precisazioni, *Paragone* 9 (1989), s. 13-38

<sup>81</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 53), s. 57

<sup>82</sup> Martin Zlatohlávek, Studie vzpínajícího se koně s jezdcem, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 142

### 3. 3. San Sigismondo a Boccaccinův vzor

Významnou zakázkou u příležitosti výročí sňatku Francesca Sforzy a Bianky Maria Visconti byl Campi pověřen v roce 1536. Kontrakt na oltářní obraz, který byl určen do cremonského kostela sv. Zikmunda, se dle archivních dokumentů uzavřel 26. dubna 1536. „La Vergine coi ducchi Sforza e Santi“ je jedno z Campiho signovaných a datovaných děl [35]. Nápis „Juli Campus Opus 1540“ najdeme na obraze vpravo dole na kameni u nohou sv. Crisanta. Obraz představuje milánského vévodu s vévodkyní, kteří se v doprovodu čtyř světců klanějí Madoně s dítětem. Vévodu doprovází sv. Zikmund, jeho manželka je provázena sv. Jeronýmem. Opodstatněnost ostatních postav sv. Darei a sv. Crisanta vychází z faktu, že se jejich svátek slaví 25. října, tedy na den vévodova sňatku. Světci i donátoři jsou oblečeni v nádherná těžká roucha. Podobně jako v postavách z legendy o životě a umučení sv. Agáty i zde pozorujeme pordenonovskou inspiraci. Model pro klečícího vévodu a vévodkyni našel Giulio Campi ve fresce Bonofacia Bemba v Cappelle Cavalcabò v cremonském kostele Sant'Agostino [36]. Světlo, které dopadá na těžké brokátové oděvy, má zase naopak jasný benátský charakter a evokuje Tiziana. Barvy harmonizující v teplých temných odstínech jsou zbaveny ostrých tónů. Klidný výraz ve tvářích vévodkyně, světice a Madony jsou dozvukem raffaelovského klasicizmu. Národní galerie v Praze uchovává k tomuto obrazu celou řadu skic světců, celkovou kompozici obrazu, studii děťátka, náčrt ruky sv. Crisanta a studii poletujících andělů. Další kresby vztahující se k tomuto obrazu uchovává londýnské British Museum, florentské Uffizie a vídeňská Albertina.<sup>83</sup>

Na tomto obraze, cca 15 let po nástupu na cremonskou výtvarnou scénu, Campi dokazuje, že je výborným eklektikem. Dokázal si vybrat své umělecké vzory a z jejich prací nasát ten umělecký výraz, který byl pro daného umělce charakteristický a zároveň hodný následování. Campi se při práci na tomto obraze nechal inspirovat portréty kanovníků od Bonifacia Bemba v Sant'Agostino [34], v nadzemské sféře Raffaelovou Madonnou di Foligno, v krajině Dosso Dossim a Pordenonem ve zkratkách postav svatého Zikmunda a svatého Jeronýma.<sup>84</sup> Fascinace Raffaelem jasně vycházela z faktu, že kolem poloviny druhého desetiletí 16. století byla výtvarná scéna v Bologni, Piacenze a v Carpi zaujata přílivem několika Raffaelových obrazů. „Svatá Cecílie a „Ezechielova vize“ v Bologni, „Madona Božské lásky“ v Carpi a „Sixtinská madona“ v Piacenze ovlivnily generaci umělců, která znala pouze protoklasicismus Lorenza Costy a Francesco Francia nebo měla kontakt

<sup>83</sup> Martin Zlatohlávek, *Disegni per gli affreschi della chiesa di Santa Margherita a Cremona*, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona. I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, kat. výs. (Milán 1997), s. 245-260

<sup>84</sup> Marco Tanzi, *Il cantiere di San Sigismondo*, in *I Campi* (Milán 2004), s. 10-14

s Giorgionem (jako Garofalo). Římské modely Raffaella a Michelangela přenesl do Emilie Pordenone, jehož církevní otcové v Cortemaggiore překvapili zářivými barvami a smělymi výtvarnými zkratkami [32].<sup>85</sup> Práce pro kostel sv. Zikmunda v Cremoně „La Vergine coi ducchi Sforza e Santi“ je skvostným dokladem překračující hranici raného díla v Campiho tvorbě a dokládá, že z „učně“ se pomalu stává mistr.

Na počátku dvacátých let 16. století v cremonském dómu pracoval Pordenone a určoval výtvarný trend města. O dvě desetiletí později byl dóm, jako místo pro výtvarnou tvůrčí příležitost, vystřídán prostorem kostela sv. Zikmunda, kde zpočátku pracoval Camillo Boccaccino. V San Sigismondo, jednom z nejsuggestivnějších manýristických prostor v severní Itálii, došlo k dalšímu vývoji cremonské malby. I dnes pozorujeme v kostele fresky pronikavých a živelných barev, štukovou výzdobu, zlacení, stěny pokryté groteskními maskarony, fantastickými zvířaty, vegetativními spleťmi a lstivě ukazovanou nahotu – v letech konání Tridentského koncilu se v podstatě jedná o téměř unikum profánního charakteru v církevním prostoru severní Itálie.<sup>86</sup> Centrem cremonské malířské aktivity se po roce 1535 tedy stal tento rozměrný kostel na periferii Cremony. Po Camillu Boccaccinovi obohatil a obnovil svůj rukopis také Giulio Campi.<sup>87</sup>

Boccaccinova výzdoba transeptu ukazuje jeho pojetí prostoru, kompozice, ale i figury, které je jiné a nové a jen volně navazuje na tvorbu generace jeho otce. Prozrazuje totiž Boccaccinovo školení v Benátkách, ale nese stopy i emiliánských autorů. Jeho práce v kostele sv. Zikmunda se staly novým předělem ve výtvarném životě Cremony.<sup>88</sup> Dekorace stěn transeptu a presbytáře v cremonské kostele sv. Zikmunda probíhala za účasti Giulia Campiho a Camilla Boccaccina v letech 1539-1542. Zde v correggiovském stylu Campi provedl fresky v osmibokých polích, v nichž „Putti nesou nástroje Kristova umučení“, lunety v bocích pak obsadil „Starozákonnými proroky“ [29], kteří jsou reminiscencí na Pordenona, a jako protipól k nim vymaloval „Církevní otce“. Obdélná pole se starozákonnými výjevy s Mojžíšem a Šalomounem [38] zdobí transept kostela.<sup>89</sup> Přestože se Camillo Boccaccino podílel na výmalbě jednoho pole s tématem „Putti nesoucí kříž“, existují zároveň Campiho přípravné studie pro všechna tři pole. Campiho kresebná práce perem je charakteristická svojí

---

<sup>85</sup> Vera Fortunati Pietrantonio, *Emilian Art in the Sixteenth Century. Grace and Grotesque*, in Frances P. Smyth (ed.), *The Age of Correggio and the Carracci*, kat. výs. (Cambridge 1986), s. 31-44

<sup>86</sup> Marco Tanzi (pozn. 49), s. 1-33

<sup>87</sup> Giulio Bora (pozn. 80), s. 13-38

<sup>88</sup> Martin Zlatohlávek, *Panna Maria s děckem v oblacích adorována svěťci a donátory*, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 90

<sup>89</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 53), s. 57

razantností, která vytváří z drobných figurek poletujících andílků objemná tělesa.<sup>90</sup> Proti tomuto Campiho stylu kontrastují v lehkých náznacích provedené uhlové studie Camilla Boccaccina. Campi se zde představil jako Pordenonův „žák“ a následovatel římské školy, na kterou se od této doby začne více orientovat.<sup>91</sup> „Putti nesoucí nástroje Kristova umučení“ navíc dokazují Campiho znalost Pordenonovy fresky v apsidě kostela San Rocco, která se do dnešních dnů nedochovala.<sup>92</sup>

Výtvarný projev starozákonních proroků, v tomto případě „Krále Davida hrajícího na violu“ a „Proroka Jeremiáše“, se vyznačuje mohutnou drapérií a michelangelovsky stavěnými těly figur. Podle Giulia Bory a Martina Zlatohlávka se Campi při ztvárnění biblických příběhů a proroků ve sv. Zikmundu musel nechat inspirovat Michelangelem zprostředkovaně přes Mantovu a fresky Giulia Romana.<sup>93</sup> Fakt, že cremonské malířství bylo ovlivněno dílem Giulia Romana, jehož tvorba fascinovala celé pádské údolí od Mantovy až po Bolognu, dokazují práce dnes nepříliš známého cremonského malíře Domenica De Siccis. Jeho fresky v hlavní lodi sv. Zikmunda s námětem „Vzkříšení“ a „Příběhu o Jonášovi“ se veskrze odvolávají na kresby Giulia Romana, dnes uchovávané v Berlíně a v Petrohradě. V tomto případě se však jedná o otrocky provedené práce.<sup>94</sup>

Přípravná uhlová studie církevního otce sv. Ambrože [37], která se jako jediná z teplického alba Clary – Aldringenů vztahuje k freskám církevních otců, připomíná jemností svého provedení spíše Boccaccinovy práce. Kresby ostatních církevních otců – sv. Augustina a sv. Řehoře – jsou dnes uloženy ve Wallraf – Richartz Museu v Kolíně a v Musée Turpin de Crisses v Angers.<sup>95</sup> Transept cremonského kostela zdobí jako předobrazy eucharistie fresky „Sbírání many na poušti“ a „Vydání vody ze skály“. Studii k výjevu Sbírání many Campi kreslil ještě v pordenoneovsko – romanovské tradici, ale výsledná freska se již více kloní ke klasickému pojetí. Na rubové straně této kresby je studována architektura. Je možné, že drobný dekorativní návrh je přípravnou studií k jednomu z triumfálních oblouků, které byly postaveny při slavnostním vjezdu císaře Karla V. do Cremony [39].<sup>96</sup> V roce 1540

---

<sup>90</sup> Giulio Campi přejal kreslířskou techniku od Altobella Meloneho, který používal uzavřenou linii a hustou, pravidelnou šrafuru stínování, odvozenou v určité míře od severských vzorů; Giulio Bora (pozn. 80), s. 13-38

<sup>91</sup> Martin Zlatohlávek, Studie puttí nesoucích Nástroje Kristova umučení, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 106

<sup>92</sup> Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, Fra Pordenone e Parmigianino l'affermarsi della vocazione manierista in S. Sigismondo, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 21-25

<sup>93</sup> Giulio Bora (pozn. 55), s. 126-131

<sup>94</sup> Marco Tanzi (pozn. 49), s. 1-33

<sup>95</sup> Martin Zlatohlávek, Studie církevního otce sv. Ambrože, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 114

<sup>96</sup> Martin Zlatohlávek, Studie k výjevu Sbírání many, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 116

Campi realizoval ještě další dvě scény na stěnách presbytáře kostela sv. Zikmunda – „Kristus a cizoložnice“ a „Vzkříšení Lazara“, které vykazují jak parmigianinovskou eleganci projevu, tak tizianovskou barevnost.

### 3. 4. Santa Margherita a vrchol eklektismu

Na počátku čtyřicátých let 16. století sledujeme v Campiho díle průlom římských forem. V souvislosti s freskami Herkulových příběhů v Rocca di Soragna (1543-1545) se nabízí otázka, zda Campi pobýval v Římě. Dochovaná poznámka některých biografů o Campiho pobytu v Římě je však zbavena jakéhokoli věrohodného základu.<sup>97</sup> V Rocca di Soragna vymaloval Campi čtyři fresky inspirované pověstí o Herkulovi [40]. Ve všech scénách zápasu se ukazuje mistrovské použití zkratky a anatomie pohybu. V pozadí dominuje krása fantastických krajin. Aurelia Perotti v souvislosti s těmito freskami píše: „...vojáci zdobení perím mizí před akty Herkulů a plavovlasé benátské krásy se mění v obryně michelangelovského rázu. Tyto evidentní stopy římského umění musí mít souvislost s Campiho pobytem v Mantově, v blízkosti Giulia Romana.“<sup>98</sup> Starší literatura se patrně v souvislosti s touto zakázkou zmiňuje o Campiho spolupráci se současníkem Nicolò dell'Abate (asi 1510-1571).<sup>99</sup>

Kolem roku 1544 naopak Marco Tanzi pozoruje obrat Campiho tvorby směrem do Bologni, především odkazuje na tvorbu Girolama da Treviso a Girolama da Carpiho (1501-1566). Práce těchto dvou boloňských malířů dává do souvislosti s obrazem „Sacra famiglia con i santi Domenico e Francesco“ [41], nazývaný též pala Roncaroli (objednavatelem Zufredino Roncaroli). Jeho pravé autorství rozpoznali badatelé Giuseppe Cirillo a Giovanni Godi.<sup>100</sup> V českých sbírkách se k tomuto obrazu vztahuje přípravná kresba, kterou uchovává Moravská galerie v Brně.<sup>101</sup> Po stránce formální vidíme na obraze v popředí Madonu s dítětem a světcí. Pozadí obrazu vyplňuje krajina posetá torzy sloupů, obelisků a arkád, jež bojují s bujnou vegetací. Trhlina světla v dáli prozrazuje pohled na věžaté město.

<sup>97</sup> Souvislost s Campiho domnělým pobytem v Římě měly mít kresby, o kterých informuje Aresi. Mělo se jednat o 5 svazků kreseb figur, zvířat a příběhů, které se nacházejí na Trajánově sloupu. Tyto kresby, jak informuje Aresi, jsou za jeho časů majetkem Pietra Antonia Picenardiho, který je zdědil po svém otci Carlo Picenardim. Podle Zaista byly tyto kresby mnohem později prodány benátskému antikváři jménem Guarienti a od něj se dostaly do majetku Angličana Smitta. Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>98</sup> idem

<sup>99</sup> Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, I rapporti con la Corte farnesiana e l'incontro con Nicolò dell'Abate a Soragna, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 26-30

<sup>100</sup> Samotný obraz měl velmi strastiplnou historii. Do roku 1796 se nacházel v cremonském kostele San Domenico. O jeho zdejší umístění se zmiňuje v „Inscriptiones cremonenses universae“ Thomas Augustinus Vairani. V roce 1796 byl obraz zabaven a jako anonymní práce odvezen do Paříže. V Louvru, kde visel až do roku 1960, jej považovali za práci Correggiova okruhu. Po roce 1960 byl převezen na francouzskou ambasádu do Pallazza Farnese v Římě, kde se stal součástí výzdoby; Marco Tanzi, Lia Bellingeri (pozn. 38), s. 49-58

<sup>101</sup> Marco Tanzi (pozn. 49), s. 1-33

Sv. František v popředí nabízí děťátku bílé a růžové šípkové růže, zatímco Panna Marie je přátelským gestem přijímá. Z obrazu číší sváteční poklid a nenucená vlídnost.<sup>102</sup> Pala Roncaroli vykazuje velkou spletitost vlivů, především okouzlení grafickou produkcí těchto let. K evidentnímu vlivu Parmigianina se postupně přidaly další vlivy Giulia Romana, viditelné již například v přípravných studiích „Amori di Giove“ pro Palazzo Aldegatti v Mantově nebo v kresbách rolnických prací, dnes uchovávaných v Louvru.

Rokem 1547 se datuje rozsáhlá přestavba cremonskeho kostela Santa Margherita. Campi se u této zakázky uplatnil nejenom jako malíř, ale také jako architekt. Exteriér svatostánku přestavěl na tempieto v dórskému slohu s klasickým dekorem. Průčelí, které nese datum 1547, projektoval Campi v římsko-mantovském stylu, a svou podobou připomíná katedrálu Sv. Aurei v Ostii. Objednavatelem celého projektu byl Marco Gerolamo Vida, biskup z Alby. Především vnitřní výmalba kostelíku vychází z jeho ikonografického programu.<sup>103</sup> Ústředním tématem vnitřní výzdoby kostela jsou novozákonní příběhy ze života Ježíše Krista, což také dokládá zachovaný nápis v absidě kostela, který praví: „Ut Christum non solum caneret sed ita etiam fleret“.<sup>104</sup> Hlavní výzdobu, kterou vytváří šest nástěnných maleb po obvodu kostela – tedy po třech freskách na severní a jižní straně kostela, rámuje výjevy Zvěstování, Adorace narozeného Krista a Ukřižování.<sup>105</sup> Klenba kostela je zdobena dekorací z geometrických linií, které jsou oživeny zlacením, a středy jednotlivých kleneb zdobí medailony s biblickou tematikou. Během let byly malby znatelně poškozeny vlhkostí, ale k jejich prvnímu restaurování došlo až v roce 1733. Podobně byly fresky restaurovány v devadesátých letech 20. století.<sup>106</sup>

První freska, se kterou se návštěvník setká po pravé straně vstupu do kostela, je „Uvedení Páně do chrámu“ [42]. Tento námět se především v italské literatuře označuje spíše jako „Očištění Panny Marie“. Obřad „Uvedení Páně do chrámu“ připomíná autentickou biblickou událost, a to přivedení Krista do chrámu Pannou Marií, a svým obsahem a strukturou tuto událost věrně reflektuje. Původní podstatou a smyslem tohoto obřadu je představení, případně zasvěcení dítěte Bohu. Obřad se uskutečňuje čtyřicátý den po narození dítěte a obsahuje očištné modlitby nad matkou dítěte i nad nepokřtěným dítětem, které matka přináší před chrám. Podstatou očištných modliteb pronášených knězem nad matkou je

<sup>102</sup> Marco Tanzi, Lia Bellingeri (pozn. 38), s. 49-58

<sup>103</sup> Giulio Bora (pozn. 55), s. 126-131

<sup>104</sup> Marco Gerolamo da Vida byl autorem básně *Christias*, která vyšla právě v roce 1547. Giulio Bora usuzuje, že tato báseň se stala inspiračním materiálem celé ikonografické výzdoby cremonskeho kostela svaté Markéty; Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>105</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 53), s. 57

<sup>106</sup> Daniela Bartoletti, *Il restauro dei sei affreschi strappati di Giulio Campi*, in Pietro Bonometti, Gianluigi Colalucci (eds.), *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* (Milán 2008), s. 209-219

dosažení duchovního očištění ženy - rodičky, která byla v důsledku porodu a čtyřicetidenního odloučení od možnosti navštěvovat Boží chrám znovu uvedena do chrámového společenství.<sup>107</sup> Z toho tedy vyplývá dvojí označení svátku, který se v liturgickém kalendáři slaví 1. února. Osu fresky vymezuje lucerna zavěšená z centra oblouku, ke které je připojen zářící prsten. Pod ní se v kruhu řadí Simeon se svými stoupenci, sv. Anna, žena „pomocnice“, žena, která nabízí holubici, a sv. Josef s Marií, která úzkostlivě nabízí dítě chrámovému knězi.<sup>108</sup> Pro postavu Simeona a klečící ženy našel Giulio Campi inspiraci v Bembově fresce stejného námětu na šestém oblouku cremonského dómu. Dekorativní ráz, Campimu vlastní, je viditelný speciálně na postavě ženy v prvním plánu, která si přidržuje našasení šatů. Ve tváři sv. Anny vidíme jistý ohlas Matky Země z freskového cyklu v Rocca u Soragna [43].<sup>109</sup>

V pořadí druhá nástěnná malba po pravé straně „Dvanáctiletý Ježíš vyučuje v chrámu“ [45] je nabytou kompozicí, v jejímž středu ční bílá postava Krista. Učenci, kteří sedí v kruhu kolem něj, živě gestikulují. Každý z nich má jiný výraz.<sup>110</sup> Aurelia Perotti hodnotí tuto Campiho práci jako monotónní, umělecky unavenou a nezáživnou. Charakteristické je opakování již použitých typů, např. identická hlava sv. Josefa. Obličej Madony, který zračí zneklidnění a předvídá smutek, je velmi klasický.<sup>111</sup> V teplickém albu Clary - Aldringen se nachází jedna kruhově sestřižená kresba, na níž je zobrazen Kristus a po jeho stranách skupinky učenců [44]. Realizovaná verze fresky se liší gestem Kristovy ruky, které je stranově obrácené.<sup>112</sup> Další studii Krista, která se vztahuje k této fresce, uchovává Národní galerie v Praze ve svých sbírkách od roku 1987. Giulio Bora ji jako náčrt přiřadil právě ke fresce Dvanáctiletého Ježíše v chrámě. Na jejím versu vidíme rozpracovanou studii ruky, která patrně patří jednomu z mudrců.<sup>113</sup> Giulio Bora vidí konkrétně v těchto dvou freskách Campiho vznešený až aristokratický styl, který je charakteristický složitostí pohybu, měkkostí barev a stínů, dekorativní precizností a typy postav, jež jsou odvozeny od Primaticcia.<sup>114</sup>

Třetí nástěnná malba na severní straně kostela zobrazuje „Kázání Ježíše u Genezaretského jezera“ [46]. Tato práce nepatří mezi nejlepší ukázky Campiho tvorby.

---

<sup>107</sup> Michael Nitz, *Marielenleben*, in Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Freiburg im Breisgau 1971), s. 212-234

<sup>108</sup> Pietro Bonometti, *Il Poema Sacro e gli affreschi dei fratelli Campi*, in Pietro Bonometti, Gianluigi Colalucci (eds.), *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* (Milán 2008), s. 125-137

<sup>109</sup> Aurelia Perotti 1931 (pozn. 27), s. 13-36

<sup>110</sup> Giulio Bora, *La decorazione cinquecentesca nella chiesa delle Santa Margherita e Pelagia: il committente e l'artista*, in Pietro Bonometti, Gianluigi Colalucci (eds.), *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* (Milán 2008), s. 63-123

<sup>111</sup> Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

<sup>112</sup> Martin Zlatohlávek, *Dvanáctiletý Ježíš vyučuje v chrámu*, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.) *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 152

<sup>113</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 83), s. 245-260

<sup>114</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

Již pouze při zběžném pohledu je divákovi jasné, že zde nejsou respektovány zákony perspektivy. Dav, který se shromáždil, aby si u Genezaretského jezera poslechl Krista, se tísní na příliš malém prostoru. Pozorujeme zmatenou kompozici, nevýrazné obličejy a těžkopádné řasení šatů. Národní galerie v Praze uchovává ve svých sbírkách jednu kresbu vztahující se k této nástěnné malbě. Kresba, která byla původně připsána italskému kreslíři 1. poloviny 18. století, je uprostřed poškozena protržením. V roce 1994 byla zrestaurována.<sup>115</sup>

Fresky na jižní straně kostela uvádí „Vjezd Krista do Jeruzaléma“, následuje „Vzkříšení Lazara“ a poslední prací je „Proměnění na hoře Tábor“. Vjezd Krista do Jeruzaléma se podle Giulia Bory odvolává na Raffaelovo „Proměnění Páně“ a je obohacena navíc o dürerovskou stopu.<sup>116</sup> Centrálně umístěná nástěnná malba „Vzkříšení Lazara“ byla před zrestaurováním velmi poničená. Scéna je namalována před architekturou řeckého stylu s íónskými sloupy<sup>117</sup>, v jejímž středu stojí Kristus, který v mírném předklonu napřaženou levicí křísí Lazara. Campi se zde zjevně nechal inspirovat klasickými tendencemi – postavy na kresbě stojí v klidném důstojném postoji, který je ještě zdůrazněn drapérií pláště. Dobrou představu o ní podává kresba, která je uložena v anglickém Windsoru. Giulio Bora pozoruje mezi přípravnou kresbou, uloženou ve Windsoru, a výslednou freskou v Cremoně velký rozdíl. Přípravná kresba nese podle něj stopy Albrechta Dürera, zatímco realizovaná práce vyměnila expresivní výraz figur za klasičtější pojetí.<sup>118</sup> Pražským příspěvkem k pravé podobě fresky je kresba, která na svém rectu uchovává celkovou studii kompozice a na versu náčrt architrávu neseného íónskými sloupy. Kresba byla nejprve označována za práci anonyma 1. poloviny 16. století. V roce 1965 ji badatel Puppi publikoval jako dílo Romaninovo a až v roce 1971 ji Giulio Bora připsal Campimu.<sup>119</sup>

V lunetě nad vstupem do kostela vymaloval Campi fresku s námětem „Zvěstování Panně Marii“ [48]. Vzpažená pravice anděla, jeho pokleslá levice s bílou lilií, nakročení nohou a rozevlátá suknice, stejně jako Mariina ruka přitisklá k prsům a její skloněná hlava připomíná Tizianovo „Zvěstování“ ze Scuola Grande di San Rocco v Benátkách. V teplickém albu Clary – Aldringen se k této fresce váží tři kresby [47]. Černou křídou na papíře je vykreslena postava anděla. Panně Marii jsou věnovány ostatní dvě studie. První z nich, kresba perem v hnědém tónu na kvadratuře černou křídou, zobrazuje Pannu Marii oděnou do šatů

<sup>115</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 83), s. 245-260

<sup>116</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>117</sup> Klasická struktura architektury je odvozena od fresky s tématem „Představení v chrámu“ od Baldassarre Peruzziho v Sta Maria della Pace v Římě. Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, Il periodo maturo all'ombra del Parmigianino, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 31-37

<sup>118</sup> Giulio Bora (pozn. 110), s. 63-123

<sup>119</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 83), s. 245-260



s bohatou drapérií. Panna Marie spočívá na stoličce, na kolenou má rozevřenou knihu a před ní sedí malá ovečka. V lunetě pozorujeme náznak holubice s paprsky. Na této fresce je možné vysledovat určitý posun v uměleckém názoru zralého mistra. Klasické tendence jako výraz obličejů nebo šaty klasického střihu s dlouhým podélným skládáním se prolínají s dekorativností severských mistrů.<sup>120</sup>

Závěr kostela sv. Markéty zdobí Campiho freska „Adorace narozeného Krista“, která je v současnosti zakryta nově zbudovaným oltářem. Podobu dnes velmi poničené práce můžeme vyčíst jak ze studie, kterou uchovává pražská Národní galerie, tak z modelu [50], které vlastní British Museum v Londýně. Kresbu perem tvoří navzájem tři vyrovnané skupinky postav. V pravém dolním rohu vidíme svatou rodinu s děťátkem, které leží v těsné blízkosti vola a osla. Za svatou rodinou postává patrně její doprovod a v levé části kresby se nachází skupina tří pastýřů, potažmo králů. Je možné domnívat se, že centrálně umístěná skupinka svaté rodiny je odvozena od Correggiova „Narození“. Celá kompozice je vsazena do architektonického rámce ionského sloupoví, ve které Giulio Bora nachází reminiscenci na Giulia Romana (viz Romanova kresba, dnes uložená v Louvru).<sup>121</sup> Na rubové straně pražské kresby je studie postavy sedící v architektonickém výklenku, tedy pravděpodobně dekorativní řešení kostelní stěny. Studie spícího děčka Ježíše, kterou uchovává sbírka kresby a grafiky v Národní galerii v Praze a která se také vztahuje k naší fresce, je již detailnější propracovanou kresbou dětského těla. Podle způsobu kreslení datuje Martin Zlatohlávek obě kresby do poloviny čtyřicátých let.<sup>122</sup>

Z dalších maleb, kterými Campi vyzdobil cremonský kostelík sv. Markéty, uveďme „Ukřižování“ v lunetě triumfálního oblouku, fresku „Boha Otce“ v kupoli nebo „Moudré panny“ z evangelijních podobenství nad kulatými okny hlavní lodi.<sup>123</sup> Aurelia Perotti při hodnocení těchto fresek uvádí, že přestože barvy, které Campi v těchto freskách použil, jsou harmonické a zářivé a kompozice je precizní, působí fresky až příliš akademickým dojmem. Je toho názoru, že žádná technická zdatnost nemůže zastoupit nedostatek spontánnosti a života.<sup>124</sup> Oproti tomu Giulio Bora, současný badatel, se domnívá, že fresky jsou hodnotné ještě dnes pro množství invencí, měkkost nařazení látek a bohatost dekorací, vypůjčených z Parmy a z Mantovy. V nástěnných malbách cremonského kostela

---

<sup>120</sup> idem

<sup>121</sup> Martin Zlatohlávek, Klanění králů a pastýřů, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 150

<sup>122</sup> Martin Zlatohlávek, Adorace narozeného Krista, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 134

<sup>123</sup> Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo (pozn. 117), s. 31-37

<sup>124</sup> Aurelia Perotti (pozn. 27), s. 13-36

svaté Markéty se Campi dle jeho mínění nechal inspirovat tvorbou emiliánských autorů a navíc zde jasně pozoruje patrný raffaelovsko-parmigianinovský klasicismus.<sup>125</sup>

Marco Tanzi pozoruje na freskách v kostele sv. Markéty vliv manýrismu centrální Itálie, především pozdního Raffaela a Francesca Salviatiho. Severní Itálie měla podle Tanziho kontakty nejen s Benátkami, ale právě také s Florencií. Tuto svou domněnku dokazuje na základě svědectví Giorgia Vasariho, podle kterého měl Giulio Campi studovat na farneském dvoře Salviatiho obrazy, které sloužily jako návrhy pro goblény a které byly později zaslány vévodovi Pieru Luigi Farnese do Piacenzi. Florentský vliv na cremonské výtvarné scéně dokládá Marco Tanzi tvrzením, že kresba „Alegorie míru“, vystavená na poslední Salviatiho výstavě v roce 1998, je kopie Antonia Campiho podle Salviatiho fresky. Proti tomuto názoru se vymezila badatelka Catherine Monbeig Goguel, která naopak tuto kresbu připsala Salviatimu. Pokud by tomu tak opravdu bylo, jednalo by se o jasný příklad pozdějšího florentského uměleckého vlivu na cremonské malířství.<sup>126 127</sup>

Campiova tvorba datovaná do druhé čtvrtiny 16. století nebyla z uměleckého hlediska jednoznačná. Od dvacátých do čtyřicátých let inklinoval Campi postupně k řadě podnětů, které na něj v Cremoně působily. Od počátečního vlivu Romanina se dostal k Pordenonovi (potažmo severskému umění), Giulio Romanovi (potažmo Raffaelovi) a Camillo Boccaccinovi (potažmo Tizianovi). V některých jeho pracích jsme viděli jasné ozvuky Parmigianina, dle některých názorů dokonce Salviatiho i Primaticcia. Přejímání podnětů, které na Campiho působily a které do své práce vědomě či nevědomě pojímal, dobře charakterizují tehdejší situaci v Lombardii. Lombardské umění 16. století charakterizovala kulturní rozvrstvenost, jež byla podmíněna geografickou polohou oblasti, která oddělovala severní Itálii s Evropou. Umění v Lombardii oscillovalo mezi klasicismem papežského Říma a klasickým kánonem toskánských autorů na jedné straně a barevným naturalismem Benátek a anarchií severského umění na druhé straně. Zakořeněno v místních poměrech, ale směřující ke stále se měnícím kulturním horizontům – takovou zprávu o sobě zanechalo lombardské umění. Giulio Campi, cremonský rodák, do své smrti v roce 1572 stihl ještě částečně vymalovat loď kostela sv. Zikmunda v padesátých letech a loď cremonského dómu

---

<sup>125</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>126</sup> Marco Tanzi (pozn. 49), s. 1-33

<sup>127</sup> Další informace k této problematice viz.: Irina Novosselskaya (ed.), *Master drawings from the Hermitage and Pushkin Museums*, kat. výs. (New York 1998), s. 28; David Acton (ed.), *Master drawings from the Worcester Art Museum*, katalog Worcester Art Museum (New York 1998), s. 32; Valerio Guazzoni (ed.), *La Pinacoteca: origine e collezioni*, katalog Museo Civico Ala Ponzone (Cremona 1997), s. 122; Lee Hendrix, Gloria Williams Sander, George R. Goldner (eds.), *European drawings. Catalogue of the Collections 3*, katalog J. Paul Getty Museum (Los Angeles 1988), s. 21; 54; Gabriella Borsano, Silvia Cassani (eds.), *Caravaggio e il suo tempo*, kat. výs. (1985), s. 54

v šedesátých letech. Zanechal tak po sobě a své generaci nesmazatelnou stopu v dějinách italského umění, kterou ani příští generace svoji tvorbou nesmažou.

## 4. Úvod do problematiky kresby

Původ kresby, jedné ze základních lidských činností, jde hluboko do začátků zaznamenávané historie. Jako aktivita není zapovězena nikomu. Přestože nevyžaduje žádný zvláštní trénink, předpokládá značnou schopnost redukce trojrozměrného objektu na linii dvojrozměrné plochy. Jako umělecké médium pro vyjádření a formulaci představ má kresba dlouhou historii, objevuje se na počátku umělecké tvorby jako takové. Nejranější doklady kreseb na stěnách jeskynních příbytků z doby ledové (Altamira, Lascaux) ukazují pozoruhodnou sebedůvěru ve zjednodušení přirozeného života do dvojrozměrné dimenze zobrazení. Jak se umění vyvíjelo, „dvojdímenzionální“ kresbu nahradila malba. Jako malířský prostředek, který dává obrazu jeho prvotní formu, se kresba stala základem nástěnných maleb a často také knižních ilustrací a deskových obrazů. Od konce středověku se kresba rozvinula v autonomní umělecké dílo a rukopis jednotlivého umělce se stal rozpoznatelný každému školenému oku.<sup>128</sup>

### 4. 1. Učňovská léta budoucího malíře

Učňovská léta budoucího malíře započala kreslením podle vzorů. Těmito vzory byly kresby zachycené ve vzornících, které byly nepostradatelnou součástí již pozdně gotických malířských dílen. Jejich účelem bylo uchovávat vzorová vyobrazení, která se dala v budoucnu použít na malbách a v iluminovaných rukopisech. U žáků šlo nejprve o cvičení a praktickou zkušenost, které nabyli napodobováním velkých mistrů.<sup>129</sup> Náplň raně renesančních vzorníků se plně soustředila na zobrazení přírodních forem. Konkrétně v Lombardii se těchto knih užívalo k zobrazení studií zvířat a ptáků. Cennini doporučoval, aby umělci kreslili co nejvíce podle živých modelů: „*Věz, že nejdokonalejší směr a nejlepší způsob výtvarnický vede triumfální branou zpodobování přírody. A ta je nadevšecky jiné příklady.*“<sup>130</sup> Praxe ovšem vypadala opačně – přetrvávalo kopírování kreseb mistrů. Stálé napodobování a studování téhož mistra mělo za následek, že se žák na počátku své kariéry naprosto přizpůsobil stylu svého mistra.<sup>131</sup> Tendence přizpůsobit se již použitému vzoru vysvětluje velký počet

---

<sup>128</sup> Heribert Hutter, *History of Drawing, Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 7-16

<sup>129</sup> Lutz S. Malke: Einführung, *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, kat. výs. (Frankfurt nad Mohanem 1980), s. 9-14

<sup>130</sup> Cennino Cennini (vydal Vladimír Žikeš), kapitola 28, *Kniha o umění středověku* (Praha 1946), s. 64

<sup>131</sup> Francis Ames – Lewis, Joanne Wright, *Modelbooks and Sketchbooks*, in in Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (eds.) *Drawing in the Italian Renaissance Workshop. An Exhibition of Early Renaissance Drawings from Collections in Great Britain*, kat. výs. (Westerham 1983), s. 95-101

středověkých kopií. Tato praxe přetrvala po několik století. Pozorujeme ji již u raných křesťanů, kteří s oblibou přejímali pohanské kompozice.<sup>132</sup>

Opakování vzorů a opětovné použití motivů mělo také tradici v iluminovaných ilustracích pozdně antických a středověkých rukopisů.<sup>133</sup> Základní funkcí kreseb bylo podat detailní informaci o fyzické podobě zvířete, popř. lidské figury. Téměř standardem se staly pouhé dvě kresby na jednu stránku, ovšem i zde se daly pozorovat značné rozdíly mezi severní a střední Itálií. Zatímco toskánský kreslíř Quattrocenta by pergamen skicáře rozčlenil na horizontální a vertikální oblasti, severoitalský kreslíř by svoje kresby nesystematicky rozmístil po celém povrchu matérie. Také Leonardovy skicy, které kombinovaly kresbu s písmem, ukazují silný nádech tohoto toskánského pojetí.<sup>134</sup> Vzhledem k tomu, že tyto knihy sloužily jako obrazový archiv každé dílny, materiály, ze kterých se vyráběly, byly vysoce kvalitní a trvanlivé a zacházelo se s nimi s velkým respektem<sup>135</sup>. Právě proto se jich do dnešních dnů zachovala celá řada (početně zachované exempláře známe právě z Lombardie, v Toskánsku se dochoval jediný příklad z roku kolem 1450).<sup>136</sup> Jeden z nejdůležitějších a nejznámějších vzorníků uchovává Bibliothèque Nationale v Paříži. Kolekce rozličných předloh vznikala mezi léty 1230 a 1240 a jejím autorem byl architekt Villard de Honnecourt, v jehož práci pokračovali dva mladší autoři.

Revoluci v kresbě těchto drobných studií způsobil před polovinou 15. století Antonio Pisanello, který pracoval jako malíř, architekt a medailér v Neapoli, Rimini, Mantově a Benátkách. Pisanello kreslil spontánní a tvůrčí studie zvířat, ptáků a lidí, v nichž hledal nové možnosti. Byl jedním z prvních, který kreslil ženský akt.<sup>137</sup> Podobně Pisanellov učitel Gentile da Fabriano na jednu stranu kopíroval již používané vzory a na druhé straně

<sup>132</sup> Heribert Heribert Hutter (pozn. 128), s. 7-16

<sup>133</sup> Lutz S. Malke (pozn. 129), s. 9-14

<sup>134</sup> Bernhard Degenhart, Das Skizzenblatt, in Bernhard Degenhart (ed.), *Italienische Zeichnungen 15. – 18. Jahrhunderts*, kat. výs. (Mnichov 1967), s. 44-48

<sup>135</sup> Až do poloviny 15. století používali kreslíři tradičně pergamen – materiál preparovaný z kůže mladých telat a kůzlat, která se ponořila do vápenité lázně a oškrábala. Kůže se následně opět namočila a obrousila pemzou, křídou nebo rozdrčenými kostmi, což vyhladilo povrch. Nakonec se takto zpracovaná kůže natáhla na rám, aby vyschla. Vzhledem k velkým nákladům na chov dobytka a ke složitému procesu zpracování byl pergamen ve své době velice drahý a ne vždy k dostání. Kreslířům ovšem poskytoval trvanlivý materiál, který se vyznačoval jemností, vysokou propustností a barevnou stálostí. Velice dobře se na něm pracovalo perem a inkoustem. Expanze papírového průmyslu jako odpověď na objevení knihtisku ohlásila úpadek v používání pergamenu. Jak postupovalo 15. století, papír se stával populárnějším, i když náklady na jeho výrobu nebyly malé; Michal Ďurovič a kol, *Materiálová podstata, vlastnosti a příčiny poškození archivních a knihovních sbírek*, in Michal Ďurovič a kol. (ed.), *Restaurování a konzervování archiválií a knih* (Praha 2002), s. 17-78; Zlatuše Kukánová, Jana Dernovšková, *Metody konzervování a restaurování pergamenových listin*, in Michal Ďurovič a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih* (Praha 2002), s. 249-276

<sup>136</sup> Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (pozn. 131), s. 95-101

<sup>137</sup> Winslow Ames, *Italian Drawings*, in Winslow Ames (ed.), *Drawing of the Masters. Italian Drawings from the 15th to the 19th Century* (New York 1963), s. 11-31

pozoroval přírodu a tvořil vlastní kreativní studie.<sup>138</sup> Tento způsob kresby vyústil v dalších letech ve vytváření skicářů, které již nebyly součástí dílny, ale naopak soukromým majetkem každého tvůrce.<sup>139</sup> Kresba podle vlastní fantazie je tedy doložitelná již v 15. století, přesto se jedná o okrajovou záležitost, která ve své době nebyla příliš ceněna.<sup>140</sup>

Dalším obtížnějším úkolem mladého kreslíře se stalo zvládnutí kresby podle sochy. Šlo v podstatě o vyjádření trojrozměrného objektu sochy pomocí linie v ploše. Na tomto poli přišlo na řadu kopírování podle antických reliéfů a soch.<sup>141</sup> Kreslíři se ovšem nenechávali inspirovat pouze sochami a plastikami vyloženě antickými, jejich zájem budila také současná sochařská tvorba. Pisanello s oblibou kreslil své studie podle raně renesančních skulptur. Oblíbeným doplňkem řady dílen 15. a 16. století se staly sádrové odlitky slavných současníků – např. v dílně Jacopa Tintoretta bychom vedle římské busty Vitellia našli také hlavu Giuliana Medicejského z Michelangelova náhrobku v sakristii kostela San Lorenzo. Pokud se v případě kopií soch jednalo o více než o pouhé cvičení, staly se tyto kresby důležitým klíčem k pochopení kreslířského vyjádření uznávaných tvůrců. Michelangelo ve svých kresbách zdůrazňoval sochařské proporce lidského těla, které pro něj jako pro sochaře se silným hmatovým smyslem, měly speciální účinek. Tento přístup se posléze stal inovací historické důležitosti. Kresby Baccia Bandinelliho podle antických skulptur, v nichž zveličoval svalovou anatomii modelů pomocí krátkých, dynamických a nespojitých linií, se staly významným dokladem studia kresby 16. století.<sup>142</sup>

Poslední a nejdůležitější částí umělcových přípravných let byla kresba podle přírody. Přesvědčivé zobrazení vnímané reality, v jejímž středu stál člověk, se stalo základním cílem renesančních umělců. Aby kreslíři dokázali představit lidské tělo anatomicky správně a zároveň dovedli věrohodně zobrazit jeho interakci s okolím, museli detailně znát lidskou anatomii a tělesnou konstituci v klidu i v pohybu. Tuto dovednost si mohli osvojit pouze bedlivým studiem lidského aktu v různých polohách a z různých úhlů pohledu. Poprvé se realistický přístup v kresbě aktu objevil ve Florencii v polovině 15. století.<sup>143</sup> Živoucí modely měly oproti antickým sochám nespornou výhodu v tom, že si kreslíři na nich mohli procvičit Albertiho doporučení, aby postavu kreslili od kostry, pokračovali se svaly, kůží a končili šatstvem. Vděčnými modely se často stávali právě dílenští učni, kteří ať nazí, nebo oblečení,

<sup>138</sup> Heribert Hutter (pozn. 128), s. 7-16

<sup>139</sup> Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (pozn. 97) 95-101

<sup>140</sup> Anna Forlani Tempesti, Einführung, in Günter Pössiger (ed.), *Schulers Kunstkabinett. Meisterzeichnungen der italienischen Renaissance*, kat. výs. (Milán 1970), s. 5-21

<sup>141</sup> Heribert Hutter, *The Functional Drawing, Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 29-42

<sup>142</sup> Lutz S. Malke (pozn. 129), s. 9-14

<sup>143</sup> Heribert Hutter (pozn. 141), s. 29-42

bývali instalováni do rozličných póz tak, aby si jejich kolegové mohli pečlivě procvičit daný postoj.<sup>144</sup> Občas byli angažováni také profesionální modelové. Pro ztvárnění ženských postav se ovšem až do 18. století výlučně používali mladí členové dílny. Pomůckou, kterou je občas možno spatřit na studijních kresbách, byly podpěrné tyče, které sloužily k udržení rovnováhy postavy v požadované pozici. Protože manýristické figury byly složité a náročné a běžnému smrtelníkovi činily značné potíže, pracovali manýristé rádi s pomocnými loutkami z jílu nebo z vosku (s tzv. manicchini).<sup>145</sup>

Jiný přístup bylo možno sledovat v severní Itálii, kde přetrvávalo užívání knih vzorů a modelů, které byly brány jako definitivní a neměnný přístup v zobrazení lidské postavy. Přesto se na konci 15. století stala kresba aktu nejčastějším cvičením praktikovaným dílenskými uční. Leonardo da Vinci následně posunul hranici zobrazení lidské postavy až k detailním anatomickým studiím.<sup>146</sup> Kolem roku 1500 se datuje jeho poznámka o zakladateli renesančního umění: „...*Der Florentiner Tommaso, gennant Masaccio, zeigte mit hervorragender Meisterschaft, wie jene, die sich einer anderen Sache widmeten als der Natur – der Meisterin aller Meister –, sich vergeblich bemühten.*“<sup>147</sup> Také Albrecht Dürer viděl v přírodě učitelku a inspiraci umělců, když v „Knize o proporcích“ napsal: „...*Das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit der Ding. Darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, dass du wöllest meinen das Besser von dir selbst zu finden; dann du wirst verführt. Dann wahrhaftig, steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.*“ Formální standard uměleckého vzdělání v anatomii a perspektivě byl stanoven až se založením Academia del Disegno ve Florencii v roce 1563.<sup>148</sup>

Individuální pracovní metoda každého jednotlivého umělce se nedá zcela jednoznačně charakterizovat. V dějinách umění se vyskytla řada tvůrců, jako například Michelangelo da Caravaggio nebo Diego Velasquez, kteří vytvářeli velice málo přípravných studií a při práci

---

<sup>144</sup> Alexander Perrig, Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert, in Rolf Toman, (ed.), *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*, (Kolín 2005), s. 416-440

<sup>145</sup> Heribert Hutter, Detail Studies, *Drawing. History and Technique* (Videň 1966), s. 53-56

<sup>146</sup> Francis Ames – Lewis, Joanne Wright, The Nude Figure, in Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (eds.) *Drawing in the Italian Renaissance Workshop. An Exhibition of Early Renaissance Drawings from Collections in Great Britain*, kat. výs. (Westerham 1983), s. 177-183

<sup>147</sup> „Floreňtan Tommaso, zvaný Massaccio, ukázal s vynikajícím mistrovstvím, jak ti, kteří se věnovali jiným věcem než přírodě – mistryni všech mistrů – že se zbytečně namáhali.“ Manfred Wundram, Zum Begriff der Renaissance, in Manfred Wundram (ed.), *Kunst-Epochen. Renaissance* (Stuttgart 2004), s. 9-14

<sup>148</sup> Život v přírodě dává poznat opravdovost věcí. Proto ji pilně pozoruj, směřuj se k ní a ve své mysli se od ní nevzdaluj, kdyby sis myslel, že u sebe nalezeš více, spleteš se. Potom vskutku, umění je v přírodě a kdo jej odtud umí vytrhnout, ten ho má.“ Nick Webb, Giovan Paolo Lomazzo and Federico Zuccaro, in Chris Murray (ed.), *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth century* (Londýn 2003), s. 82-89

se orientovali rovnou na malbu. Universální postup většiny umělců však zahrnoval přípravou fázi, která počínala kresbou kompoziční studie, pokračovala studii perspektivy a proporcí a vrcholila kresbami figur v pohybu, drapérií a jednotlivými detaily. Posledním stupněm byla téměř finální verze kompoziční studie.<sup>149</sup> Nákresy kompozic se vyvinuly z tradice podkresb nástěnných maleb a iluminovaných rukopisů. Mnoho se jich tvořilo za účelem uzavření smlouvy se zadavatelem, jemuž se kresba předkládala k odsouhlasení. Takový postup byl výhodný pro obě strany – pro umělce, aby si urovnal vlastní myšlenky a nápady, a pro zadavatele, který si mohl být jist výslednou podobou obrazu. Následně uzavřená smlouva bývala často velice detailní.<sup>150</sup> Tato jasná pravidla uzavíraných zakázek nám přibližuje poznámka Lorenza Ghibertiho, který nás ve své autobiografii hrdě spravuje o tom, že po dokončení prvních dveří florentského baptisteria (1424) mu bylo uděleno právo („*mi fu data la licenza*“) vytvořit druhé dveře baptisteria dle svého vlastního návrhu, tedy něco ve své době nevídaného.<sup>151</sup>

Jakým způsobem vytvářet správnou kompozici obrazu nebo kresby popisuje Alberti v druhé knize *Trattato della Pittura*: „...Zbývá nám ještě pojednati o něčem stran kresby, čehož se nemálo týká i komponování. Pročež je dobře věděti, co to je komponování v malířství. Komponování ve skutečnosti je onen způsob malování, kterýmž všechny části se skládají v dílo malířské. Největší práce malířská je komponování výjevů, částmi výjevů jsou postavy, částmi těl jsou údy, částmi údu jsou povrchy. Kresba je pravidlo, neboli způsob kreslení, kterým se kreslí obrysy každého povrchu.“<sup>152</sup> V dílnách na severu Itálie se tvořily sborníky kompozičních kreseb. Dva dochované exempláře, jejichž autorem byl Jacopo Bellini, dokazují spontánnost a nenucenost kompozičních studií na jedné straně, ale zároveň detailní propracovanost a dokončenost kreseb na druhé straně. Oblíbeným typem kompozičních kreseb se také staly studie podle grafik. Takové kopie, které měly převážně prezentační účel, vznikaly například v Mantegnově dílně. Kategorie kompozičních kreseb zahrnovala i kartony k obrazům menšího formátu a studie výšivek. Postupně se kresba kompozičních studií uvolňovala, vznikaly hrubé náčrty, které stimulovaly další umělcovy myšlenky. Tento proces vyvrcholil kolem roku 1500, kdy se kresba mohla označit za výlučně tvůrčí činnost každého kreslíře.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Heribert Hutter (pozn. 141), s. 29-42

<sup>150</sup> Francis Ames – Lewis, Joanne Wright, *Compositional Drawing*, in Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (eds.) *Drawing in the Italian Renaissance Workshop. An Exhibition of Early Renaissance Drawings from Collections in Great Britain*, kat. výs. (Westerham 1983), s. 219-223

<sup>151</sup> Alexander Perrig (pozn. 144), s. 416-440

<sup>152</sup> Leon Battista Alberti, *O malbě*, přeložil F. Topinka, Žižkův špalíček o umění. Kniha třetí a poslední (Praha 1947), s. 92-108

<sup>153</sup> Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (pozn. 151), s. 219-223



Počet samostatných kreseb (myšleno na jednotlivých listech papíru) se začal zvyšovat již na konci 14. století. Tento proces splýval s rozvojem svébytného obrazu a se vzrůstajícím uznáním kresby jako uměleckého díla. Nejranější příklady autonomní kresby našel Bernhard Degenhart na okrajích Vatikánského kodexu. Jedná se z velké části o hlavy madon, které se tematicky nedotýkají textu, a mají volnější linii než ostatní kresby. Použití ocelového a stříbrného písátka a dále pera s různými druhy inkoustů by mohlo dokazovat, že se zde autor snažil vyzkoušet rozdílnost užitých technik. V Záalpi a v Itálii jsme mohli dlouhou dobu v kresbě sledovat rozdílný přístup. Zatímco v zemích na sever od Alp přetrvávala tradice vzorníků – německé a holandské kresby 15. století jsou anonymní práce založené na tvorbě mistrů, jejichž styl je často rozpoznatelný, v Itálii se začala více doceňovat ruční práce individuálního umělce.<sup>154</sup> Zde započala evoluce přeměny středověkého smýšlení směrem k antropocentrickému přístupu renesance. Nevyhnutelným efektem tohoto historického procesu bylo ocenění umělce a jeho práce. Kresbě byla přisouzena jak důležitá role v době učňovských let, tak v genezi individuální umělecké práce.<sup>155</sup>

Znalectví italské kresby vychází z jejího tradičního rozdělení na jednotlivé lokální školy, které se od sebe navzájem odlišují. Toto členění italské kresby vnáší do problematiky znalectví nejen více přehlednosti, ale zároveň z vyšší míry specializace badatelů (obecné znalectví výtvarného umění je fikce) vyplývá více přesnosti při zkoumání jednotlivých kreseb.<sup>156</sup> Rozdělení na geografické a stylové jednotky se objevuje na začátku seicenta např. v práci „Trattato della pittura“ (Řím, 1615), kterou sepsal boloňský diplomat a erudita Giovanni Battista Agucchi (1570-1632). Agucchi klasifikoval italské umění na základě antického vzoru stylového rozdělení do čtyř škol: římské (Raffael a Michelangelo), benátské (Tizian), lombardské (Correggio) a toskánské. Dalšího členění doznala římská škola ve spisu „Considerazioni della pittura“, jehož autorem byl Giulio Mancini, osobní lékař papeže Urbana VIII. Na prvním místě jmenoval Caravaggiovu školu s mnoha následovníky, na druhém školu Carracciů, třetí místo zaujala škola Cavaliere d'Arpina a ve čtvrté škole, kterou definoval spíše jako řadu (ordine) nebo stupeň (grado), převažovala skupina toskánských malířů. Luigi Lanzi obohatil základní Agucchiho rozdělení ve „Storia pittoria della Italia“ o školu boloňskou a neapolskou, včetně dalších menších škol, jejichž označení

---

<sup>154</sup> Heribert Heribert Hutter (pozn. 128), s. 7-16

<sup>155</sup> Heribert Hutter (pozn. 141), s. 29-42

<sup>156</sup> Zdeněk Kazlepka, Lombardská kresba ve sbírkách Moravské galerie, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 56 (2000), s. 76-81

vycházelo z místa působení nebo ze jména vůdčí umělecké osobnosti.<sup>157</sup> V souvislosti s dílem Giulia Campiho rozvedeme na dalších řádcích informace o kresbě v Lombardii.

## 4. 2. Lombardská škola

V první edici „Životopisů nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů“, tedy v roce 1550, se Vasari severoitalské oblasti nevěnoval. Při druhém vydání v roce 1568, poté co v roce 1566 podnikl studijní cestu po severní Itálii, zpracoval nově také informace o malířích severní Itálie. Přesto se takovým mistrům benátské malby první poloviny 16. století, jako byly Giorgione a Tizian, nedostalo velkého ocenění. Stejně tak severoitalská kresba zůstala mimo oblast Vasariho zájmu.<sup>158</sup> Ve spise *Storia pittorica della Italia* Lanzi komentoval rozporuplnost lombardské školy těmito slovy: „*considerando io i principi e i progressi della pittura nella Lombardia, ho fermato meco medesimo che la sua storia pittorica dovesse distendersi con un metodo affatto diverso da tutte le altre.*“<sup>159</sup> Tento charakter vysvětluje tak, že zatímco florentská, římská, benátská nebo boloňská škola se snažily udržet si jistý punc stejnorodosti, Lombardie také díky své politické a geografické situaci upřednostňovala zrod rozdílných směrů a škol. Uměleckohistorická literatura tak tedy dnes v rámci Lombardie mluví o škole mantovské, modenské, cremonské nebo milánské.<sup>160</sup> Ve srovnání se středoitalskou oblastí se do dnešních dnů dochovalo mnohem menší množství kreseb z oblasti severní Itálie. Důvodů pro tuto skutečnost je několik – prvotní nezáměr sběratelů, poškození či zničení kreseb nebo odlišná praxe při malbě fresek nebo deskových obrazů, kdy se florentský malíř na rozdíl od benátského připravoval celou řadou studijních kreseb. Protože kresba severní Itálie byla shledávána jako méně významná, výzkum na tomto poli započal až v několika posledních desetiletích.<sup>161</sup>

V dějinách Lombardie sehrála rozhodující politickou roli dvě města: Milán a Benátky. V této kapitole budeme věnovat naši pozornost lombardské kresbě, tedy školám v Miláně, v Bescii a v Mantově a na závěr kapitoly zhodnotíme cremonskou výtvarnou scénu. Benátky, stejně jako Bologna, Parma nebo Ferrara nezůstanou mimo zájem této diplomové práce,

---

<sup>157</sup> Zdeněk Kazlepka, *Artis lampada tradunt*, in Zdeněk Kazlepka (ed.), *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek* (Brno 2009), s. 9-11

<sup>158</sup> Giancarla Periti, *Emilian Seicento Art Literature and the Transition from Fifteenth- to the Sixteenth Century Art, Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance: patronage and theories of invention* (Ashgate 2004), s. 35-50

<sup>159</sup> „když zkoumám principy a vývoj malby v Lombardii, sám jsem se zarazil nad tím, že se zde malířská historie odvíjela docela jiným způsobem, než všechny ostatní.“

<sup>160</sup> Giulio Bora, *Introduzione*, in Giulio Bora (ed.), *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, kat. výs. (Treviso 1980), s. 11-34

<sup>161</sup> Loránd Zentai, *Introduction*, in Loránd Zentai (ed.), *Sixteenth Century Northern Italian Drawings*, kat. výs. (Budapešť 2003), s. 5-10

neboť i z těchto oblastí pozorujeme možný vliv na cremonské výtvarníky v první polovině 16. století, geograficky ovšem spadají do jiných italských regionů, a jejich adekvátní zhodnocení by zasloužilo mnoho dalších stránek textu. Oblastí našeho zájmu je cremonský malíř Giulio Campi a z toho důvodu se budeme více zabývat jeho nejbližším okolím a tyto ostatní školy zmíníme okrajově.

Milán jako nejvýznamnější město oblasti zažil v 11. až 13. století velký rozkvět jako svobodný městský stát. Hlavní úlohu hrál Milán jako obchodní centrum s ostatní Evropou, jeho největším konkurentem byla Mantova.<sup>162</sup> Z bojů mezi guelfy, papežskou stranou a ghibelliny, přívrženci císaře, vyšla v roce 1277 vítězně ghibellinská rodina Viscontiů. Tento rod rozšířil panství na většinu dnešní Lombardie, načas ovládl Parmu (1346-1499), Bolognu (1350-1355), a Janov (1353-1356) a získal roku 1395 od císaře, českého krále Václava IV., vévodský titul. Po vymření Viscontiů jej v roce 1450 získali Sforzové, jejichž dvůr se za Lodovica il Moro (1451-1508) stal jedním z center humanismu a renesance. Od konce 15. století se pak Milánsko stalo jedním z klíčových sporných území ve francouzsko-španělských válkách o Itálii a často střídalo majitele. Po vyhnání rodu Sforzů vládli v Lombardii jak španělští, tak rakouští Habsburkové (1535-1859).<sup>163</sup>

Všechny tyto faktory se odrážejí ve stylovém charakteru lombardského umění, a tedy i v kresbě. Nejenom v Miláně, nýbrž také v Cremoně nebo v Brescii se s místním lombardským geniem loci střetávaly umělecké vlivy z Bologni a Benátek. Lombardskou kresbu je tudíž nutno vidět jako výslednici působení mnoha stylových proudů vycházejících z těchto center. Bernhard Degenhart ve své teorii o grafologii charakterizoval lombardskou kresbu slovy: *„Der lombardische Schulkreis (Piemont mit eingeschlossen) ist in der Zeichnung besonders reich an ständigem Wechsel, ja Überraschungen in der Strichbildung. Und zwar in steter Mischung von übergrößer Weichheit und plötzlich dazwischenfahrenden Härten, die aber wieder nicht, wie in Florenz, Verfestigung des Aufbaus verursachen, sondern ihn in schiefen Zwischenlagen löckern, stören, oft sogar seinen klaren Ablauf zerstören. Aus dieser Unberechenbarkeit der Mailänder Liniengruppe entsteht ihr Reiz einen gewissen Rätselhaftigkeit, welche auf den, der sie mit Hingabe abzulesen sich bemüht, die Unruheständigen Stimmungwechsels zu übertragen vermag. Sie ist stets von jener Unwirklichkeit (in ihrer Einstellung zum Gegenständlichen sowohl,*

---

<sup>162</sup> Edward Olszewski, Lombardy, in Edward Olszewski (ed.), *Sixteenth-century Italian drawings*, kat. výs. (Londýn 2008), s. 137

<sup>163</sup> Zdeněk Kazlepka (pozn. 156), s. 76-81

*wie in Iber graphischen Eigenheit und ihrem inneren Zusammenhalt), die auch der Mailänder Malerei zeitweise eigentümlich war.*“<sup>164</sup>

Umělecký vývoj Milána ovlivnil na konci 15. století příchod dvou géniů vrcholné renesance. V první řadě se jednalo o Donata Bramanta, malíře a architekta z Urbina, který do Milána přišel v 70. letech 15. století, v druhé řadě to byl Leonardo da Vinci, který přijal pozvání na dvůr milánských Sforzů někdy kolem roku 1482. Jejich práce měla pozitivní ohlas a v hlavním městě regionu po sobě zanechali mnoho následovníků. Před jejich příchodem byl nejvytíženějším malířem, který pracoval pro milánský dvůr, Vincezo Foppa (aktivní od roku 1456 – 1515/1516).<sup>165</sup> Donato Bramante, více známý jako architekt tempieta v Římě a autor prvních plánů pro chrám sv. Petra ve Vatikánu, je méně známý jako malíř. Přesto v Miláně na začátku své kariéry působil právě jako malíř – freskař.<sup>166</sup> V těchto letech vzniklo v Miláně mnoho kresebných návrhů architektury i figurálních studií, ale jak dodává Giulio Bora, dnes je již velmi obtížné připsat je konkrétnímu autorovi [52].<sup>167</sup> Bramantův charakteristický figurativní styl přejal jeho žák Bartolomeo Suardi – známý jako Bramantino (aktivní od roku 1490 – 1530). Bramantino maloval deskové obrazy, fresky, připravoval návrhy ke goblénům a navrhoval architekturu.<sup>168</sup> Ve všech těchto oblastech své tvorby se odvolával na čistě definované obrazce, přísně dodržovanou perspektivu a geometrii a jednoduchou, prostou krásu [53].<sup>169</sup> V souvislosti s cremonskou výtvarnou scénou měl Bramantův a Bramantinův ohlas největší vliv na tvorbu Alessandra Pampurina (1460/1462-1522/1523/1526?) [54].<sup>170</sup>

V prvních dvou desetiletích 16. století sledujeme v Miláně ve velké míře příklon ke klasické kultuře, která se projevila například v řadě knižních edicí. Tuto inklinaci podporují především výtvarníci, kteří mají přímé kontakty s Římem, jako například

---

<sup>164</sup> „Lombardský okruh škol (společně s Piemontem) je v kresbě neobvykle bohatý na neustálé změny, dokonce překvapení v utváření linie. A to sice v neustálém směřování nadměrné měkkosti a náhle mezi tím pronikající tvrdosti, která ale nezpůsobuje jako ve Florencii zpevnění struktury, nýbrž ji v křivých meziplochách uvolňuje, narušuje, často dokonce ničí její čistý průběh. Z této nevypočitatelnosti milánské linie vyvstává půvab její záhadnosti, která tomu, jež se jí s oddaností snaží přechytit, je schopna přenášet neustálý neklid při změnách nálad. Je neustále určitou neskutečností (v jejím nastavení k objektivnosti, tak jako ve výtvarné osobitosti a její vnitřní soudržnosti), která byla také částečně vlastní milánské malbě.“ Bernhard Degenhart, Oberitalien, in *Italienische Zeichnungen 15. – 18. Jahrhunderts*, kat. výs. (Mnichov 1967), s. 29-43

<sup>165</sup> Vincenzo Foppa započal svoji malířskou dráhu v Pavii, kde je doložený v roce 1456 na dvoře Galeazza Marii Sforzi; Maria Grazia Albertini Ottolenghi, *I primi anni Vincenzo Foppa a Pavia (1456-1462): alcune precisazioni*, *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer* (Milán 1999), s. 69-77

<sup>166</sup> Hein-Th. Schulze Altcapenberg, *Oberitalienische Schulen des Quattrocento. Zeichnungen aus dem Veneto, der Emilia-Romagna und der Lombardei (um 1450-1500)*, in Hein-Th. Schulze Altcapenberg (ed.), *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett* (Berlín 1995), s. 58-59

<sup>167</sup> Giulio Bora (pozn. 160), s. 11-34)

<sup>168</sup> Marco Rossi, Bramantino, Luini, Gaudenzio Ferrari e le scuole pittoriche del Cinquecento, *Disegno storico dell'arte lombarda* (Milán 2005), s. 87-94

<sup>169</sup> Andrea Bayer, North of the Apennines. Sixteenth-Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 4 (2003), s. 6-64

<sup>170</sup> Giulio Bora, Alessandro Pampurino, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 23-24

Cesare da Sesto [55], jehož formování je spojeno s Leonardem.<sup>171</sup> V roce 1482 poctil Leonardo da Vinci návštěvou Ludovica „il Moro“ a zůstal ve Sforzových službách až do roku 1499. Rozličné práce, o kterých psal vévodovi, když se ucházel o službu, zahrnovala kresbu, malbu, sochařství, návrhy architektur, vědecké pokusy a inženýrské práce. Během svého sedmnáctiletého pobytu v Miláně stihl v refektáři konventu Santa Maria delle Grazie vymalovat fresku „Poslední večeře“ a pravděpodobně v této době vznikla první verze „Madony ve skalách“ (dnes v Louvru). Leonardo se do Milána vrátil v roce 1506 a setrval zde do roku 1513. Za tohoto pobytu se jeho patronem stal francouzský guvernér Gian Giacomo Trivulzio.<sup>172</sup>

Leonardo da Vinci vytvořil v kontrastu s relativně malým počtem dokončených maleb tisíce stran textu doprovázeného mnoha ilustracemi.<sup>173</sup> Při svém studiu si uvědomil, že linie jako taková v přírodě neexistuje a že se v podstatě jedná o intelektuální abstrakci, díky níž mohou být věci napodobovány. Také z toho důvodu připisoval detailním studiím velký význam.<sup>174</sup> Kresba neměla podle Leonarda pouze uchovávat přírodu kolem, spíše měla zprostředkovávat její působení: „Kresba je věc takové výbornosti, že nejen se zabývá dílem přírody, nýbrž nekonečně mnoha jinými věcmi, které příroda netvoří.“<sup>175</sup> Kresbu nechápal v akademickém slova smyslu, ale spíše jako svébytnou výrazovou hodnotu. Tato hodnota se zvyšovala tím víc, čím více měla kresba charakter spontánního záznamu a čím intenzivněji zobrazovala mnohotvárnost přírody.<sup>176</sup> Do dnešních dnů máme dochované informace o tom, že Leonardo pomáhal svým žákům při kresbě.<sup>177</sup> Vypěstoval si tak tedy řadu následovníků, mezi které patřili Bernardino Luini [56], Giovanni Pietro Rizzolo známý jako Giampietrino, Giovanni da Lodi nebo Francesco Melzi.<sup>178</sup> Leonardův kresebný projev, charakteristický měkkým sfumatem, ideálními typy ženských tváří, použitím pera, křídly a rudky, byl v Miláně patrný do konce 16. století.<sup>179</sup> Přímý Leonardův vliv v Cremoně nepozorujeme.

---

<sup>171</sup> Giulio Bora (pozn. 160), s. 11-34

<sup>172</sup> Marco Rossi, Leonardo e i Leonardeschi, *Disegno storico dell'arte lombarda* (Milán 2005), s. 75-81

<sup>173</sup> Kodex Vaticanus Urbinas Latinus 1270 tvoří základ později četně publikovaných kompilací Leonardových myšlenek o malířství. V polovině 16. století jej na základě osmnácti Leonardových deníků vytvořil jeho žák Francesco Melzi. Ve zkrácené podobě putovaly kopie manuskriptu po Itálii již v 17. a 18. století. Jedna z těchto kopií byla posléze využita jako podklad pro první tištěnou edici Leonardových zápisků, které vyšly v roce 1651 pod názvem „Trattato della pittura“. Již před tímto datem bývaly Leonardovy myšlenky citovány, dokladem je například Castiglionův Dvořan z roku 1528; Erin J. Cambbell, Leonardo da Vinci, in Chris Murray (ed.), *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century* (Londýn 2003), s. 58-63

<sup>174</sup> Heribert Hutter, *Theory of Drawing, Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 17-19

<sup>175</sup> Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, přeložil F. Topinka (Praha 1994), s. 116-119

<sup>176</sup> Anna Forlani Tempesti (pozn. 140), s. 5-21

<sup>177</sup> Andrea Bayer (pozn. 169), s. 6-64

<sup>178</sup> Edward Olszewski (pozn. 162), s. 137

<sup>179</sup> Lórand Zentai (pozn. 161), s. 5-10

Na tvorbu Giulia Campiho měla především na začátku jeho kariéry vliv tvorba výtvarníků z nedalekého města Brescia. Také breští malíři jako Moretto, Girolamo Romanino a Giovanni Gerolamo Savoldo hledali inspiraci v Benátkách a Miláně. Jejich malbou náboženských výjevů se neinspiroval pouze Giulio Campi, ale ovlivnila o století později také dílo Michelangela Merisiho. Roberto Longhi nazval skupinu brešských výtvarníků jako „*i precedenti di Caravaggio*“. Vincenzo Foppa, o kterém jsme se zmiňovali dříve, je považován za zakladatele brešské výtvarné školy. Ze začátku svého života se ve svém rodném městě příliš neobjeoval, ale na konci své kariéry se do Bresce vrátil, aby zde založil dílnu a vyškolil následovníky. Jeho prvním žákem, který se v roce 1508 stal mistrem, byl Girolamo Romanino [59]. Další brešský výtvarník, Alessandro Bonvicino (1498-1554), známý jako Moretto da Brescia, malíř náboženských témat a portrétista [57], se proslavil hluboce nábožensky pojatými oltářními obrazy. Velká důležitost se přikládá jeho pochopení prací středoitalských výtvarníků. Giovanni Girolamo Savoldo (aktivní 1506 – kol. 1548) se podobně jako jeho současníci Romanino a Moretto původně ve svém rodném městě neusadil. Kolem roku 1506 byl zaznamenán v Parmě, v roce 1508 ve Florencii a v roce 1521 se usadil v Benátkách, kde se jeho žákem stal Paolo Pino.<sup>180</sup>

Výtvarníci z Brescie působili na Giulia Campiho nejenom zprostředkovaně, ale díky Girolamo Romaninovi, který se uplatnil v Cremoně, také přímo. V roce 1517 jej zadavatelé výzdoby cremonského dómu pozvali, aby zhodnotil fresky Altobella Meloneho. O dva roky později dostal prostor k vlastní realizaci. Do roku 1520 vznikly fresky „Kristus před Kaifášem“, „Ecce Homo“, „Kristus korunován trnovou korunou“ [58] a „Bičování“. Romaninův výtvarný projev, charakteristický příklonem k Benátčanům a severským výtvarníkům, však neoslnil cremonské „massari“ (zadavatele) a ti zadali další práci v dómu Pordenonovi.<sup>181</sup> Právě Benátky okouzlovaly na rozdíl od Milána brešské výtvarníky. Inspiraci Tizianem pozorujeme především u Savolda a Romanina, konkrétně popisný naturalismus, světelné efekty a zájem o texturu jsou vysloveně benátské, přestože užití šerosvitu je lombardské.<sup>182</sup> Moretto a další umělci z Brescie usilovali o interpretaci tradičních náboženských výjevů ve světle touhy po náboženské reformě a zároveň snahy o obnovení úcty laické veřejnosti. Moretto sám se angažoval v několika bratrstvech (např. v Santissimo Sacramento v místní katedrále). Na konci jeho života byly tyto aktivity silně podporovány a zároveň cenzurovány Vatikánem. Tridentský koncil se snažil zužitkovat jakoukoli uměleckou

---

<sup>180</sup> Andrea Bayer (pozn. 169), s. 6-64

<sup>181</sup> Francesco Frangi, I pittori anticlassici, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, kat. výs. (Milán 1990), s. 26-39

<sup>182</sup> Edward Olszewski (pozn. 162), s. 137

náboženskou ortodoxii. Pro brešské umění v letech 1520 až 1550 byla charakteristická hluboká náboženská forma.<sup>183</sup>

Politická autonomie stejně jako administrativní a kulturní uspořádání vzdalovaly Mantovu po dlouhou dobu od vlivu ostatních lombardských měst. Od poloviny třetího desetiletí se město stalo doménou jednoho muže, Giulia Romana, který pomocí svých schopností změnil v poměrně krátké době celkovou tvář města. Výtvarník, který načerpal zkušenosti v Raffaelově dílně, přinesl z Říma do Mantovy nové klasicistní pojetí, obohacené o antické předlohy. Architekturu a dekorace Palazza del Te a Palazza Ducale navrhl Romano s vynalézavou originalitou a bohatostí.<sup>184</sup> Na celém projektu pracovala jedna dílna, která na základě Romanových výkresů realizovala fresky a štuky. Na výzdobě participovala celá řada lokálních výtvarníků jako Rinaldo Mantovano, Benedetto Pagni nebo Fermo Ghisoni, jejichž kreslířský výraz, náměty, pojetí šerosvitu a neklidnost linie je těsně odvozeno od Giulia Romana. Tento charakter zdědí také příští generace, konkrétně Ippolito Andreasi, který v určitém počtu svých kreseb vykazuje emiliánský vliv Nicola dell'Abate, Primaticcia a Lelia Orsiho.<sup>185</sup> Právě Giulio Romano měl velký vliv na formování tvorby Giulia Campiho ve čtyřicátých letech 16. století. V kresbách efemérní architektury pro slavnostní vjezdy pozorujeme dva hlavní proudy inspirace, a totiž Parmigianina a Giulia Romana. Přímý kontakt obou výtvarníků nebyl prokázán, přestože starší prameny upozorňují na práci Giulia Campiho pro Giulia Romana v Mantově.

### 4. 3. Cremonská škola

Východní část Lombardie se od první čtvrtiny 15. století postupně dostala do područí mocných Benátek, které ovlivnily nejen hospodářský, ale i kulturní rozkvět lombardských měst. Této nadvládě vděčí za mnohé zvláště Cremona. Bohatství, které přinášelo zemědělství a obchod, příznivá poloha na březích Pádu a nedaleko od měst důležitých z kulturního hlediska jako Parma a Mantova učinily z Cremony nejbohatší a nejživější město Lombardie. Také politické události na začátku století, a totiž podrobení města Benátskou republikou, jež trvalo deset let (1499-1509), přispělo k oživení výtvarné kultury.<sup>186</sup> Vůdčí osobnost cremonské malířské školy Boccaccio Boccaccino dokonce na čas přesídlil do města na laguně. Italský badatel Giulio Bora je toho názoru, že právě tato zkušenost znamenala

---

<sup>183</sup> Andrea Bayer (pozn. 169), s. 6-64

<sup>184</sup> Marco Rossi, *Il Rinascimento a Mantova, Disegno storico dell'arte lombarda* (Milán 2005), s. 83-86

<sup>185</sup> Giulio Bora (pozn. 160), s. 11-34

<sup>186</sup> Giulio Bora, *Umění v Cremoně v 16. století a role kresby*, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* (Praha 1995), s. 11-19

definitivní odvrát od Milána, hlavního města vévodství, a vyvolala obrat cremonského umění ke skutečně autonomnímu projevu, bohatému na nejrůznější nové podněty.<sup>187</sup>

Pojmenovat charakteristické znaky cremonské výtvarné školy a její přímá či nepřímá ovlivnění není, jak se na první pohled může zdát, tak jednoduché. Badatel Giovanni Battista Cavalcaselle ve spolupráci s Josephem Archerem Crowem se Cremoně a jejím výtvarníkům věnovali v knize „History of Painting in North Italy“, kde zhodnotili místní limity, určili dosud platné vymezení cremonského malířství v 14. a 15. století a označili vztahy a vlivy, ze kterých cremonští tvůrci čerpali. Cremonští mistři byli pro Cavalcaselleho a Crowa následovníci ferrarské školy, čerpali od Mantegni a Benátčanů a jejich modelace se odvolávala zčásti na Umbrii (možný vliv Peruginova obrazu v Sant'Agostiono) a zčásti na severské umění.<sup>188</sup> Historik umění Bernhard Degenhart se v rámci katalogu výstavy „Italienische Zeichnungen 15. – 18. Jahrhundert“ vyjádřil o cremonské škole v tom smyslu, že „určití malíři, které lze označit za cremonské – Bernardino Gatti zvaný Sojaro, Camillo Boccaccino, Giulio Campi, Bernardino Campi, Giovanni Battista Trotti zvaný Malosso vykazují svojí tvorbou znaky nejen milánské kresebné školy, ale také parmské školy, v jejímž okruhu také často pracovali.“<sup>189</sup>

Parma byla důležitým a svojí osobitostí charakteristickým centrem severní Itálie a nejen svojí polohou se včlenila do souvislostí severoitalské kresby. V první polovině 16. století byla vedoucí role Parmy na poli kresby nezpochybnitelná. Vliv Correggiových kreseb můžeme sledovat v průběhu doby barokní až do konce 18. století. Correggiův žák Parmigianino na rozdíl od svého mistra, který více ovlivnil až následující generace, zaujal své současníky a především nastupující generaci manýristických tvůrců. Dodnes se zachovalo kolem devíti set Parmigianinových kreseb.<sup>190</sup> Jako charakteristické znaky parmské kresby uvedme na jedné straně soulad linií, který se zvláštním způsobem odvolává na veronskou kresbu, na druhou stranu pozoruje nervózní ostrost linií, která se více přibližuje milánské kresebné škole. Přesto nelze Parmu považovat za pouhý mezistupeň mezi Milánem a Veronou. Její kresba netvořila pouhou pasivní sumu vlastností západní a východní části severní Itálie, nýbrž společně s oblastmi Reggio, Cremona a Piacenza vytvořila vysoce aktivní samostatné centrum, které se vyznačovalo velkou rozmanitostí.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Zdeněk Kazlepka (pozn. 156), s. 76-81

<sup>188</sup> Mina Gregori (pozn. 40), s. 1-6

<sup>189</sup> *gewisse Zeichner, die man als Cremonesen zusammenfassen kann – Bernardino Gatti gen. Sojaro, Camillo Boccaccino, Giulio Campi, Bernardino Campi, Giovanni Battista Trotti gen. Malosso*“ Bernhard Degenhart (pozn. 164), s. 29-43

<sup>190</sup> Lórand Zentai (pozn. 161), s. 5-10

<sup>191</sup> Bernhard Degenhart (pozn. 164), s. 29-43



Na počátku Cinquecenta ovšem cremonští výtvarníci zcela respektovali milánský výtvarný projev. Geografická poloha Cremony a politické události podporovaly navíc intenzivní umělecké výměny mezi Emílií, Ferrarou, Benátkami a Bresciou, které v živém kulturním cremonském klimatu nacházely odezvu.<sup>192</sup> Pokud mluvíme o cremonské výtvarné škole z přelomu 15. a 16. století, máme tím na mysli tvorbu malířů jako Alessandra Pampurina, Tommasa Alena zvaného Il Fadino a především Boccaccia Boccaccina, který prosadil ve městě výtvarný trend.<sup>193</sup> Tvorba Alessandra Pampurina je dokladem stále živého milánského vlivu, respektive vlivu Bramanta a Bramantina, na přelomu století.<sup>194</sup> Jeho kresba byla založena na geometrické konstrukci postav, které pojímal téměř jako geometrická tělesa, viděná podle přísných pravidel perspektivy, jež si mohl osvojit právě v milánském okruhu Bramanta a Bramantina. Charakteristickým znakem Pampurinových prací bylo hranění forem na studii drapérií, které mohlo být odvozeno od ferrarské školy.<sup>195</sup> Tommaso Aleni byl současníkem Galeazza Campiho. Podle svědectví Antonia Campiho byl otcovým velkým přítelem, z čehož patrně plynula i jeho inklinace ke Campiho výtvarnému projevu. Jako umělec se skrovnou invencí zůstal věrný peruginovskému klasicismu a prostší výrazové citovosti. Přestože je znám jen malým počtem děl, je považován za nedílnou součást cremonské výtvarné scény [30].<sup>196</sup>

Změnou politické moci se výtvarníkům z Cremony počátku 16. století otevřela možnost přímého kontaktu s Benáťany. V Cremoně zprostředkoval dílo benátských mistrů svým současníkům Boccaccio Boccaccino. Jeho vlastní umělecký přednes se profiloval nejprve v mantegnovském stylu, poté šel ve stopách Belliniů a Giorgiona<sup>197</sup> [51], až nakonec dospěl k dílu Tizianově. Boccaccinovo zaujetí Benátkami se neomezovalo pouze na formu. Boccaccino byl zaujat typickými benátskými tématy jako Sacra conversazione nebo Adorace narozeného Krista. Po návratu z Benátek, pracoval v letech 1506 až 1509 v katedrále, kde vymaloval fresky „Spasitele se sv. Marcelínem, Imeriem, Omobonem a Petrem exorcistou“, „Blahoslaveného Krista“ a „Ukřižování“.<sup>198</sup> Do reálného styku

---

<sup>192</sup> Giulio Bora (pozn. 160), s. 11-34

<sup>193</sup> Giulio Bora (pozn. 186), s. 11-19

<sup>194</sup> Jeho práci pro cremonské kostely San Domenico a San Michele, stejně jako pro casa Maffi více rozebírá Mina Gregori, Un nuovo protagonista: Alessandro Pampurino, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990), s. 19-22

<sup>195</sup> Giulio Bora (pozn. 170), s. 23-24

<sup>196</sup> Giulio Bora, Tommaso Aleni zvaný Il Fadino, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* (Praha 1995), s. 33-34

<sup>197</sup> Příklon k Giorgiovu malířskému stylu vykazuje například obraz pro benátský kostel sv. Juliána „Madonna col Bambino e i Santi Pietro, Michele, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista“; Marco Tanzi, L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990), s. 22-25

<sup>198</sup> idem

s Tizianovou tvorbou se dostal Boccaccinův syn Camillo Boccaccino, který v Benátkách pravděpodobně pracoval i v dílně Tizianově a po svém návratu do Cremony se stal vůdčí osobností prosazující nový umělecký styl.<sup>199</sup>

Skutečný obrat na cremonské výtvarné scéně způsobila výmalba cremonského dómu. Výjevy ze života Panny Marie, které vznikaly v letech 1514 a 1515, a jejichž autory byli Boccaccio Boccaccino, Altobello Melone a Gian Francesco Bembo, se staly vzory další generace cremonských umělců.<sup>200</sup> V jejich práci nalézáme rysy, v nichž splývají severská výstřednost, překvapující realismus, přebujelá barevnost a benátské pojetí šerosvitu.<sup>201</sup> Na tento styl navázal v roce 1520 svými pracemi (Ukřižování a Snímání z kříže) Giovanni Antonio de Sacchis, zvaný Il Pordenone. Jeho dramatický projev, který vycházel patrně z prostředí provinční oblasti Friuli a kterého se po zbytek života nezbavil, se v Cremoně dokázal přizpůsobit místním poměrům (především zadavatelům) a na freskách v tamějším dómu navázal na dílo svých předchůdců.<sup>202</sup> Posledním výtvarníkem, který se podílel na nové podobě dómu, byl Bernardino Gatti, zvaný Il Sojaro. Jeho výtvarný projev se odvolával z velké části na moderní manýru, kterou si osvojil studiem Correggia a Raffaela, a tento příklon ke klasičnosti a modernosti prosazovali v cremonském milieu především městští radní.<sup>203</sup>

Třicátá léta 16. století v Cremoně charakterizuje Giulio Bora jako do jisté míry ustrnulá. Definitivní odtržení od Benátek a zavedení nového figurálního přístupu zprostředkované především Pordenonem v Cremoně, v Cortemaggiore a v Piacenze, Correggiem a Parmigianinem v Parmě a Giuliem Romanem v Mantově znamená pro novou generaci umělců zásadní obrat. Camillo Boccaccino, který se v roce 1525 navrátil z Benátek, bude v příštích dvaceti letech vytrvale pracovat na pochopení tizianovského koloritu, pordenonovského dynamismu, correggiovského iluzionismu, dekorativních invencí Giulia Romana a parmigianinovské elegance. Kresba je pro Camilla Boccaccina stejně jako pro ostatní cremonské výtvarníky prostředkem pro vyjádření těchto citací a jedinečným důkazem bohatství cremonského výtvarného projevu. Právě Camillo Boccaccino dokazuje svoji tvorbou cestu a konkrétní výsledky těchto výtvarných experimentů.

---

<sup>199</sup> Martin Zlatohlávek, Kresba jako výpověď, *Literární noviny* 44 (1995), s. 12

<sup>200</sup> Více k této problematice Francesco Frangi (pozn. 181), s. 26-39

<sup>201</sup> Giulio Bora (pozn. 160), s. 11-34

<sup>202</sup> Pordenone byl k výzdobě cremonského dómu přizván 20. srpna v roce 1520. Tuto zakázku ovšem obdržel za okolností nepříliš příznivých. Fresky byly totiž původně objednány u Romanina, kterému byl kontrakt v tento den odebrán s tím, že byl uzavřen ještě s předchozími představiteli města. Carolyn Smith, Pordenone's „Passion“ frescoes in Cremona Cathedral: an incitement to piety, *Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance: patronage and theories of invention* (Ashgate 2004), s. 101-128

<sup>203</sup> Giulio Bora (pozn. 186), s. 11-19

Hbité a nervózní tahy tužkou nebo perem vidíme v kresbách realizovaných u příležitosti freskové výzdoby apsidy a presbytáře v cremonském kostele sv. Zikmunda, zatímco biblické příběhy o cizoložnici a vzkříšení Lazara ve stejném kostele charakterizuje parmigianinovská elegance a zjemnělost.<sup>204</sup>

Vývoj uměleckého projevu Giulia Campiho je do jisté míry analogický s tvorbou Camilla Boccaccina. Také on pokračuje ve své tvorbě rozpracováním současných severoitalských vjemů. S neobvyklou pohotovostí je schopen reagovat na rozdílné kulturní, politické a náboženské situace a na požadavky zadavatelů. V mládí ovlivněn brešskou výtvarnou orientací a Pordenonem, pokračuje při realizaci výzdoby kostela svaté Agáty inspirací Raffaelem, Romaninem a Dürerem. Ovlivnění římskou školou pozorujeme v oltářním obraze a na freskách presbytáře kostela sv. Zikmunda. Tyto inspirativní celky pomyslně vyvrcholí v pracích pro kostel sv. Markéty, kde se ke slovu dostávají vzory raffaelovské, parmigianinovské, correggiovské a romanovské, všechny předkládané s pronikavým pochopením a velkou kreslířskou dovedností.<sup>205</sup>

Na závěr uvedme, že pro Cremonu na přelomu dvacátých a třicátých let nabyl na důležitosti také vliv z území Emilie, z počátku století se ozývala v tvorbě cremonských výtvarníků silně ferrarská škola dějin umění, později v generaci Camilla Boccaccina se silněji projevil vliv Parmy, jmenovitě dílo Correggia a Parmigianina. Do třicátých let není zanedbatelný zájem o severskou tvorbu, iniciovanou grafickými listy německých mistrů a obchodním stykem Cremony s Norimberkem a Augšpurkem. Mistry z Cremony fascinovaly na severských výtvarnicích jak kompozice obrazu, tak i jednotlivosti a detaily.<sup>206</sup> Jemný nástin situace umělecké scény v Cremoně v první polovině Cinquecenta se snažil poukázat na značnou roztržičnost vlivů, které na městečko u Pádu útočily doslova ze všech stran. Problematika by si jistě zasloužila širší zhodnocení, kterému v této diplomové práci nelze adekvátně dostát. Podkapitola o Cremoně chtěla nastínit komplikovanost situace a poukázat na relevantní výtvarné vlivy, se kterými se výtvarníci v první polovině Cinquecenta mohli v Cremoně setkat.

---

<sup>204</sup> Giulio Bora (pozn. 160), s. 11-34

<sup>205</sup> idem

<sup>206</sup> Martin Zlatohlávek, Boccaccio Boccaccino, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* (Praha 1995), s. 28-31

## 5. Slavnost

Slavnosti jako dech beroucí přehlídky, náboženská procesí, alegorické průvody, dynastické svatby, pohřby a řada dalších rituálů byly přirozenou součástí života lidí v Evropě během středověku a novověku. Také v dnešní době pořádáme s oblibou oslavy všeho druhu. Státní návštěvy jsou podobně jako v minulosti vítány s patřičnou úctou a vážností. Dnešní oslavy při příležitosti příjezdu hlavy zahraničního státu se však od těch středověkých a novověkých podstatně liší. Ve středověku a novověku byly všechny projevy života záležitostí velkolepě i hrůzně veřejnou. Každá událost, každý čin se projevoval charakteristickým způsobem, byl zaměřen na vznešenost přísného, pevně daného životního stylu.<sup>207</sup> Tato kapitola si klade za cíl krátce seznámit s fenoménem renesančních slavností z pohledu dějin umění. Následující řádky budou věnovány snaze klasifikovat renesanční slavnosti a konkrétněji se zaměří na triumfální vjezdy panovníků do měst. Žádná jiná ceremonie nebyla na renesančních dvorech tak náležitě připravována jako právě vjezdy panovníků nebo vítězných vojevůdců. To mělo také dobrý důvod. Při žádné jiné příležitosti, než při slavnostních vjezdech, nemohl lid vidět svého vladaře naživo.

### 5. 1. Slavnost jako konstanta

Hlubší pozornost fenoménu slavností začala věnovat až kulturní historie v čele s Jakobem Burckhardtem. V českém prostředí se na Burckhardta pokusili navázat Zikmund Winter a Čeněk Zíbrt, avšak narazili na tvrdou kritiku pozitivisticky a medievisticky orientovaného dějepisce. Moderní studium poukázalo na skutečnost, že slavnost je antropologická, sociální, náboženská, kulturní a historická konstanta. Neexistuje žádná doba a žádné společenství bez slavností. V jednotlivých historických epochách mají slavnosti své dějiny odpovídající společnosti a kultuře svého prostředí a své doby. Každá doba inklinuje k systému slavností, který ji svým způsobem reprezentuje. Během středověku a raného novověku se kromě státních a církevních slavností uplatňovaly lokální a institucionální oslavy – každý dvůr, klášter, kostel, město, cech nebo bratrstvo měly své slavnosti. Veřejné oslavy se proměnily v umělecký Gesamtkunstwerk s promyšlenou dramaturgií, které byly plně ovládnuty divadelním principem. Jejich organizátoři počítali s prožíváním slavností jako divadla a s jejich působením na emoce.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Johan Huizinga, *Napětí života, Podzim středověku* (Litomyšl 2009), s. 7-30

<sup>208</sup> Josef Válka, *Homo festivans, Slavnosti a zábavy na dvorech a rezidenčních městech raného novověku* (České Budějovice 2000), s. 5-19

Klasifikace novověkých slavností je problematická, protože festivity se komponovaly z mnoha prvků. Většina z nich se svým charakterem překrývala, a proto je nelze jednoznačně oddělit. Charakteristickým rysem bylo prolínání světských a církevních oslav. Bez církevního požehnání – tzn. mše – se neobešla žádná z významných událostí, i přestože neměla náboženský charakter. V odborné literatuře se setkáváme s řadou informací o tom, jakým způsobem se sváteční události v době renesanční členily. Jakob Burckhardt ve své knize „Kultura renesanční v Itálii“ zdůrazňuje dvě formy slavností, a totiž „mystérium“ a „procesí“. Procesí dále člení na „duchovní průvod“ a „trionfo“, jehož velký rozvoj sleduje po roce 1494, kdy vypukly války o Itálii.<sup>209</sup> Trionfo „*totiž průvod kostýmovaných lidí na vozech i pěšky se koná buď s převahou duchovního, napotom čím dál více světského rázu.*“<sup>210</sup>

Renesanční přehlídky moci a bohatství rozděluje Encyclopedia of the Renaissance na slavnosti náboženské, civilní a dvorské. Toto základní dělení je rozšířeno o lidové svátky a oslavy šlechtických rodin. Primárně se slavily svátky církevního roku, lokálních patronů, poutě, popř. uvedení církevního hodnostáře v úřad. K civilním obřadům patřily turnaje, karnevaly či soukromé oslavy ve šlechtických palácích. Francouzský badatel André Chastel rozděluje renesanční slavnosti 16. století na dva druhy, a totiž na slavnost oslavující pamětihodnou událost dynastie nebo země – mluví o „historické slavnosti“ – a na „karneval“. Tyto dvě základní slavnosti, zdá se, se během 16. století obohatily o další typy festivit jako byly slavnostní vjezdy neboli triumfy, předvedení bitvy respektive turnaje a komedie.<sup>211</sup> V Republice benátské se s oblibou slavila výroční regata, přehlídka lodí a lodní závody. I regata dostala výzdobu, výpravnost, příležitostně i tematický ráz.<sup>212</sup> Je evidentní, že názorů na klasifikaci renesančních slavností je mnoho, stejně tak není ujasněna ani odborná terminologie, která se danou problematikou zabývá, přesto se pokusíme jednotlivé ceremonie více rozklíčovat.

Slavnost neměla své konkrétní místo děje, jeho prostorem bylo území města – ulice, náměstí, nádvoří přeměněné kulisami. V provizorním prostředí města bylo místo slavnosti absolutně imaginární – nebylo definováno ani interiérem, ani exteriérem.<sup>213</sup> Místa pro slavnosti byla neohrazená a proměnlivá podle nejrůznějších okolností. Některé ceremonie, především církevní obřady, byly vázány na prostředí kostela: křtiny,

---

<sup>209</sup> Silvie Šlejmarová, *Zábava, volný čas, slavnosti a způsoby chování v raném novověku, Zábava, slavnosti a chování Italů v raném novověku očima českých kavalírů*, diplom. práce, FF UK (2006)

<sup>210</sup> Jakob Burckhardt, *Kultura renesanční v Itálii*, 2. díl (Praha 1912), s. 159

<sup>211</sup> André Chastel, *Le lieu de la fête*, in Jean Jacquot (ed.), *Fables, formes, figures* 1 (Tours 1987), s. 423-428

<sup>212</sup> Jaroslav Pokorný, *Trionfo, Přehled dějin světového divadla IV. Divadlo za rozkladu feudalismu a nástupu buržoasie. Itálie* (Praha 1951), s. 10-11

<sup>213</sup> André Chastel (pozn. 211), s. 423-428

svatby, korunovace nebo pohřby. Státoprávní akty jako volby, soudy či sněmy byly spojeny s architektonicky definovaným místem, často zbudovaným pro přesně daný účel. Kromě toho však bylo třeba pro určité druhy slavností zbudovat ad hoc místo, které zaniklo po jejich ukončení, nebo inscenovat toto místo s využitím městského parteru a fasád jeho domů, paláců a kostelů coby kulis.<sup>214</sup>

Korunovace, pohřby a slavnostní vjezdy byly typickými příklady dvorských slavností.<sup>215</sup> Dvorské festivity reprezentovaly do značné míry filosofické postoje zastávané renesančními spisovateli a umělci, kteří věřili v důležitost umění ve službách státu. Takové oslavy mohly vyjádřit filosofii, politiku, poezii, tanec, všechny pozemské manifestace celé kosmické energie, která, jak věřili, vládla světu, a která se umění festivalů snažila vytvářet na zemi.<sup>216</sup> Je známo, jak velkou váhu kladli například burgundští vévodové na vše, co se týkalo nádhery a lesku jejich dvora. Vedle válečné slávy byla dvorská reprezentace první věcí, na niž se upíral zrak a jejíž řád a provádění byly nanejvýš nutné. Olivier de La Marche, ceremoniář Karla Smělého, napsal na podnět anglického krále Eduarda IV. traktát o vévodově dvoře, aby poskytl králi vzor ceremoniálu a etikety hodný napodobení. Po Burgundsku zdělili Habsburkové propracovaný dvorský život a přenesli jej do Španělska a Rakouska.<sup>217</sup>

Pro obyčejné lidi spoluvytvářely oslavy společenský řád stejně jako práce. Vedle pravidelných kalendářních svátků (jako Vánoce, Velikonoce, svatodušní svátky) zaujímaly v životě lidí významné místo také svátky spojené s rodinou – svatby, křtiny, pohřby, slavnosti spojené s trhy a posvíceními.<sup>218</sup> Velké životní mezníky odrážely díky svátosti lesk

---

<sup>214</sup> Místem pro slavnosti se již od středověku mohly stát „dočasné přístřešky“ a stany. Jako příklad je možné uvést svatbu Kunhuty Braniborské se synem uherského krále Bely IV. 5. října 1264, kterou uspořádal a navrhl český král Přemysl Otakar II. Slavnost se konala na rovině u Dunaje, kde byl postaven most, král nechal přivést velké množství potravin, z cizích zemí byly dovezeny sukna, tkaniny a skvosty. Sám Přemysl Otakar II. byl prý autorem návrhu stanů pro svatebčany a jejich hosty. Podobně při svatbě Václava II. s Jitkou v roce 1297 nás Petr Žitavský ve Zbraslavské kronice informuje, že byl vystavěn krásný palác mezi vrchem Petřínem a břehem řeky Vltavy. Pro korunovační hostinu Karla IV. a Blanky z Valois dne 2. září 1347 byl srouben na tehdy největším pražském fóru u sv. Havla „téměř dům“, vyzdobený navenek i uvnitř sukny a hedvábnými látkami protkávanými zlatem; Klára Benešová, *Místa pro chvíle slavnostní. Dvory a rezidence ve středověku III. Všední a sváteční život na středověkých dvorech*, in Jaroslav Boubín, Eva Doležalová, Jan Zelenka (eds.) *Mediaevalia Historica Bohemica 12* (Praha 2009), s. 319-337

<sup>215</sup> Bonner Mitchell, *Festivals*, in Paul F. Grendler (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance 2* (New York 1999), s. 348-353

<sup>216</sup> Roy Strong, *The Study of Magnificence. The Medieval Inheritance, Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650* (Woodbridge 1984), s. 3-19

<sup>217</sup> Pořádek na burgundském dvoře, vychvalovaný současníky, pochopíme v pravém smyslu teprve ve srovnání se zmatek, který panoval na starším francouzském dvoře. Dechamps si v řadě balad stěžuje na bídu dvorského života. Špatná strava a špatné bydlení, neustálý rámus a zmatek, kletby a hádky, závist a pohrdání. Přes posvátné uctívání království a pyšné návrhy velkolepých ceremoniálů se nejednou dokonce i při slavnostních příležitostech dekorum trapně vypařilo. Johann Huizinga, *Touha po krásnějších životě, Podzim středověku* (Litomyšl 2009), s. 31-56

<sup>218</sup> Daniela Stavělová, *Kultura lidových slavností: tajemství tance*, in Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti*

božského mystéria. Tisíce požehnaní, ceremonií a zaběhnutých zvyklostí doprovázely i mnohem méně významná dění jako třeba cestu, práci nebo návštěvu.<sup>219</sup> Ve společnosti, kde velká většina lidí nebyla schopna číst ani psát, není překvapivá velká obliba slavností a divadelních představení. Pro civilizaci na tomto stupni jejího vývoje byla ústní a vizuální komunikace mnohem důležitější než tištěné slovo. To vysvětluje nebývalou popularitu kázání, která byli lidé ochotni poslouchat po dobu pěti až šesti hodin. Podobně jako ve středověku i v Evropě 16. století mělo divadlo svůj zvláštní význam. Představení, pašijové hry a moralistní výjevy byly stále oblíbenější a stále rozvíjely svoji formu. Velký úspěch slavili především jezuité, kteří ihned po založení svého řádu začali vizuálního umění slavností využívat ve svůj prospěch. Jezuitské hry byly povětšinou zdramatizovaná kázání, jejichž základem byly středověké moralistní hry.<sup>220</sup> Moderní člověk může radost ze života hledat individuálně, způsobem, který si sám zvolí. Doba, kdy jsou prostředky duchovního života ještě málo rozšířené a málo dostupné, k tomu potřebuje společný čin – slavnost. Čím je kontrast s bídou každodenního života větší, tím je slavnost nepostradatelnější.<sup>221</sup> Tuto pravdu ostatně věděli již ve starověku.

## **5. 2. Trionfo... „fantastický obraz, jaký si musíme vyčíst a nasbírat z popisů“**

Mezi nejvýznamnější oslavy patřily triumfální vjezdy panovníků do měst – v české odborné literatuře označované jako trionfa. Taková „entrée“ vypadala do poloviny 14. století poměrně jednoduše. Klérus, městští úředníci, měšťanstvo a členové cechů přivítali vladaře u městské brány a doprovodili ho do města. Na počátku 15. století se však trionfo vyvinulo v rituál, který pojímal celé městské společenství. Panovnický vjezd opakoval uvítání u městské brány, kde proběhlo formální předání klíčů, kterým poddaní vyjadřovali věrnost svému lennímu pánovi. Následovalo obdarování vladaře, který na oplátku přislíbil svým věrným jejich městská práva a privilegia. Tato středověká forma se neměnila ani v renesančním a barokním období. Na počátku 15. století však v inscenování triumfálních vjezdů pozorujeme nový prvek, a totiž pouliční alegorické průvody, které zpravidla organizovaly místní cechy. Téměř vždy se jednalo o inscenaci náboženského charakteru. Nábožensky laděná představení, která se rozvinula během 15. a 16. století,

---

*16.-18. století*, kat. výs. (Praha 2008), s. 81-89

<sup>219</sup> Johan Huizinga (pozn. 207), s. 7-30

<sup>220</sup> H. G. Koenigsberger, George L. Mosse, *The Development of the Theatre, Europe in the Sixteenth Century* (Londýn 1968), s. 313-314

<sup>221</sup> Johan Huizinga, *Umění v životě, Podzim středověku* (Litomyšl 2009), s. 275-298

stojí na počátku slavobran a „oživlých obrazů“. Stejně příklady slavobran, fontán či zahrad osídlených skupinkami alegorických figur – především ctností společně s biblickými a historickými vzory – se objevovaly po celé Evropě. Panovníkovi se tak prezentovaly ty vlastnosti, na které měl on sám aspirovat.<sup>222</sup> Příkladem takového duchovního triumfu v italské středověké literatuře je triumf Beatrice ve 30. zpěvu Božské komedie, verš 60-72:

*„Ohlédnu se při zvuku svého jména,  
jež uvádím zde jenom z nezbytí,  
a hle: na levém kraji vozu žena,  
zahalená anděly do kvítí,  
se přes říčku na mě upřeně dívá  
očima, které všechno rozsvítí,  
šlář, jenž z pod snítek oliv přes tvář splýval,  
je pryč a je tu bytost rajských sfér,  
mé zjevení, má dávná jasnozřivá  
královna, hrdě určující směr,  
jejíž výroky jsou šlehnutí biče  
s nejpalcivějším šlehem na závěr:  
„Sem pohlédni! To jsem já, Beatrice!“<sup>223</sup>*

Beatrice se objevuje v posledních částech Božské komedie, aby provedla Danta Rájem a částečně Očistcem, neboť Vergilius, který byl Dantovi až doposud průvodcem, nemá jako pohan možnost vstoupit do ráje. Velmi pozoruhodné je, že Dante umístil svoji průvodkyni na vůz. Vůz tedy pro něj symbolizoval dostatečně vhodné místo, kde by oslavil svoji „královnu“, která je pro něj, jak sledujeme na dalších řádcích, morálním vykřičníkem. Stejně jako Beatrice i panovníci měli svému lidu jít příkladem, žít život dobrého křesťana, který se řídí biblickými příkázáními, je bohabojný a spravedlivý. Renesanční festivity se zaměřovaly na oslavu panovníka jako arbitra ve věcech náboženských a jako garanta míru a

---

<sup>222</sup> Roy Strong (pozn. 216), s. 3-19

<sup>223</sup> Dante Alighieri, *Božská komedie*, přeložil Vladimír Mikeš (Praha 2009), s. 326-328



pořádku v říši. Vykreslit takový obraz panovníka, který by zajistil oddanost poddaných, bylo úkolem básníků, spisovatelů a malířů.<sup>224</sup>

Přestože hlavním úkolem renesančních trionfů byla jasná oslava panovníka, zachovaly se nám do současné doby i zprávy o ceremoniích, které reagovaly na konkrétní přehmaty historie. Jedním takovým příkladem byl alegorický průvod, který poukazoval na hrůzy, k nimž došlo při vyplenění Říma v roce 1527. Tři měsíce po této události se ve francouzském Amiense sešel anglický kardinál Wolsey s Francouzi, aby zde podepsali spojeneckou smlouvu proti Karlu V. Aktuální problém byl ve Francii vyložen řadou živých obrazů. Dochovala se zpráva o přijetí, kterou zanechal britský cestovatel Edward Hall:

*„U brány byl sehrán pageant, kde byla jeptiška nazvaná*

*Svatá církev a tři Španělé a tři Němci ji zneuctili a kardinál ji zachránil.*

*V jiném pageantu byl kardinál podávající oskulář králi Anglie  
a francouzskému králi na znamení pokoje.*

*V jiném pageantu byl papež ležící a císař sedící ve svém majestátu  
a kardinál strhl císaře na zem a zvedl papeže.“<sup>225</sup>*

Vše bylo prokládáno mluvícími obrazy. Výstupy byly dosti jasné a kardinál Wolsey – jehož všichni identifikovali – třikrát zachránil jeptišku zvanou Svata církev, sblížil Francii s Anglií a porazil císaře, který zneuctil papeže.<sup>226</sup>

Již v rané renesanci pozorujeme vznik charakteristických rysů oslav při vjezdech panovníků. Typickým dekoračním prostředkem raně renesančních vjezdů se staly tapiserie, které se zavěšovaly z balkonů a oken. Výzdobu měst navíc často tvořily oblouky konstruované z čerstvých větví stromů. Největší událostí však byla dramatická představení v ulicích města. Aktéry těchto her byli najatí kostymovaní herci, kteří se pohybovali na vyvýšených platformách a zobrazovali alegorie, mytologické či biblické příběhy a historické události. Pokud se herci nepohybovali a nemluvili, vytvářeli tzv. tableaux vivants, tedy oživlé obrazy.<sup>227</sup> Již v první polovině 16. století bylo divadlo velice oblíbené a stalo se

---

<sup>224</sup> Jaromír Neumann, Umění – Poznání – Znalectví, *Starožitnosti. Historie – Tradice – Současnost* (1998), s. 226-234

<sup>225</sup> Pageant – anglosaský výraz pro alegorický průvod

<sup>226</sup> André Chastel, přeložil Ivo Lukáš, *Misera caput mundi, Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci* (Praha 2003), s. 37-42

<sup>227</sup> Bonner Mitchell, *Parades, Processions and Pageants*, in Paul F. Grendler (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance 5* (New York 1999), s. 392-397

nedílnou součástí dvorských slavností i městského společenského života. Vznik profesionálních hereckých souborů se datuje právě do poloviny 16. století.<sup>228</sup> Mezi dekoracemi se občas objevily i rozličné komplikované stroje, jejichž hlavním úkolem bylo ohromit obecenstvo. Komplikovaná symbolika, která směřovala až k okultismu a magii, byla širšímu publiku nesrozumitelná. Pro lepší porozumění obyčejného lidu se vydávaly knihy symbolů, encyklopedie mytologie a manuály. V průvodech se často nosily psané vysvětlivky.<sup>229</sup>

O podobě triumfálních vjezdů v Itálii v 15. a 16. století se můžeme také poučit prostřednictvím dochovaných fresek Francesca del Cossy a jeho spolupracovníků (Cosimo Tura, Ercole de'Roberti, Baldasare d'Este) v Sále měsíců v paláci Schifanoia nebo zobrazením Caesarova triumfu v Sále měsíců od Andrei Mantegni a v řadě dalších případů.<sup>230</sup> Trionfo popisovaly reporty pro archivy, osobní deníky a diplomatické záznamy. Po vynalezení knihtisku vznikla silná tradice publikovaných zpráv. Mezi nejjednodušší publikované zprávy patřily „novinové“ bulletiny, které se vylepovaly na ulicích. Mezi léty 1475 až 1600 vzniklo jenom v Itálii na 250 takových festivalových knih. Dvory mezi sebou dokonce soupeřily o nejkrásnější publikovaný popis slavnostního vjezdu. Z režisérů, kteří měli organizaci trionfů na starosti, se stávali sběratelé takových knih, protože v nich nacházeli inspiraci a poučení.<sup>231</sup>

Trionfo bylo okázalým představením směřujícím k oslavě vladaře. Na jedné straně bylo hlavním úkolem dekorací a hesel vlichocení se projíždějícímu panovníkovi, na druhé straně se hostující město snažilo o maximální ilustraci vlastní historie a vážnosti místní vlády. Trionfo neslo krajně vyhraněné poselství a zároveň oslavovalo režim a zdůrazňovalo jeho legitimnost. Při takových veřejných ceremoniích byla role císaře striktně řízena předem zorganizovanou režií. Doložit si takový postup můžeme např. při plánování ceremoniálního mytí nohou chudých na Zelený čtvrtek. Zde se v podstatě jednalo o inscenaci pokory, při které se císař ujal role Krista, který podle Nového zákona umyl nohy

---

<sup>228</sup> Zdeněk Digrin, *Divadelní myšlenky italského cinquecenta, Divadelní myšlenky italského cinquecenta* (Praha 1985), s. 5-24

<sup>229</sup> Slivie Šlejmarová (pozn. 209); více k této problematice Roy Strong, *Removed mysteries, Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650* (Woodbridge 1984), s. 20-41

<sup>230</sup> Význam Mantegnových pláten spočívá v tom, že se jedná o první pokus o přesné vizuální zobrazení římského triumfu. Mantegna měl k dispozici nejen Gonzagovu knihovnu na mantovském dvoře, ale informace čerpal také přímo z antických gem, mincí a medailí. Kolem roku 1475 byly přeloženy zásadní klasické texty jako Livius, Plutarchos a Josephus Flavius. Vliv pláten byl dalekosáhlý – inspiraci v nich našli organizátoři vjezdu Jindřicha II. do Rouen v roce 1550 (zprostředkovaně přes grafiky Jacopa da Strabourga a Simone Vostre). Roy Strong, *The Spectacles of State, Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650* (Woodbridge 1984), s. 42-64

<sup>231</sup> Bonner Mitchell (pozn. 227), s. 392-397

svým učedníkům. Tuto tradici státní oslavy – představení, zvyšující panovnickou prestiž, přejali z italské renesance západoevropští monarchové.<sup>232</sup>

Renesanční trionfo navázalo na tradici starořímských triumfů – vítězných průvodů vojevůdců po skončené válce. Vojevůdci projížděli pod slavobránou – triumfálním obloukem, jaké byly stavěny za císařství jako reprezentativní kamenné stavby a zachovaly se dodnes. Trionfo jako pompézní slavnost zachovávalo stejně i triumfální oblouk, který se stal oblíbeným prvkem panovnických vjezdů 16. století – jen s tím rozdílem, že již nebyl stavěn z kamene, nýbrž z dekoračního materiálu jako dřevo, papírovina a tmel. Ustálil se do podoby tříobloukové brány, zpravidla jednopatrové, jejíž architektonickou výzdobu tvořily štukové sošky, malby a především oslavné nápisy.<sup>233</sup> Takovéto triumfální oblouky se nám právě kvůli netrvanlivosti svých materiálů nezachovaly do dnešních dnů, přesto jak píše Jakob Burckhardt: „*Dekorační architektura, která těmto slavnostem přispívala, zasluhuje zvláštního listu v dějinách umění, třebaš nám už jeví se jenom jako fantastický obraz, jaký si musíme vyčíst a nasbírat z popisů.*“<sup>234</sup> Někteří režiséři slavností vytvářeli i jiné formy efemérních architektur jako např. pyramidy nebo obelisky.

Ikonografie oblouků zobrazovala současníky ve vznešených postojích, mytologické a biblické hrdiny, personifikace alegorií nebo heraldická zvířata a rostliny. Jako nápisy sloužily velice často verše římských básníků – především Vergilius byl velice oblíben, nebo osobní devízy oslavovaného monarchy. Triumfální oblouk měl velice důležitý význam ve vývoji divadla, jeho vliv se uplatnil především při vzniku renesanční scény. Slavnosti zapojovaly umění a umělecká díla do snah o politické působení velice důmyslně. Po celé Evropě se básníci, architekti, malíři, sochaři a hudebníci spojovali, aby vytvořili ty nejokázalejší efemérní atrakce. Žádná jiná událost nedemonstrovala tak silně spojení různých forem umění.<sup>235</sup> Takováto slavnost pokaždé zmobilizovala zástupy umělců k vytvoření triumfálních oblouků, soch a obrazů.<sup>236</sup> Složitost a rychlé sestavení

---

<sup>232</sup> Takové představení se konalo např. v roce 1544 ve Špýru. Je doloženo, že chudí byli pro tento účel pečlivě vybíráni. Bartholomeus Sastrow, později starosta města Stralsund, si do svého deníku zaznamenal: „Man hatte sorgfältig darauf geachtet und sich versichert, dass die Leute bei guter Gesundheit und dass ihre Füße gewaschen waren.“ Sastrowova slova potvrzuje návštěva Karla V. v Mantově v roce 1530. Na Zelený čtvrtek bylo vybráno 13 vojáků, kteří byli zdraví a čistí. Byli vyzváni, aby si nejprve sami umyli nohy, poté jim nohy umyl kněz, po něm biskup a až nakonec se k ceremoniálnímu rituálu dostal samotný císař. Peter Burke, Präsentation und Re-Präsentation. Die Inszenierung Karl V., in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs (Milán 2000), s. 393-475

<sup>233</sup> Jaroslav Pokorný (pozn. 212), s. 10-11

<sup>234</sup> Jakob Burckhardt (Pozn. 210), s. 159

<sup>235</sup> Peter Burke, Využití uměleckých děl. Politika, *Italská renesance* (Praha 1996), s. 144-156

<sup>236</sup> Využití obrazů nebylo při slavnostních událostech natolik neobvyklé. Oslava svatby Cosima I. Medicejského s Eleonorou z Toleda, která se odehrála na nádvoří Medicejského paláce ve Via Larga ve Florencii, využila při své dekoraci i 12 obrazů tehdy předních florentských malířů – mezi nimi se objevila i Bronzinova práce s tématem vévodských svateb v Neapoli. A. M. Nagler, *The Nuptials of Cosimo I., Theatre Festivals of the*

triumfálních oblouků z materiálů jako je dřevo, plátno, tmel a papírovina neustále pobízely inspiraci pořádajících a provádějících architektů, malířů, štukatérů a sochařů.<sup>237</sup> Vytvoření takových architektur bylo pro stavitele zakázkou v nejširším slova smyslu. Takoví stavitelé museli rozumět konstrukci kamenných i dřevěných staveb, dřevěných stánků, ale i nejrůznějšího mobiliáře. V neposlední řadě se museli s ohledem na protagonisty i publikum orientovat ve scénografii náročných divadelních představeních, jakými významné slavnosti ve své podstatě byly.<sup>238</sup>

### 5. 3. Triumfální vjezdy v Zápálpi a v Itálii

Abychom dokázali pravdivost předchozích odstavců, je třeba si teoretické poučky dokázat na konkrétních příkladech. Slavnostní vjezdy panovníků, jak bylo řečeno, probíhaly již ve starověké Římské říši a jejich tradice pokračovala napříč staletími v podstatě až do konce novověku. Historie trionfa je spletitá, dlouhá a velmi zajímavá, přesto není třeba zahlcovat tyto stránky rozsáhlými studiemi. Naopak je třeba soustředit se na problematiku 15. a 16. století, neboť předmětem našeho zkoumání jsou právě konkrétní oslavy vjezdu římského císaře Karla V. a španělského prince Filipa II. do Cremony ve 40. letech 16. století. Následující řádky rozvedou podobu několika triumfálních vjezdů 15. a 16. století v Evropě. Na několika konkrétních příkladech z různých evropských zemí si ukážeme jejich podobnosti a odlišnosti.

Roku 1431 vykonal teprve patnáctiletý Jindřich VI., král anglický a francouzský, triumfální vjezd do Londýna. Událo se tak po jeho korunovaci na francouzského krále v Paříži téhož roku.<sup>239</sup> Londýnské obyvatelstvo, podpořeno královským dvorem, vytvořilo alegorický průvod, který symbolizoval legitimitu vlády mladého krále nad oběma zeměmi. Při vstupu do města se slavnostní průvod nejprve zastavil u štítu, který nesl erby obou zemí. Průvod dále pokračoval přes Tower Bridge, kde se mladý panovník měl náhodně setkat se třemi vládkyněmi, a totiž s Přírodou, Přízní a Osudem, které mu udělily znalosti, sílu, spravedlnost, prosperitu a bohatství. Námět vycházel z tradice *speculum principis*, který měl mladým panovníkům naznačit, jak se stát dobrým a spravedlivým vladařem.

---

*Medici 1539-1637* (Londýn 1964), s. 5-12

<sup>237</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>238</sup> Klára Benešová (pozn. 214), s. 319-337

<sup>239</sup> Syn dcery francouzského krále Karla VI. Kateřiny z Valois a Jindřicha V., anglického krále, se narodil 6. prosince 1421. Po smrti otce Jindřicha V. i smrti svého děda Karla VI. v roce 1422 se desetiměsíční princ stal králem Anglie a Francie. Jako král obou království musel být korunován jak na anglickém, tak na francouzském území. Ke korunovaci na anglického krále došlo v roce 1429, francouzským králem se čtrnáctiletý princ stal oficiálně 2. prosince 1431. Po několikaměsíčním pobytu ve Francii se panovník vrátil do Anglie, kde jej čekalo triumfální uvítání v hlavním městě. Dorothy Styles, C. T. Allemand, *The Coronation of Henry VI.*, *History today* 5 (1982), s. 36-45

Jízda pokračovala kolem čtrnácti panen, z nichž sedm reprezentovalo dary Ducha svatého a zbylých sedm představovalo dary přízně osudu. Plody takovéto dobré vlády znázorňovala fontána naplněná vínem a stromy obtížené ovocem.<sup>240</sup> Potvrzení legitimacy Jindřichova rodu ukazoval genealogický strom, který počínal sv. Ludvíkem a Eduardem Vyznavačem a pokračoval až k Jindřichu V., otci mladého krále. Aby se dostatečně posílila posvátnost rodu, byl rodokmen zdvojen biblickým stromem Jesse. Slavnost byla zakončena zobrazením ráje, andělskými hierarchiemi a Bohem Otcem, který rozmlouval s králem.<sup>241</sup>

Hodnoty jako dynastie, tajemství a čest spolu s vizionářstvím a často apokalyptickými vizemi nám poskytují myšlenkovou základnu středověkého rytířství, které nemají být v průběhu renesance zapomenuty. Téměř o půl století později evokuje tato témata vjezd Karla VIII. do Rouen.<sup>242</sup> Oproti vjezdu mladého Jindřicha VI. pozorujeme při trionfu Karla VIII. jiný sled událostí. Tentokrát se započalo scénou v tradici *speculum principis* nazvanou *Repos Pacifique*. „Obraz“ vypadal tak, že krále, který seděl na trůnu, obklopovaly postavy Spravedlnosti a Síly (stály za ním), dále Prozíravosti a Střídmosti (stály vedle trůnu) a Míru, jenž seděl pod ním. Pod baldachýnem bylo umístěno sedm dalších královských vlastností, jejichž iniciály tvořily královo jméno:

*C* onseil loyal

*H* aut vouloir

*A* mour populaire

*R*oyal Pouvoir

*L*ibéralité

*E*sperance

*S*apience<sup>243</sup>

Stejně jako v roce 1431 viděl panovník povahu své vlády v abstraktní formě a svou roli jako garanta míru a spravedlnosti pomocí síly, střídmosti a prozíravosti. Ve druhém

---

<sup>240</sup> Gordon Kipling, *The Triumph of Honour, The Triumph of Honour. Burgundian Origins of Elizabethan Renaissance* (Haag 1977), s. 72-95; Gordon Kipling, *Upon the Rich Mount of England: Burgundian Pageants and Tudor Disguisings, The Triumph of Honour. Burgundian Origins of Elizabethan Renaissance* (Haag 1977), s. 96-115

<sup>241</sup> Roy Strong (pozn. 216), s. 3-19

<sup>242</sup> E. Konigson, *La Cité et le Prince. Premières Entrée de Charles VIII (1484-1486)*, in Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance* (Paříž 1975), s. 55-69

<sup>243</sup> spravedlivá rada, ušlechtilý úmysl, láska k lidu, osvícenost, naděje, moudrost

obrazu došlo k znázornění nebe na zemi: anděl upozorňoval sv. Jana Evangelistu na apokalyptickou vizi Boha Otce ve Slávě, jehož obklopovali čtyři evangelisté a čtyřicet starozákonních starců. Pod názvem „Ordre politique“ měla tato scéna znázorňovat nebeské předobrazení francouzského království. Čtyři evangelisté symbolizovali zároveň čtyři stavy království: klérus, šlechtu, měšťany a poddané. Následovala scéna nazvaná „Uncion de rois“, při níž Ludvík XI. určil Karla VIII. jako svého nástupce a zároveň přikázal kněžím, aby nového krále pomazali. Poté se z nebes snesla koruna na jeho hlavu, Karel VIII. byl vynesena směrem vzhůru k nebesům a postavy symbolizující Francii a její provincie zapěly chorál Vivat rex Salomon. Nakonec byl Karel VIII. připodobněn k císaři Konstantinovi. Scéna narážela na francouzské tvrzení o světové nadvládě s odvoláním na původ královského rodu z Troje a od Karla Velikého. Tento rodokmen vsazoval francouzskou monarchii do potencionální spasitelské role jako dynastii předurčenou zplodit „císaře posledních dnů“, který by si podmanil nevěřící.<sup>244</sup>

Přesto, že tyto dva vjezdy jsou od sebe vzdáleny téměř půl století a jejich scénáře mají nádech soupeřících zemí a monarchií, uchopení královského majestátu je velmi podobné tomu, co se objevilo v Evropě v pozdním středověku a raném novověku. Jejich podoba je veskrze biblická – král jako Kristus se zmocňuje nového Jeruzaléma, ve kterém je pozemský stát představen jako zrcadlo toho nebeského. Charakteristickou výzdobou těchto dvou „západoevropských“ vjezdů se stávají „tableaux vivants“ tedy oživé obrazy, které oslavovanému panovníkovi názorně ukazují směr, kterým se jeho vláda má ubírat. Dalším výrazným prvkem je připomenutí, že vladař byl zvolen z boží vůle, tudíž se má při své vládě řídit božími zákony. V neposlední řadě dochází k akcentování rodu – dynastie, která vládne se souhlasem světských i církevních hodnostářů.<sup>245</sup>

Zatímco královský vjezd v záalpské oblasti zůstal v tradici středověké slavnosti, v Itálii pozorujeme jiný vývoj událostí. Na konci 14. století se zde projevilo docenění klasického trionfa, jehož základ neležel v sérii oživilých obrazů, ale v samotném procesí. Trvalou složkou klasických vjezdů byly triumfální oblouky, kterými procesí projíždělo. Tento aspekt měl radikální efekt na přeměnu obsahu a podoby královských vjezdů severně od Alp v 16. století. Podobu italských vjezdů ovlivnilo do jisté míry několik stěžejních literárních prací popisujících římské trionfy. Především se jednalo o Liviův spis „Dějiny od založení města“ (*Historia Ab Urbe Condita*), konkrétně kniha XXX. Renesanční literáti se také věnovali tématu triumfálních vjezdů – za všechny připomeňme Petrarcovy „I Trionfi“,

<sup>244</sup> Bernard Guenée, *Entrée de Charles VIII*, in Bernard Guenée, Françoise Lehoux (eds.) *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515* (Paříž 1968), s. 66-69

<sup>245</sup> Roy Strong (poz. 216), s. 3-19

Boccacciův popis trionfa v básni „Amorosa Visione“, dále „Hypnerotomachia Poliphili“ od Francesca Colonna, spis „Roma Triumphans“ od Flavia Bionda nebo „De Re Militari“ od Roberta Valturia.<sup>246</sup>

Jakým způsobem probíhal slavnostní vjezd na počátku 16. století v Zápádě a jakým způsobem v Itálii, si můžeme doložit na vjezdu Karla V. do Bruselu v roce 1515 a na vjezdu francouzského krále Ludvíka XII. do Cremony v roce 1509. Ve stejném časovém období porovnáme bruselské a cremonské trionfo tak, aby byly patrné jejich odlišnosti, popřípadě podobnosti. Dne 18. dubna roku 1515 se konal slavnostní vjezd Karla V. a Markéty Rakouské do Brugg.<sup>247</sup> U budoucího císaře se jednalo o první takovou slavnostní událost jeho politického života. Záznam celého programu byl svěřen Remy du Puys, od kterého se dovídáme, že průjezd městem měl charakter tzv. joyeuse entrée po způsobu středověkých slavností. V jedné části průvodu se otevírala jardin de plaisance, v jejímž středu hrál Orfeus na harfu. Tato zahrada představovala podle Remy du Puys říši mladého hraběte, která oplývá všemi statky, slávou a potěšením. Harfa, kterou nechává Orfeus líbezně rozeznívat, měla reprezentovat způsob vlády mladého vladaře. Dokonalá shoda a harmonický souzvuk spolu s dalšími vynikajícími ctnostmi měla přilákat obyčejné lidi z blízka i z daleka – podobně jako u biblického krále Davida. Karel V. zde byl v podstatě zpodobněn v souladu s představou Erasma Rotterdamského jako vzdělaný vládce, který chrání umění a duchovní vědy.<sup>248</sup>

Francouzský král Ludvík XII. vjel slavnostně do Cremony 23. července roku 1509. Jednalo se o první slavnostní vjezd z mnoha triumfálních vjezdů, které Cremona v 16. století zažila. Jak nás o této události podrobně informuje kronikář Alfeni, vjezd doprovázela slavnost a řada triumfálních oblouků. Panovník projel branou Ognissanti, kterou zdobila jeho heraldická zbraň, a v úslužné póze mezi figurami Míru a Spravedlnosti stála alegorická postava Cremony. Zde králi vzdalo úctu duchovenstvo a asi dvacet mladých cremonských šlechticů. Poté průvod projel kolem kostela San Nazaro, paláce Zaccaria, dále podél domu rodiny Lodi až dospěl k paláci Fodri. V blízkosti kostela San Prospero se nacházel triumfální oblouk bohatě zdobený erby, poté se slavnostní procesí vydalo směrem ke katedrále. Druhá část cesty vedla nejdříve k Palazzo Trecchi, kde byl panovník pohoštěn. Z velkého náměstí dojel na malé, zde průvod odbočil do Strada Magistra, podél níž stály další dva triumfální oblouky, které opět okrašlovaly zbraně krále, erbovní hesla, emblémy a

---

<sup>246</sup> Roy Strong (pozn. 230), s. 44-62

<sup>247</sup> Jean Jacquot, Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Evolution des thèmes et des styles, in Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance* (Paříž 1960), s. 413-491

<sup>248</sup> Fernando Checa Cremades, Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milano 2000), s. 34-46

veršované latinské nápisy velebící panovníka. Překročením Strada Magistra se průvod vydal na konec své jízdy městem směrem k hradbám. I zde byly umístěny dva ozdobené oblouky – jeden stál u kostela San Leonardo, druhý vedle paláce Ludovica Trecchi. Celý ikonografický program jakožto latinské nápisy byly dílem Dominica Bordigalla.<sup>249</sup>

Mladý Karel V. byl ve svém slavnostním uvítání oslavován jako Orfeus. V duchu spisu Erasma Rotterdamského „O výchově křesťanského vladaře“ podoba vjezdu poukazuje, že vladař pro spravedlivé a shovívavé vládnutí potřebuje všestranné vzdělání a musí se vyvarovat toho, aby se stal zdrojem útisku. Oživlý obraz Orfeovy zahrady jakožto zpodobnění říše – tedy sféru vlivu a moci – měl panovníkovi naznačit, jak by se měl chovat ke svým věrným poddaným. Vjezd do Brugg datovaný rokem 1515 je „klasickou“ ukázkou neklasického trionfa. Je pěkným příkladem ze středověkých slavností odvozeného panovnického vjezdu, kde hlavní složku hrají „tableaux vivants“.<sup>250</sup> Naproti tomu o šest let starší cremonský vjezd ukazuje na velké využití triumfálních oblouků, které stály na hlavních městských třídách, kudy měl průvod projíždět. Takovou výzdobu bychom v záalpské oblasti nenalezli. Právě v Itálii se znovuzrodila myšlenka použití efemérní architektury triumfálních oblouků. Tato zvláštní forma architektury charakterizovaná sochami, obrazy a alegorickými devízami vytvářela odlišný divadelní účinek, než jaký mohl mít typický středověký vjezd.<sup>251</sup>

Organizací, výrobou efemérních atrakcí, scénářem a navržením kostýmů triumfálních vjezdů byli často pověřováni dnes dějinami umění docenění umělci. Tato část tvorby není mnohdy v jejich práci reflektována. Za všechny uvedme takové autory jako Perina del Vaga, Andreu del Sarto, Giorgia Vasariho, Taddea Zuccariho nebo Jacopa Pontorma. První ze jmenovaných se svou freskovou výmalbou účastnil výzdoby vily Andrei Dorii v Janově, kterou při svém triumfálním vjezdu v roce 1533 navštívil císař Karel V. Dům nazývaný také Villa Doria se tak v podstatě stal součástí ceremoniálu slavnostního vjezdu do města.<sup>252</sup> Kariéra Jacopa Pontorma započala právě zakázkami vymalování dekorací pro řadu florentských slavností. Na počátku roku 1513 byl teprve osmnáctiletý malíř zaměstnán výzdobou svícňů a různých dalších předmětů v kostele Santissima Annunziata ve Florencii. Tato výzdoba se uplatnila při představení „Rappresentazione dell’annunziazione“, tedy v renesanci velmi populární hře zobrazující Zvěstování Panně Marii. Téhož roku se Pontormo účastnil malířské výzdoby plavidel při oslavách restaurace Medicejů ve Florencii.

<sup>249</sup> Laura Maggi, Tra effimero e realtà. Impianto urbano e percorsi di parata a Cremona nel Cinquecento, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese* (Milán 1985), s. 386-391

<sup>250</sup> Roy Strong (pozn. 216), s. 3-19

<sup>251</sup> Laura Maggi (pozn. 249), s. 386-391

<sup>252</sup> George L. Gorse, An Unpublished Description of the Villa Doria in Genoa During Charles V 's Entry, 1533, *The Art Bulletin* 68 (1986), s. 319-322



Podobně v roce 1514 byl pověřen, aby svými malbami vyzdobil triumfální vůz pro slavnost sv. Jana. Tyto zakázky mu v roce 1515 umožnily získat mnohem významnější úkol. V tomto roce, dne 30. listopadu, se konal slavnostní vjezd papeže Lva X., příslušníka rodu Medici, do Florencie. Pontormovi byly svěřeny dekorační výmalby dřevěného triumfálního oblouku, který byl umístěn na Via del Palagio.<sup>253</sup>

Jak Giorgio Vasari uvádí ve svých Životech, ani Giulio Romano nebyl výjimkou. Jeho návrhy efemérní architektury pro návštěvy Karla V. v Mantově v roce 1530 a 1532, kde vytvořil triumfální oblouky, divadelní vystoupení, průvody masek a šatů pro hostiny a turnaje, vzbuzovaly obdiv již u současníků.<sup>254</sup> Federigo Gonzaga, mantovský vévoda, zaměstnával Giulia Romana jako svého architekta, dekorátora a režiséra slavností na mantovském dvoře od roku 1524 až do jeho smrti v roce 1546.<sup>255</sup> Jistě pro svou slávu byl rovněž povolán k instalaci výzdoby pro vjezd císaře Karla V. do Milána dne 22. května 1541. Při této příležitosti dal podél mostu a městské brány Porta Romana umístit osm měst milánského vévodství, při patách prvního oblouku se nacházely sochy Herkula a Jásona se zlatým rounem, dále obrazy s erbovním znamením Karla V., na vrcholku oblouku bylo posazeno 8 ctností, zatímco na fasádě otočené směrem do města stáli Mars s Jupiterem. Na přípravách této slavobrány pracovali sochaři Marco d'Agrate a Battista da Saronno, které jinak zaměstnávala práce pro milánský dóm, a Giovan Battista Corbetta, na kterém bylo provedení všech prací ve dřevě. Druhý oblouk nesl ve středu dvouhlavého orla s rozdělenou zeměkoulí, narážející na pacifistické smýšlení císaře, a motto: „*quod aliorum adversa fortuna divisit, tua coniunget virtus*“. Další triumfální oblouk byl celý pomalován zobrazeními dvanácti římských hrdinů, každý z nich symbolizoval jednu občanskou nebo vojenskou ctnost. Čtvrtý, poslední oblouk, který se nacházel na náměstí, vrcholil kolosální sochou Karla V. na koni, porážejícího „barbarského“ Afričana, Turka a Indiána.<sup>256</sup> Dekorativní program a témata Giulia Romana se odvolávají, i když v odlišné organizaci a koncepci, na předešlé návštěvy Karla V. v Itálii – postava císaře bývá spojována se starověkými hrdiny a jeho erbovní hesla nesou rysy klasičnosti. Znázornění jsou jasně podřízena, alespoň v záměrech, těm náboženským, propaguje se vítězství křesťanství a víra je posílena podmaněním a

<sup>253</sup> Frederick A. Cooper, Jacopo Pontormo and Influences from the Renaissance Theater, *The Art Bulletin* 55 (1973), s. 380-392

<sup>254</sup> Stephen V. Grancsay, A Parade Shield of Charles V., *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 4 (1949), s. 123-132; Bruno Adorni, Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali. L'ingresso di Carlo V a Mantova nel 1530, La rappresentazione della Calandaria a Mantova il 5 dicembre 1532 per Carlo V in *Giulio Romano* (Milán 1989), s. 498-500

<sup>255</sup> Franco Ambrosio, Giulio Romano, *Giulio Romano* (Milán 1991), s. 7-14

<sup>256</sup> Giulio Bora, La Cultura Figurativa a Milano. 1535-1565, in Mercedes Garberi (ed.), *Omaggio a Tiziano. La Cultura Artistica Milanese nell' Età*, kat. výs. (Milán 1977), s. 45-54; Bruno Adorni, Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali: L'ingresso di Carlo V a Milano nel 1541, in *Giulio Romano* (Milán 1989), s. 500-501

vítězstvím nad barbary – také z toho důvodu si lze vysvětlit, že nejsou přítomny žádné zprávy o bojích s Francouzy.<sup>257</sup>

Uvítání francouzského krále Ludvíka XII. v roce 1509 bylo prvním triumfálním vjezdem, který Cremona na počátku 16. století zažila. Přestože prvních několik desetiletí 16. století nebylo pro Cremonu nejšťastnějších, prožilo město v následujících letech dalších několik významných návštěv.<sup>258</sup> Ze všech jmenujme alespoň Massimiliana Sforzu v roce 1512 nebo vjezd Renaty, dcery krále Ludvíka XII., která městem projížděla v roce 1528, aby následně uzavřela sňatek s Ercolem II. d'Este, princem Ferrarským.<sup>259</sup> V roce 1541 byla Cremona zaujata další výjimečnou událostí. V tomto roce totiž, dne 18. srpna, jak si zapsal Antonio Campi ve svém spise „Cremona Fedelissima Città“, se konal slavnostní vjezd císaře Karla V. do města. Ve svém spisu Antonio Campi zaznamenal: *„ulice od brány San Michele až po Palazzo Trecchi byly na rozličných místech vyzdobeny triumfálními oblouky se sochami a obrazy. Při městské bráně stály dva vysoké sloupy, které nesly nápis PLUS ULTRA. Na Piazza Maggiore se nacházela krásná pyramida, vedle veliké věže stál triumfální oblouk a těsně u městského paláce byly umístěny sochy ze všech měst vévodství. Celé toto vybavení – kresebné návrhy a architekturu vytvořil můj bratr Giulio Campi a Camillo Boccacio.“*<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>258</sup> Na počátku 16. století stálo město na křižovatce všech armád, které usilovaly o vévodství milánské. Nejprve Benátčani v roce 1499 a o deset let později Francouzi, kteří vtrhli do Republiky benátské. Toto příkoří skončilo bezprostředně po bitvě u Pavie v roce 1525. Překonání této problematické fáze válek iniciovalo pro Cremonu dlouhé období klidu a míru trvajícím téměř dvě století. Giovanni Vigo, Cremona nel Cinquecento, in Mina Gregori (ed.), *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán, 1985, s. 13-18

<sup>259</sup> Laura Maggi (pozn. 249), s. 386-391

<sup>260</sup> Antonio Campi, *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII. srov.: Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

## 6. Karel V. a obraz císařství

„Je nezbytné zobrazovat knížete tak, aby byl patrný jeho zájem na věcech veřejných. Každé místo a každá doba má svůj přiměřený způsob zobrazování.“<sup>261</sup>

Fenoménu triumfálních vjezdů za vlády Karla V. se v roce 1955 věnovala konference, jejíž sborník „Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint, Les Fêtes de la Renaissance“ je stále základní literaturou k tomuto tématu. Z roku 1960 pocházející práce V. L. Saulniera „Charles Quint traversant la France: ce qu'en dirent les Poètes Français“ popsala triumfální vjezdy Karla V. na francouzském území. Sydney Anglo zpracovala v roce 1962 londýnský vjezd Karla V. v článku „The Imperial Alliance and the Entry of the Emperor Charles V. into London: June 1522“. Oblasti Itálie se v souvislosti s císařskými oslavami věnoval Bonner Mitchell v publikaci „Italian Civic Pageantry in the High Renaissance“ (1979).<sup>262</sup> Je evidentní, že téma fascinovalo badatele po celé Evropě. Zájem o osobu Karla V. dokládají dvě výstavy, které byly v roce 2000 pořádány u příležitosti pětiset let od data císařova narození. Katalogy výstav „Kaiser Karl V. (1500 - 1558) Macht und Ohnmacht Europas“ a „Karl V. und seine Zeit“ byly koncipovány jako nákladné publikace s neméně zvučnými jmény autorů.<sup>263</sup>

Triumfální vjezdy, které se chystaly u příležitosti návštěv Karla V., byla okázalá představení plná císařské mytologie v měřítku, která nebyla od dob Římanů známá. Císařství a císař poskytovali renesančním humanistům prostor pro vyjádření znovuobjeveného souboru antické vzdělanosti. Glóby světa, zobrazení kosmu, bohů a bohyň, hrdinů, kontinentů, řek a lidí propojovaly latinské titulky. V první polovině 16. století se evropské publikum setkávalo nejenom s trionfi samotného císaře. Ostatní evropští vládci pořádali také oslavy vlastní důležitosti a vlády, přesto byly vjezdy Karla V. v něčem výjimečné. Hlavní rozdíl tkvěl v tom, že císařské vjezdy byly slaveny spontánně, respektive nebyly organizovány pod císařovou záštitou, nýbrž představiteli daného města. To svým způsobem odráželo jejich povahu až do poloviny století. Přestože byly festivaly a slavnosti důležitou součástí dvorského života, až do poloviny 16. století neměly zásadní vliv na státní moc. Dokladem této změny byl vznik řady festivalových knih, které se začaly objevovat právě

<sup>261</sup> Citováno ze spisu „Výuka křesťanských knížat“ od Erasma Rotterdamského, který jej věnoval mladému Karlu V. (publikovaný v roce 1515). Fernando Checa Cremades (pozn. 248), s. 34-46

<sup>262</sup> Roy Strong, Images of Empire. Charles V. and the Imperial Progress, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650* (Woodbridge 1984), s. 75-97

<sup>263</sup> Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500 - 1558). Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milán 2000); Hugo Soly, Wim Blockmans, Peter Burke (eds.), *Karl V., 1500 - 1558 und seine Zeit* (Kolín nad Rýnem 2000)

kolem poloviny století.<sup>264</sup> Čtyřicet let vlády Karla V.<sup>265</sup> poskytlo dostatečné množství příležitostí k oslavám, průvodům a triumfálním vjezdům. Při své abdikaci řeči zdůraznil Karel V. putovní způsob vlády, který byl nucen vést. Bez stálé rezidence procestoval celou Evropu křížem krázem několikrát – země Beneluxu navštívil desetkrát, Německo devětkrát, Itálii sedmkrát, Španělsko šestkrát, Francii čtyřikrát, dvakrát byl v Anglii a dvakrát v Africe. Patrně žádný jiný evropský panovník necestoval tak mnoho jako právě Karel V. Roy Strong, odborník na evropské dějiny triumfálních vjezdů, rozdělil v knize „Art and Power. Renaissance Festivals 1450 - 1650“ triumfální vjezdy Karla V. do tří hlavních celků. V úvodní stati udává, že o slavnostech i triumfálních vjezdech Karla V. toho bylo napsáno již mnoho, proto se snažil svůj předmět zájmu zacílit na nejdůležitější mezníky Karlova života. První oblast zasadil do Itálie v letech 1529 až 1536, tedy počínaje císařskou korunovací v Bologni až po vítězné tažení do Tunisu, druhou část věnoval následníku trůnu, princ Filipu II. a jeho cestě, kterou podnikl v letech 1548 až 1549 po habsburských državách a která vyvrcholila triumfálním vjezdem do Antverp<sup>266</sup>, v třetí kategorii popsal rytířské slavnosti Marie Uherské v Binche.<sup>267</sup> Návštěva Cremony v roce 1541 tak tedy zůstala mimo oblast jeho zájmu. Nezůstala však mimo oblast zájmu této diplomové práce. Následující kapitola se bude věnovat této problematice.

---

<sup>264</sup> Roy Strong (pozn. 262), s. 75-97

<sup>265</sup> Karel V. se narodil dne 24. února roku 1500 v Gentu na svátek sv. Matouše. Uvádí se, že když královna Isabela Kastilská, Karlova babička, obdržela zprávu o narození budoucího císaře, měla pronést památná slova „*Cecidit sors super Matthiam*“ (Los padl na Matouše). Rodiče Filip Sličný a Jana I. Kastilská (známá jako Johanka Šílená) se malému Karlovi nemohli věnovat dlouho. Otec v roce 1506 zemřel a Karel byl povolán na dvůr své tety Markéty Rakouské, sestry Maximiliána I., kde byl od té doby vychováván. Svoji matku mohl Karel blíže poznat až v roce 1517. Na dvoře Markéty Rakouské se Karlovi dostalo výborného vzdělání. Jeho prvním vychovatelem se stal Wilhelm von Chièvres, jako náboženský mentor mladého prince působil na burgundském dvoře Adrian von Utrecht (pozdější papež Hadrián VI.). Původně bilingvní chlapec – flámština a francouzština byly jeho mateřské řeči, se navíc naučil španělsky a italsky. Němčinu, aniž bychom to mohli čekat u císaře Svaté říše římské německého národa, prý ovládal nedostatečně. Co se dobových popisů Karlovy osoby týče, císař měl středně vysokou, štíhlou postavu, byl melancholické povahy, jeho obličej byl hubený a bledý, těšila ho jízda na koni a lov. V 9 letech se mladý princ stal nositelem Řádu zlatého rouna, v 15 letech obdržel titul vévody brabantského a hraběte flanderského. V roce 1516 obdržel titul krále neapolského, o tři roky později byl v Cáchách korunován jako nástupce Maximiliána I. králem Svaté říše římské německého národa.<sup>265</sup> Po dobu svého života neměl císař žádnou stálou rezidenci. Cestoval křížem krázem po celé Evropě a jeho dvůr cestoval s ním. Mezi tři hlavní politické úlohy Karla V. patřilo vypořádání se s francouzskou monarchií, boj proti Osmanské říši, respektive proti Turkům ve Středozeří, a v neposlední řadě vyrovnání se s protestantismem a snaha o církevní reformu; John Elliott, Einleitung, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500 - 1558). Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milán 2000), s. 1-4; Alfred Kobler, Persönlichkeit und Herrschaft, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500 - 1558). Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milán 2000), s. 7-15; Georg Kugler, Macht und Mäzenatentum, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500 - 1558). Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milán 2000), s. 46-55

<sup>266</sup> Z ikonografického hlediska se tématu triumfálního vjezdu do Antverp v české odborné literatuře věnoval Jan Bažant, *Vjezd Karla V. a Filipa II. do Antverp 1549, Pražský Belvédér a severská renesance* (Praha 2006), s. 146-155

<sup>267</sup> Roy Strong (pozn. 262), s. 75-97

## 6. 1. Efemérní architektura v kresbě Giulia Campiho

Osmnáctého srpna roku 1541 zažila Cremona slavný den. Brány města spolu s hlavními třídami a náměstím ozdobily slavobrány, celé město se ponořilo do slavnostní nálady v očekávání váženého hosta. Toho dne Cremonou projížděl Karel V., král španělský, císař římský a vévoda burgundský a jeho návštěva zaměstnala městečko v údolí Pádu na tři dny. Jednalo se sice již o druhou císařovu návštěvu města (první návštěva proběhla v roce 1532), ale poprvé byla oficiálně organizovaná.<sup>268</sup> Z dokumentů, které se věnují popisu vjezdu Karla V. v roce 1541 do Cremony, známe spis „Cremona fedelissima città“ od Antonia Campiho a záznam L. Lucchininiho v pojednání o Camillo Baccaccinovi s názvem „Studi sulla vita e sulle opere di Camillo Boccaccino“. V této kapitole se budeme věnovat pro Cremonu slavné, pro Karla V. celkem běžné události triumfálního vjezdu. Abychom uchovali co největší historickou přesnost, budeme vycházet z popisu Antonia Campiho, neboť jako přímý pozorovatel celé události je pro nás z historického hlediska nejdůvěryhodnější. Triumfální výzdobou města byl navíc podle Antoniovy výpovědi pověřen jeho bratr Giulio Campi spolu s Camillem Boccaccinem, jedním z vůdčích osobností cremonských výtvarníků.<sup>269</sup>

Řada badatelů, mezi nimiž jmenujme Giulia Boru, Maria Di Giampaola, Marca Tanziho, Jonathana Bobera a Martina Zlatohlávka, věnovala studiu cremonských návrhových kreseb sérii článků a statí. Středobodem jejich diskuzí se stala otázka atribucí jednotlivých kreseb, neboť od sedmdesátých let, kdy se problematice počal v rámci své disertační práce soustavně věnovat Giulio Bora, oscilovaly jednotlivé kresby mezi autorstvím Camilla Boccaccina a Giulia Campiho. V českých sbírkách se v šedesátých letech kresby Giulia Campiho bez výjimky připisovaly Girolamu Romaninovi.<sup>270</sup> Geneze názorů českých i zahraničních znalců starých italských mistrů na konkrétní příklady přípravných studií je pro naše vlastní bádání nezbytná, a proto se jí budeme na dalších řádcích více zabývat. Na počátku této kapitoly lze ovšem konstatovat, že výše uvedení badatelé se kresbami zabývali někdy více po formální stránce, zatímco jindy se objektem jejich zájmu stala více obsahová stránka věci. Naším úkolem v této práci je,

---

<sup>268</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>269</sup> „Furono tutti questi apparati fatti con disegno, & architettura di Giulio Campo mio fratello, & di Camillo Boccaccino.“ Antonio Campi, *Cremona fedelissima città*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII. srov.: Giulio Bora, Studi per l'ingresso di Carlo V a Cremona, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona* (Benátky 1997), s. 226-235

<sup>270</sup> Lionell Puppi: Novità e proposte per il Romanino grafico, *Arte Veneta* 19 (1965), s. 44-52

s přihlédnutím k současnému stavu vědeckého poznání v dané problematice, popsat vjezd Karla V. pomocí dochovaných studií, pokusit se rekonstruovat podobu jednotlivých slavobran a poukázat na stylové změny Campiho výtvarného projevu při kresbě efemérní architektury.

Při zpracovávání podkladů k této diplomové práci vyšlo najevo, že řada badatelů se zabývala triumfálním vjezdem Karla V. do Cremony v roce 1541 pouze v rámci omezeného konvolutu kreseb, uchovaného v té dané sbírkové instituci. Větší prostor pro popis cremonské ceremonie věnovali pouze autoři katalogu „I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona“ (1997).<sup>271</sup> Vzhledem k tomu, že Campiho kresby se od sebe po formální stránce mohou výrazně odlišovat, je nutné položit si otázku, jakým způsobem ceremonii vjezdu popsat, respektive, zda se věnovat obsahové stránce věci a v popisu postupovat podle jednotlivých věcných celků nebo se naopak více věnovat formální stránce kreseb a poukázat na dva výrazné směry ovlivnění tvorby Giulia Campiho ve 40. letech 16. století, a totiž na dílo Giulia Romana a Parmigianina. Vzhledem k tomu, že součástí této diplomové práce je také katalog kreseb, je možné se více věnovat formální stránce dané problematiky na jeho stránkách, přesto ji není možné zcela opomenout ani v této kapitole. V kombinaci s dochovanými zprávami a s pomocí návrhových kreseb rovněž pokusíme rozvést obsah slavnosti.

Na dvou stranách „Cremona fedelissima città“ se dovídáme, jak celá slavnost vypadala. Císař, který se do Evropy navracel po nepřilíš úspěšném tažení do Alžíru,<sup>272</sup> projel do města branou San Michele, která jak autor sám dodává, v době kolem roku 1585, kdy byl spis publikován, již neexistovala.<sup>273</sup> Doprovod Karla V. čítal velkou armádu „*una grossissima squadra d'huomini d'arme*“, která sloužila k panovníkově ochraně „*destinati a sua guardia ordinaria*“. Antonio Campi se podrobněji věnoval složení doprovodu. Z jeho svědectví

---

<sup>271</sup> Giulio Bora (pozn. 269), s. 226-235

<sup>272</sup> V roce 1541 byl svolán sněm do Řezna. Císař zde chtěl vyjednávat s luterány o vojenské posile proti Turkům, kteří získávali na síle od počátku 30. let. Aby si získal jejich důvěru, byl nucen obnovit norimberský mír z roku 1531. Protože tureckou moc ve Středozeří podporoval svými pirátskými výpravami Chajruddín Barbarossa, podnikl císař tohoto roku proti němu výpravu do Alžíru. Expedici zhatilo nepříznivé počasí a Turkové jako spojenci Františka I. dál plenili italské pobřeží. Roku 1542 vypukla v pořadí čtvrtá francouzská válka. Po jejím ukončení v roce 1544 následovalo tak dlouho Karlem V. očekávané svolání církevního koncilu do italského Tridentu. K tomuto kroku se po dlouhých jednáních odvážil až nový papež Pavel IV.; Geoffrey Parker, *Die politische Welt Karls V.*, in Hugo Soly, Wim Blockmans, Peter Burke (eds.), *Karl V. 1500-1558 und seine Zeit* (Kolín nad Rýnem 2000), s. 113-226

<sup>273</sup> V roce 1542 byla jižním směrem od brány San Michele vybudována nová brána, tzv. Porta Nuova. V následujícím roce vznikl nový most přes řeku Pád. Nová přístupová cesta tak usnadnila přístup císařských průvodů a vjezdů skrz novou bránu a most. Mezi Porta Nuova a Porta San Luca tak vznikla nová oblast, která se začala používat pro průjezd slavnostních průvodů. Právě tuto jihozápadní zónu města okupovaly církevní řády – stály zde kostely San Pietro al Po, San Bartolomeo, San Giovanni Nuovo, Sant'Agostino, Santissima Annunziata, Santa Monica, Santa Chiara, San Benedetto e Santissimo Corpo di Cristo a stavební hutě kostelů San Pietro al Po, Santa Lucia, Sant'Omobono, Sant'Agostino, Santa Margherita a San Bassano; Laura Maggi (pozn. 249), s. 386-391

například víme, že v císařově armádě byli nejenom šlechtici, které zdobily zlaté řetězy a z nichž dvanáct bylo armádních velitelů, ale i skupinka podkoních. Průvod navíc čítal na pět set arkebuzníků s typickými helmami na hlavách. Představitelé města Cremony, kteří se pro tuto příležitost nákladně oblékli, stáli u brány pod baldachýnem a zdravili projíždějící zástupy. Campi důkladně vypsál všechny radní, kteří se ceremonie zúčastnili. Mezi tyto vyvolené patřili Christofano Stanga, Giovanni Francesco Melio, Evangelista Cabiago, Giovanni Galeazzo Regio, Giovanni Battista Galarati, Giovanni Bernardino Galarati, Giacomo Picenardo, Giovanni Ciria, Paolo Dato, Nicolò e Paolo de Maggi, Francesco Golferamo, Antonio Pesce, Girolamo Stanga, Gabriele Melio a Genesio de' Sommi. Obyvatelé Cremony nezůstali pozadu a nespočet mladých lidí s prapory, na nichž se objevoval císařský orel, přišlo uvítat svého panovníka. Jako poslední z celé řady přihlížejících popisuje Antonio Campi městský klérus.

Líčení o podobě nákladné triumfální výzdoby započal Antonio Campi slovy: „*Le strade dalla porta al Palagio de Signori Trecchi ove Cesare alloggiò, erano tutte coperte, & in diversi luoghi erano fabricati Archi trionfali, con Statue, & pitture dell' imprese fatte fin a quel tempo da esso Imperatore.*“<sup>274</sup> Přestože Antonio Campi více nekonkretizoval, kde se slavobrány ve městě nacházely, můžeme předpokládat, že dekorativní výzdobu, kterou zmiňuje, umístili její tvůrci Giulio Campi a Camillo Boccaccino na místa již dříve scénograficky vyzkoušená, tedy povětšinou ke kostelům podél hlavních a vedlejších ulic.<sup>275</sup> Triumfální oblouky, o kterých se zmiňuje, tvořili výtvarníci z papíroviny a dřeva, tedy netrvanlivých materiálů. K ozdobě oblouků sloužily sochy, obrazy a nápisové pásy. Protože i tato výzdoba se vyráběla z materiálů podléhajících zkáze, do dnešních dnů se nedochovala a často byla navíc hned po slavnosti zničena. Co se naopak do dnešních dnů k sochařské a malířské výzdobě cremonských triumfální oblouků zachovalo, jsou návrhové kresby, které jsou roztroušeny ve sbírkových institucích po celé Evropě. Nejpočetněji jsou tyto kresby zastoupeny ve florentských Uffiziích, dále v londýnském British Museum, v pařížském Musée du Louvre, v Národní galerii v Praze a v milánské Pinacotece di Brera.<sup>276</sup>

V cremonském archivu se k samotné výzdobě dochovaly pouze karton zobrazující sochu města, popis prvního oblouku a záznamy o výdajích na zobrazení římských císařů. Z dochovaného popisu oblouku se dovídáme, že hned u brány stály dva vysoké sloupy

<sup>274</sup> „Ulice od brány až k paláci Trecchiů, kde byl císař ubytován, byly celé pokryté triumfálními oblouky, sochami, obrazy s impresemi vytvořené v tomto čase pro císaře.“ Antonio Campi, *Cremona fedelissima città*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII

<sup>275</sup> Laura Maggi (pozn. 249), s. 386-391

<sup>276</sup> Martin Zlatohlávek, Alegorie města Cremony s řekou Pád, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1996), s. 122

s Karlovým mottem Plus Ultra: „*Nell'entrar della Città erano due grandissime colonne col motto PLUS ULTRA, impresa di sua Maestà.*“<sup>277</sup> Jednalo se o reminiscenci na typologii oblouku, který použil Giulio Romano o pár měsíců dříve v Miláně, a jejíž podoba se dochovala jako xylografická reprodukce v textu „*Trattato dell'entrar in Milano di Carlo V*“ z roku 1541 od Alberta Albicanteho.<sup>278</sup> Organizátoři výzdoby v Cremoně museli mít jistě zprávy o vlivném příkladu Giulia Romana. Záznamy Antonia Campiho i Albicanteho, kteří věnovali pozornost oběma vjezdům, ukazují početné analogie. L. Lucchini navíc uvedl, že při výzdobě Cremony nesl první oblouk vysokou sochu města a dvě sochy Herkula a Jásona. Postavy mytologických hrdinů přidržovaly architráv, jenž byl korunován císařským orlem s emblémem Karla V. Na bocích oblouku stály dvě proti sobě otočené nádoby symbolizující řeky Pád a Oglio.<sup>279</sup> Na základě dochovaného popisu je možné si slavobránu částečně představit, ale faktem zůstává, že přípravné kresby se k tomuto triumfálnímu oblouku nedochovaly.

Dvě kresby z Louvru, připisované A. Campim jeho bratru Giuliovi, dovolují rekonstruovat návrh průčelí jednoho z dalších oblouků na vrcholku se zobrazením císaře [Kat. č. 1] a s císařským znakem v centru [Kat. č. 2]. První kresba, která v dolní části zpodobňuje jezdce na koni, poukazuje na císařovo panství na zemi. Ve spodní edikule je vyznačeno motto Plus Ultra, které spojují dva Herkulovy sloupy, odkazující na Karlovo podmanění zámoří. Podivnější je význam aktu na římse, který má po své pravici přesýpací hodiny a ukazuje císaři hodiny ve středu. Na těchto hodinách je kolem sféry obtočený had, který si kouše ocas. Jedná se s největší pravděpodobností o zobrazení času v roce a dá se chápat jako symbol střídmosti. Druhá kresba z Louvru nese ve středu císařský erb s řetězem složeným z proplétajících se zámků, které jsou znakem řádu zlatého rouna, jehož byl Karel V. velmistr. Motiv je obohacen burgundským mottem Jana Beze Strachu (*Ferit ante quam micet*) a ospravedlňuje tak přítomnost figury Jásona na téměř všech císařských obloucích. Po stranách erbu zdůrazňují kardinálské ctnosti moralistní charakter tohoto znázornění jako na příkladu v Miláně.<sup>280</sup>

S návrhem této slavobrány souvisí další Campiho kresba, představující „*Studii alegorických postav*“ [Kat. č. 3]. Giulio Bora ji původně připisoval Camillu Boccaccinovi. Domněnku, že se nejedná o Boccaccinovu práci, poprvé vyslovil Mario Di Giampaolo.

<sup>277</sup> „U městské brány stály dva veliké sloupy v mottem Plus Ultra, impresou jeho Výsosti.“ Antonio Campi, *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII.

<sup>278</sup> Laura Maggi (pozn. 249), s. 386-391

<sup>279</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>280</sup> idem



Studii naopak přiřadil Campimu a zároveň ji jasně definoval jako „Alegorii odvahy a střídmosti“. „Odvahu“ zpodobnil Giulio Campi jako ženskou postavu, jejíž pravá ruka je připravena uchopit štít (vidíme charakteristicky uzavřenou pěst) a levá ruka se chystá přijmout kopí. Znázornění střídmosti pojal Giulio Campi opět jako ženskou postavu s malátně prodlouženou levou rukou, která nápadně připomíná dřevořez Střídmosti z Parmigianinova okruhu [5]. Obě dvě postavy jsou charakteristické zvláštním pojetím proporcí - hlava k tělu je vykreslena v poměru jedna ku deseti. Silueta ve tvaru plamene, nápadný reliéf záhybů, pojetí drapérie zahalující ramena a ruce jsou velice blízké stylu Camilla Boccaccina kolem roku 1540, což jistě zapříčinilo pochyby řady badatelů.<sup>281</sup>

Na rectu „Alegorických postav“ zpodobnil Campi studii „Alegorie moudrosti“ [Kat. č. 4]. Kresba vykazuje stejný formální charakter a odvolává se na práce Camilla Boccaccina pro San Sigismondo v Cremoně ve 40. letech 16. století. Při svém výzkumu v 70. letech se Giulio Bora domníval, že podíl Camilla Boccaccina na výzdobě Cremony byl poměrně větší než pouhé navrhování dekorativních motivů. Kresby „Moudrosti“ a „Alegorických postav“, které považoval za možné návrhy Camilla Boccaccina pro dekorace cremonského vjezdu v roce 1541, měl podle Bory Giulio Campi následně použít ve výzdobě slavobran.<sup>282</sup> Důležitějším Borovým badatelským počinem zůstává, že v kresbě „Moudrosti“ z florentských Uffizí identifikoval rozpracovanou verzi kardinálské ctnosti pro celkový dekor výše popisované slavobrány, dnes uchovávané v Louvru.

Borovu hypotézu o Boccaccinově autorství vyvrátil také Jonathan Bober, který upozornil na dvě studie „Alegorie moudrosti“, které se dochovaly ve stuttgartské Státní galerii [Kat. č. 5] a pařížské Národní knihovně [Kat. č. 6]. Původně připsal mohutnou ženskou postavu, zobrazující Alegorii moudrosti, Erwin Panofsky na základě částečného nápisu „*gnus Campus inventor*“ malíři jménem Benignus Campus, který byl ve třetí čtvrtině 16. století dokumentován v Cologne, a stejně reagoval Panofsky v případě Alegorie spravedlnosti, rovněž uchovávané v pařížské Národní knihovně [Kat. č. 6].<sup>283</sup> Jonathan Bober však zdůraznil, že kreslířské pojetí postav u obou studií, které se odvolává na Giulia Romana,

---

<sup>281</sup> Jonathan Bober, Cremonese Drawings for the Entry od Charles V. New Attributions and an Interpretation, *Master Drawings* 3 (1988), s. 219-232

<sup>282</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>283</sup> Erwin Panofsky se domníval, že kresby z Národní knihovny v Paříži byly díky svému velkému měřítku a díky dochování pouze dvou studií ctností (obvyklý počet kardinálských ctností je sedm nebo čtyři) přípravnými studiemi pro sochy zdobící krb administrativní budovy. Benignus Campus je dokumentován v roce 1567 při pracích na několika krbech v domě vestfálského šlechtice Rüttgera von Horsta. Erwin Panofsky, Introducing Benignus Campus with an Excursus in Three Alegorical Drawings Probably Copied after Antoine Caron, *Gazette des Beaux Arts* 101(1959), s. 257-270

zatímco půvab a spletnost kompozice téměř napodobující Parmigianina, je ovšem více než typické pro cremonské práce poloviny 16. století, konkrétně pro Giulia Campiho.<sup>284</sup>

Alegorie ctností se hojně vyskytovaly ve studiích pro monumentální obrazové cykly na fasádách paláců. Kombinaci alegorie spravedlnosti a moudrosti, střídmosti a odvahy použil například Perino del Vaga na východní zdi Sala Paolina v Castel Sant 'Angelo v Římě [8], kde tyto alegorie doprovázely císařský erb. Jonathan Bober se domnívá, že kresby ctností dávají skutečný význam teprve v souvislosti s malířskou, nikoli sochařskou výzdobou architektur, především interiérů. V této tradici vynikl v Cremoně Antonio Campi, který načrtl několik podobných studií při návrhu vlastní cremonské rezidence [18], což opět nahrává atribuci kreseb Giuliovi, jakožto učiteli svého mladšího bratra. Jonathan Bober vyslovil jako první domněnku, že Campiho přípravné studie neměly sloužit jako podklad pro sochařskou, nýbrž pro malířskou výzdobu oblouků. Specifická a totožná zdeformování v kresbách ctností by podle Bobera byla absurdní pro přípravu soch ve skutečné velikosti.<sup>285</sup> Jeho názor je prozatím na uměleckohistorickém poli ojedinělý, neboť doposud se ostatní badatelé vyslovili v tom smyslu, že Campiho kresby sloužily jako podklad pro práci sochařů.

Sochařské kresby se do dnešních časů dochovaly velice zřídka. Při své práci se totiž sochaři na rozdíl od malířů mohli obejít bez použití kresby. Přípravným modelem sochy, který odpovídá kresbě nebo studii, bylo bozzetto. Také Vasari v dopise Benedettu Varcchimu uvedl, že: „*per che il disegno e madre di ogniuna di queste arte, essendo il dipignere disegnare i piu nostro che loro, atteso che molti scoltori eccelente operano, che non disegnano in carte niente.*“<sup>286</sup> Je třeba si dále uvědomit, že kresby sochařů a kresby soch byly dvě naprosto odlišné věci. V prvním případě se jednalo o nezávislé vyjádření tvůrce v jiném materiálu, ve druhém případě mluvíme o pracovní studii vykonávající zástupnou funkci. Protože objektem sochaře je trojrozměrná socha, kresba je svou redukcí předmětu na linii a do dvojdimenzionálního rozměru v podstatě odchylka.<sup>287</sup> Na počátku 40. let 16. století sledujeme výrazné změny na poli cremonské sochařské produkce, inspirované dílnou Giulia Romana a Parmigianinem v Emílii. Tyto změny lze vypořádat na příkladech

---

<sup>284</sup> Jonathan Bober (pozn. 281), s. 219-232

<sup>285</sup> idem

<sup>286</sup> „jelikož je kresba matkou všech těchto umění, zjistil jsem, že mnoho sochařů se hodně činilo, ale na papíře zanechali málo.“ Erwin Gradmann, *Die Bildhauer Zeichnung, Bildhauer Zeichnungen* (Basilej 1943), s. 10

<sup>287</sup> U kreseb soch italských renesančních umělců existoval silný malířský prvek. Ghibertiho studie „Bičování Krista“ pro severní dveře florentského baptisteria jsou charakteristické krátké hledající linie, které splývají do pevných kontur a vytváří dojem pohyblivého povrchu. Michelangelo, když kreslil sochu, obcházel ji ze všech stran. Konvexní a konkávní křivky znázorňoval šrafováním, jejichž průnik poukazuje na stopy dláta. Právě u Michelangela je patrný rozdíl mezi kresbou sochy a nezávislou studií sochaře. Poměrně nízký počet dochovaných kreseb soch ukazuje jejich charakterovou dvojakost – na jedné straně se jednalo o dokončené kresběné výtvořky, na druhé straně byly hodnoceny „pouze“ jako přípravné studie pro teprve vznikající objekt; Heribert Hutter, *Sculptural Drawing, Drawing. History and Technique*, s. 82-84.

sepulkrální architektury. Jejich průvodním znakem byla proměna materiálů, které sochaři využívali ve své práci. Konkrétně v Cremoně začali sochaři stále více využívat dřeva, štuku a terakoty. První výraznější uplatnění dostaly tyto nové materiály v postavách dvanácti apoštolů v kostele Sta Margherita, tedy v projektu Giulia Campiho, kde se při práci na sochařské výzdobě výrazně uplatnil také Giulioův bratr Antonio Campi. Alessandro Nova konstatoval, že Giulio Campi nasbíral mnoho zkušeností s takovým druhem výzdoby v souvislosti s pracemi na triumfálních dekoracích pro slavností vjezdy panovníků a významných osob. Následkem této praxe došlo u Campiho k výraznějšímu propojení činnosti malíře a sochaře.<sup>288</sup>

Při studiu Campiho kreseb efemérní architektury se tato tendence projevuje někdy více a někdy méně. Snahu o trojrozměrnost sledujeme především u kreseb „Moudrosti“ a „Spravedlnosti“ [Kat. č. 6] z pařížské Národní knihovny, dále u kreseb „Moudrosti“ [Kat. č. 4] a „Alegorických postav“ [Kat. č. 3] z florentských Uffizií a u figurálních studií „Merkura“ a „Neptuna“ z pražské Národní galerie [Kat. č. 23], ke kterým se dostaneme na dalších řádcích. Trojrozměrný prostor navíc podpořil Campi vykreslením podstavů, které ve výsledku působí tak, jakoby figury na nich zapadaly do niky.<sup>289</sup> Lze konstatovat, že Campi se svými kresbami pokusil vyjádřit budoucí matérii trojrozměrného objektu na dvourozměrné ploše papíru. Jeho „manýra“ proměňovala obvyklé tvary, založené v klasických proporcích, do excentrických podob figurálních modelů, které měly snahu umožnit pohled ze všech stran tak, jak je požadovalo umístění v prostoru města.

Umístění sochy nebo malby v prostoru zaměstnávalo mysl italských výtvarníků od dob Piera della Francesky. Ten se jako vůbec první malíř pokusil jasněji definovat perspektivní zákonitosti ve spise „De prospectiva pingendi“. V úvodu třetí kapitoly uvedl: „*molti depentori [che] biasimano la prospettiva, perché non intendano la forza de linee et degli angoli: con li quali commensuramento onni contorno e lineamento se describe.*“<sup>290</sup> Je všeobecně známo, že triumfální oblouky se stavěly jako velkolepé stavby, byť se jejich užití omezovalo pouze na jednu ceremonii. Slavnostní průvod měly slavobrány zdobené dekorem, malbami a sochami ohromit a působit na něj monumentálním dojmem. Pohled, který se na ně nabízel, byl předem omezen měřítkem lidské postavy. Diváci se na výzdobu totiž dívali ze spodu („*di sotto in sù*“) a právě s tímto úhlem pohledu museli předem počítat autoři takové výzdoby, neboť bez správně zvolené perspektivní zkratky by

<sup>288</sup> Alessandro Nova, Dall'arca alle esequie. Aspetti della cultura a Cremona nel XVI secolo, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. výs. (Milán 1985), s. 418-430

<sup>289</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>290</sup> „Mnoho malířů neuznává perspektivu, protože nechápou sílu linií a úhlů: s jejich pomocí se poměřuje a popisuje každý profil a rys.“ Giulio Bora, *Il problema delle restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica*, *Arte Lombarda* 3 (1994), s. 35-43

objekty, ať už by se jednalo o sochy nebo obrazy, nepůsobily přirozeně. Výtvarníci v Lombardii, která přála vzniku traktátů o perspektivě, se mohli jimi nechat inspirovat.<sup>291</sup>

Giulio Campi dokázal, že je mistrem perspektivy při řešení fresky na klenbě hlavní lodi kostela San Sigismondo v Cremoně o dvě desetileté později (1557), kde vymaloval v obdivuhodné malířské zkratce „Seslání Ducha svatého“ [11]. Z první návrhové kresby (dnes v Bergamu) vyplývá, že freska měla mít původně čtvercový půdorys, který by podpíraly spirálovité sloupy. Ze středu by sestupovala holubice jako symbol Ducha svatého, zatímco skupinka apoštolů a Panna Marie by se nacházela pod balustrádou, která by podpírala sloupořadí. Tato kresba vznikla ještě před rokem 1553, kdy měl Campi možnost seznámit se s dílem Andrei Mantegni v Mantově, kde pracoval na obraze pro mantovský dóm. Posléze se totiž Campi rozhodl pro řešení založené na kruhovém půdorysu. Apoštoly a Pannu Marii ztvárnil uvnitř centrálního prostoru, ze kterého se zvedá sloupořadí v iónském stylu, na kterém leží architráv a balustráda. Přejít mezi obdélným půdorysem hlavní lodi a kruhem fresky vyřešil zkosením rohů čtverce a vytvořil tak nepravidelný trojúhelník.<sup>292</sup>

Středobodem slavnosti byl panovník a oslava jeho osobnosti. Z dnešního pohledu bychom mohli císaře Karla V. označit jako reprezentanta starého středověkého pořádku a zároveň průkopníka novověku. Vládl monarchii, o jejímž bohatství a velikosti si mohli nechat zdát i samotní Římané. Nad jeho říší slunce opravdu nezapadalo. Po svém dědovi z otcovy strany zdědil Svatou říši římskou, po své babičce z otcovy strany podědil země Beneluxu a prarodiče z matčiny strany mu ponechali Španělsko. K tomu všemu přidal Karel V. v roce 1519 titul krále Svaté říše římské, postupem let získal také většinu Itálie a známá teritoria Nového světa. Rozsáhlé domény byly symbolizovány jeho osobní devízou v podobě dvou Herkulových sloupů (hranice antického světa) a mottem Plus Ultra. V letech, které následovaly po vítězné bitvě u Pavie, se zdálo, že doposud poznaný svět je doménou jednoho vyvoleného. Tento vyvolený byl nejenom papežem korunovaný vládce, ale také vítěz

---

<sup>291</sup> Za všechny uvedme traktát M. Bassiho „Dispareri in maniera d'architettura e perpektiva con pareri di eccellenti e famosi architetti“, Brescia, 1572. Přesvědčení o nezbytnosti správného perspektivního zmenšení podle úhlu pohledu zapadá do tradice lombardských teoretiků, kterým M. Bassi bezvýhradně zdůrazňoval potvrzení správnosti užití zkratky. V oblasti severní Itálie se na počátku 16. století sektáváme s řadou různých příkladů užití perpektivní zkratky. Correggio v Parmě rozvinul v kupoli kostela San Giovanni Raffaelovu ideu z kapely Chigi v Sta Maria del Popolo, když zmínil úhel zkrácené perpektivy a vytvořil dvojí zorný úhel tak, aby freska byla lépe čitelná na ose kostela, zatímco v kupoli katedrály pro sugesci fiktivního prostoru skvěle využil pohybu figur. V Mantově v Palazzo del Te vytvořil Giulio Romano iluzivní dojem tím, že na zdech v Sala dei Giganti vymaloval hroutící se architekturu a figury a klenbu sálu prolomil falešnou kruhovou arkádou. Oproti tomuto architektonickému užití perspektivy postavil klenbu v Sala di Psiche, kde neopak využil figur pro zobrazení správné perspektivy; Giulio Bora, *La prospettiva della figura umana gli „scurti“ nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del cinquecento, La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e transgressioni 1* (Milán 1977), s. 295-316

<sup>292</sup> Martin Zlatohlávek, Pentecoste, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, kat. výs. (Benátky 1997), s. 270-271

nad nevěřícími a zdálo se, že se mu podaří prosadit tolik potřebný koncil, který by reformoval církve a postavil se proti luteránskému schizmatu.<sup>293</sup>

Milánská kresba z Brery zobrazuje císaře Karla V. při pálení zbraní a kořisti na znamení míru a Muzio Scevolu jako příklad ctnosti [Kat. č. 10]. Pálení zbraní bylo velice aktuální, neboť mělo panovníka nenápadně upozornit na fakt, že poddaní by uvítali život v míru. Především oblast severní Itálie, od konce 15. století zmítaná neustálými válečnými konflikty s Francouzy, si přála ukončení válek co možná nejdřív.<sup>294</sup> Bora tuto kresbu původně připsal Camillu Boccacinovi, což podtrhuje také užití rumělky, kterou Campi při své práci téměř nepoužíval. Odkaz na neobvyklou ikonografii a symbolicko - morální rovinu vykazují dle Bory další dvě kresby zobrazující „Spoutanou mužskou [Kat. č. 12] a ženskou postavu“ [Kat. č. 13] a „Dva satyry s kořistí“ [Kat. č. 11], dnes uchovávané v British Museum v Londýně.<sup>295</sup> Námět spoutaných postav můžeme odvodit od Giulia Romana, který jej měl použít při vjezdu Karla V. do Milána v roce 1541. Toto téma má navíc souvislost s legendou o Jásonovi a zlatém rounu, o kterém jsme se zmiňovali v souvislosti s Campiho návrhem slavobrány z Louvru. Další možnou spojitost našel Giulio Bora s perokresbou „Dva rozséváči“ [Kat. č. 14] a kresbou „Střihání vlny“ [Kat. č. 15] v Louvru. První kresbu připsala Giulio Campimu Sylvie Béguin, druhou s výhradou přisoudil témuž umělci Konrad Oberhuber, což potvrdil Philip Pouncey (nápis na podložkách). Oba listy jsou si zcela podobné stylem, technikou a formátem. Spojitost s vjezdem do Cremony zakládal Bora na typologické a stylistické volbě shodné s jinými kresbami (ohlas invencí Giulia Romana). Přesto se lze oprávněně domnívat, že tyto dva kresebné návrhy mohly být zároveň použity při výzdobě interiéru nebo exteriéru některého z cremonských paláců nebo venkovské vily, kde se měl Campi dle starých pramenů často uplatňovat.<sup>296</sup>

Průvod se postupně přesouval městem až na náměstí, kde jej čekaly další atrakce. Na piazza maggiore se podle Campiho svědectví nacházela krásná pyramida, vedle veliké věže stál triumfální oblouk a těsně u městského paláce stály sochy ze všech měst vévodství: „*Nella piazza maggiore era una bellissima Pyramide, & all'Arco che era canto alla Torre maggiore, & a quello che era appresso al palagio della Communità, erano le statue de tutte*

<sup>293</sup> Roy Strong (pozn. 262), s. 75-97

<sup>294</sup> K dokreslení situace uveďme, že v roce 1536 vypukla v pořadí třetí francouzská válka. Přestože se v „Dámském míru“ z roku 1529 vzdal František I. svých nároků na italské území a tento výsledek měl také posílit sňatek Karlovy sestry Eleonory s francouzským králem, vpadly v roce 1536 francouzské oddíly do Piemontska a obsadily Turín. Nově zvolený papež (1534) Pavel III. nakonec dosáhl toho, že 18. června 1538 bylo mezi Francií a Německem uzavřeno v Nice příměří na deset let – vydrželo čtyři roky; Ferdinand Seibt, *Ochránce křesťanstva, Karel V. Císař a reformace* (Berlín 1990), s. 98-104

<sup>295</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>296</sup> Giulio Bora, *Střihání vlny*, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1996), s. 130

*le città del Ducato; fra le quali una ve n'era rappresentante Milano, che era un huomo armato con un piè sopra una nave, & nella destra il temone, & una chiave in atto di presentarla à Cesare.*<sup>297</sup> Návrhové kresby k pyramidě ani k soše města Milána se nedochovaly, ale jako součást výzdoby triumfálního oblouku, který stál na náměstí, se nabízí postavy imperátorů a filosofů z římské historie. Záznamy o výdajích na zobrazení římských císařů, které se dochovaly v cremonském archivu, jsou stále trochu zahaleny tajemstvím. Giulio Bora se domníval, že záznamy z cremonského archivu jsou účty za postavy imperátorů: „...*Instruzione... per li bancharii deputati alla piazza del domo di Cremona: Li festoni del imperator.... L. 80; Li festoni del imperator et il re de romani... L. 77; Li festoni di augusto che hanno di una banda lo re armato cum la balla in mano...L. 71.*“<sup>298</sup>

Z konvolutu prací Giulia Campiho, které by se této tematiky mohly týkat, objevila Sylvie Béguin v Musée des Beaux-Arts v Rennes kresbu Aristotela [Kat. č. 17], která byla původně připsána Germainu Pilonovi, ale dle jejího přesvědčení jednoznačně vykazuje charakteristické rysy Giulia Campiho.<sup>299</sup> V této souvislosti není překvapující, že kresby Giulia Campiho bývaly často připisovány záalpským umělcům. Také Erwin Panofsky při popisu „Alegorie moudrosti“ a „Alegorie spravedlnosti“ (Národní knihovna v Paříži) konstatoval, že jejich expresivní kvalita nahrává německé atribuci.<sup>300</sup> Na Campiho příklon k severské škole, konkrétně k Josefu Heintzi staršímu, poukázal Jürgen Zimmer v souvislosti s kresbou Merkura (v roce 1980 prodanou do soukromé sbírky) [60] a pařížskou „Alegorií moudrosti“ v rámci katalogu „Joseph Heintz der Ältere, Zeichnungen und Dokumente.“<sup>301</sup> Florentskou kresbu Ptolemaia [Kat. č. 18] považovali původně badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo za kresbu Demokrita, použitou při tvorbě dekorace brešského paláce Palazzo Calini.<sup>302</sup> Giulio Bora upozornil v katalogu „I Segni dell'arte“ na její pravděpodobnou spojitost s Campiho kresbami římských imperátorů a filosofů pro vjezd Karla V. do Cremony v roce 1541 nebo Filipa II. v roce 1549. Datace 1547 na svitku, který drží postava v ruce, by odpovídala spíše

---

<sup>297</sup> „Na hlavním náměstí byla nádherná Pyramida, & na Oblouku, který byl na rohu Velké Věže, & a na oblouku, který byl těsně vedle paláce, byly sochy všech měst vévodství; jedna z nich, která představuje Miláno, zobrazuje ozbrojeného muže s nohou opřenou shora o loď, & v pravé ruce drží kormidlo, & klíč pro představení města Cézarovi.“ Antonio Campi, *Cremona fedelissima città*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII.

<sup>298</sup> „...Pokyny... pro vážené činitele na náměstí dómu v Cremoně: Věncoví císaře... L. 80; Věncoví císaře a římského krále... L. 77; Věncoví Augusta, které jsou na znaku ozbrojeného krále s pytle v ruce...L. 71.“ Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>299</sup> Sylvie Béguin, Aristote, in Sylvie Béguin (ed.), *L'art maniériste. Formes et Symboles 1520 – 1620* (Rennes 1987), s. 57-58

<sup>300</sup> Erwin Panofsky (pozn. 283) 257-270

<sup>301</sup> Jürgen Zimmer, Zu den zeichnerischen Ausdrucksweisen. Modi – Maniere – Stile?, in Jürgen Zimmer (ed.), in Jürgen Zimmer (ed.), *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente* (Mnichov 1988), s. 78-79

<sup>302</sup> Marco Tanzi, Tolomeo, in Marco Tanzi (ed.), *Disegni cremonesi del Cinquecento*, kat. výs. (Florencie 1999), s. 46-50

pozdějšímu využití kresby.<sup>303</sup> Poslední z dosud objevených listů je kresba císaře Augusta [Kat. č. 16] z benátské Galleria dell'Accademia. Giulio Bora usoudil, že při využití císařské tematiky se Campi nechal inspirovat vjezdem Federiga Gonzagy do Mantovy v roce 1537, jehož dekorátérem byl samotný Tizian. Je doloženo, že v dekoraci tohoto trionfa bylo použito dvanáct soch římských císařů.<sup>304</sup>

V českých sbírkách se k oslavě cremonského vjezdu dochovaly tři kresby. První z nich „Alegorii města Cremony s řekou Pád“ [Kat. č. 9] se blíží popisu Antonia Campiho: *& un'altra rappresantante la città di Cremona, che era una donna con un elmo in testa, & il gorgone al petto, nella sinistra teneva una targa, nella quale era dipinta una pelle di Leone avoltolata a una clava, impresa Herculea; nella destra aveva una zazaglia, e un ramo d'uliva, & sedeva sopra un Leone havendo a' piedi la figura d'un fiume con la corona Regale in testa, rappresentante il Po re de' fiumi.*<sup>305</sup> Na jednom listu z teplického alba Clary – Aldringen jsou nalepeny dvě sestřižené kresby, které v této kompozici vytvářejí znak města Cremony. Teplická kresba vykazuje s Campiho líčením řadu shod. Vidíme ženskou postavu ve zbroji jako Minervu - personifikaci Cremony, a dole pod ní sedícího nahého muže s korunou na hlavě, opírajícího se o meč, ze kterého vytéká voda - symbol řeky Pádu.<sup>306</sup> Ve zdrobnělé formě se tato kompozice objevuje na grafických listech nebo frontispise vydání mnohých cremonských knih.<sup>307</sup>

Další z řady teplických kreseb je Figurální studie Neptuna na rectu a Figurální studie Merkura na versu [Kat. č. 23]. Národní galerie v Praze kresbu získala v roce 1987 a byla inventována jako Giulio Campi. Postava Merkura je na rubové straně kreslena dvakrát. Campi pojal posla olympských bohů jako akt vzpřímeného mladého muže. Částečně z boku natočená figura, stojící v kontrapostu, je charakteristická výraznou muskulaturou v oblasti trupu. Merkur má přes ramena přehozený plášť a ve vzpažené pravici drží meč. Figura Neptuna, respektive několik jejích náčrtů, která se nachází na rectu kresby, je dramaticky pojatá postava, která je ze základního kontrapostu esovitě prohnutá. Neptun se opírá o trojzubec.

---

<sup>303</sup> Giulio Bora (pozn. 269), s. 226-235

<sup>304</sup> Giulio Bora, Augusto, in Giulio Bora (ed.), *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, kat. výs., (Canova 1980), s. 35

<sup>305</sup> „& další reprezentantka Cremony byla žena s helmou na hlavě, & Gorgonou na hrudi, v levé ruce držela štít, na kterém byla namalována lví kůže navinutá na kyj, erbovní Herkulovo heslo; v pravici měla oštěp a olivovou ratolest, & seděla nad lvem a pod nohama měla obraz řeky, na hlavě královskou korunu, která představovala Pád, královnu řek.“ Antonio Campi, *Cremona fedelissima città*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII.

<sup>306</sup> Martin Zlatohlávek (pozn. 276), s. 122

<sup>307</sup> Jednalo se patrně o modelové zobrazení města Cremony. Jeho další využití sledujeme např. v životě sv. Omobóna od Girolama Balladoriho, který jej publikoval pod názvem „Il trafficante celeste“ v roce 1674; Rita Barbisotti, *Libri illustrati, intagliatori e incisorì a Cremona nel Cinquecento*, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. výs. (Milán 1985), s. 343-345

Nejprve se malíř snažil umístit trojzubec na Neptunovu pravou stranu, nakonec však nástroj moci umístit na levý bok figury, což dokládá i modelo figury, které se dnes nachází v soukromé sbírce [Kat. č. 24]. Tato pozice umožnila odlehčit levou nohu, která je umístěna na hlavě delfína. Přenesení váhy na jednu nohu, opření Neptuna o trojzubec a vytočení hlavy do profilu dovolilo Campimu vytvořit figuru serpentínatu.<sup>308</sup> Celkově je figura pojata velice dramaticky, je nakreslena nervním rukopisem. Můžeme se tedy domnívat, že se zde setkáváme s *primo pensiero*, tedy první ideou, nápadem, jak zpodobnit danou alegorickou postavu. O tom svědčí i technika uhlu<sup>309</sup>, který snadno klouže po papíře, na rozdíl od modeleta, kde Campi použil primárně olůvko, k dokreslení tužku a uhel. Nevýhodou olůvka byla právě skutečnost, že se nedalo použít k rychlým skicám a náčrtům.<sup>310</sup>

Pro slavnostní vjezd Karla V. do Cremony připravil Giulio Campi také další figury mytologických božstev. Na několika kresbách se dochovala „Minerva“, „Zeus s orlem“ spolu se „studii Merkura“ z Uffizií a „Fortuna“. Postava Minervy [Kat. č. 10], dnes v soukromé milánské sbírce, se svým pojetím opět obrací směrem ke Camillo Boccacinovi, respektive k Parmigianinovi. Silueta ve tvaru plamene, tak charakteristická pro dílo Francesca Mazzoly, je ještě podtržena vzpřímenou pravicí, ve které bohyně drží kopí, zatímco levice svírá ochranný štít.<sup>311</sup> Zobrazení „Fortuny“ [Kat. č. 19] z florentských Uffizií původně připsal Giulio Bora Camillo Boccacinovi. Studii „Dia s orlem“ [Kat. č. 21] považoval Bora za práci Camilla Boccaccina, přestože se dle inventáře jedná o práci Giulia Campiho. Zeus byl podobně jako Jáson často asociován s Karlem V. Na versu této kresby jsou zaznamenány dvě studie Merkura [Kat. č. 22]. Jako poslední studii zmíníme „Personifikaci Historie“ [Kat. č. 8]

<sup>308</sup> Martin Zlatohlávek, *Figurální studie Neptuna. Figurální studie Merkura*, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* (Praha 1996), s. 124-127

<sup>309</sup> Uhel byl italským tvůrcům 15. století dobře znám. Cennini popsal jeho tvorbu z vrbových větviček a doporučil jej používat k přípravným kompozičním studiím. Jeho zásadní předností jistě bylo snadné smazání načrtnutých linií pouhým setřením nebo oprášením. Jeho zásadními nedostatky byly sklon k tvorbě šmouh a lámavost materiálu. Cennino Cennini, *Kniha o umění středověku*, kapitola 34, vydal Vladimír Žikeš (Praha 1946), s. 71

<sup>310</sup> Podle Cennina Cenniniho první kreslicí medium, které měl učeň ovládnout, byla kresba stříbrným písačkem/olůvkem: „...*A pak měj písátko ze stříbra nebo z mosaze nebo z čehokoli, jen když hroty jsou ze stříbra pěkně tenké, ohlazené a čisté.*“ Jednalo se v podstatě o rydlo ze stříbra, které bylo na obou stranách naostřeno. Jak takové písátko vypadalo, si můžeme představit díky Rogier van der Weydenově obrazu „Sv. Lukáš kreslí Pannu Marii“. Při kresbě stříbrným písačkem je hrot rydla obrušován povrchem papíru, a tak se tvoří charakteristická jemně šedá až temně šedo-žlutá linie. Linie vytvořená stříbrným písačkem byla lehká, jemná, rovnoměrná a nesmazatelná. Správné uchopení písátka vyžadovalo značnou dávku cviku, a právě proto se jeho používání doporučovalo jako učící pomůcka mladým začínajícím umělcům. Cennini dokonce doporučoval, aby učni používali destičky z fíkového dřeva, jejichž povrch měla pokrývat směs z rozdrcených kostí a slin, který byl lehce smazatelný; Cennino Cennini, *Kniha o umění středověku*, kapitola 8, vydal Vladimír Žikeš (Praha 1946), s. 49-50; Francis Ames – Lewis, Joanne Wright, *Introduction to Techniques*, in Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (eds.) *Drawing in the Italian Renaissance Workshop. An Exhibition of Early Renaissance Drawings from Collections in Great Britain*, kat.výs. (Westerham 1983), s. 43-49

<sup>311</sup> Giulio Bora, *Minerva*, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona* (Benátky 1997), s. 234



z pařížského Louvru, která se opět odvolává na Giulia Romana. Již z počátku ji Bora přisoudil Giulio Campimu.<sup>312</sup> Po nastudování kreseb Giulia Campiho k císařskému vjezdu do Cremony v roce 1541 lze tedy konstatovat, že výzdobu triumfálních oblouků „omezil“ Giulio Campi na osobnost Karla V. a s ním spojenou legendu o Jásonovi, alegorické postavy ctností, následované božstvy z řecké mytologie a v neposlední řadě příklady imperátorů a filosofů z dějin Římské říše. Tato kombinace se z velké části odvolávala na práce současných dekoratérů podobných vjezdů. Nedá se tedy říci, že by Giulio Campi přišel s novými a neotřelými motivy.<sup>313</sup>

Poté, co průvod projel městem kolem triumfálních oblouků, dorazil císař ke cremonskému dómu, který se nachází jako v řadě jiných italských měst na náměstí. Zde se odebral poklonit Bohu, vyslechl mši svatou a kázání. Při slavnostních vjezdech se jednalo o běžnou součást ceremonie. Po návštěvě dómu se panovník vydal k Palazzo de Treccchi, kde se ubytoval. Palác, který se nachází v blízkosti kostela svaté Agáty, stojí dodnes. Karel V. se v Cremoně zdržel tři dny a hned druhý den svého pobytu si v doprovodu markýze del Vasto, pasovaného do role průvodce, více prohlédl město. Třetí den navštívil hrad „*il terzo giorno entrò nel castello*“, kde jej uvítalo několik salv dělostřelectva. Při prohlídce hradu jej představitelé Cremony obdarovali zlatými klíči, které jak Antonio Campi vylíčil, stály město dva miliony scudi.<sup>314</sup> Krátce poté se Karel V. odebral pryč z města a Cremona se vrátila do svých zaběhnutých kolejí významnějšího lombardského města na březích řeky Pádu.

Karel V. strávil v Cremoně tři dny. Dnes již nedokážeme odvodit, zda byl panovník s návštěvou spokojen, zda ji hodnotil kladně nebo záporně. Nedokážeme ani jasně definovat, jak dlouho se Cremona na slavnou událost připravovala, ani stanovit, jaký podíl měli ti kteří výtvarníci na výzdobě u příležitosti slavného trionfa. Můžeme pouze částečně dovodit, jak slavnost probíhala a jakou měla podobu. Kresby dochované v řadě významných evropských galerií nám v našem úsilí měly ukázat směr, kterým bylo třeba se vydat. Za přispění badatelského snažení několika historiků umění jsme se pokusili triumfální vjezd Karla V. do Cremony v roce 1541 více přiblížit. Následující řádky budou věnovány události o osm let mladší. V roce 1549 totiž Cremonu navštívil Karlův syn Filip, příští španělský král Filip II.

---

<sup>312</sup> Giulio Bora (pozn. 31), s. 49-74

<sup>313</sup> Giulio Bora (pozn. 269), s. 226-235

<sup>314</sup> Antonio Campi, *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII.

## 6. 2. Vjezd Filipa II. do Cremony v roce 1549

Filip II., syn Karla V. a Isabely Portugalské, následník na císařském trůnu, podnikl v letech 1548 a 1549 grandiózní cestu po Evropě. Patrně se nechal inspirovat svým otcem, který po dobu své vlády cestoval nepřetržitě. Na konci roku 1548 přistál mladý následník trůnu v Itálii a následně projel Janovem, Milánem, Tridentem, a dále pokračoval přes Německo směrem do Nizozemí., kde měl být slavnostně korunován. Pragmatická sankce z roku 1549 totiž Filipovi zajistila nástupnická práva v této zemi.<sup>315</sup> Triumfální jízda zeměmi Beneluxu započala v Bruselu a dále prošla Lovaním, Bruggami, Lille a Tournoi. Vrcholnou událostí se stal vjezd do Antverp dne 10. září 1549, označovaný jako nejslavnější trionfo století.<sup>316</sup> „Obrazy“ vjezdů na Filipově cestě Evropou byly jak biblické, tak klasické a ve velké míře se odvolávaly na příbuzenství mezi Filipem a Karlem. Mladý princ byl tak svědkem biblických příběhů o Abrahamovi a Izákovi, o Josefovi a Jákobovi, o Šalomounovi a Davidovi. Ke klasickým příkladům patřily obrazy s tematikou Filipa Makedonského a Alexandra Velikého nebo Flavia Vespasiana a Tita. Zároveň se všude opakovaly Herkulovy práce a vladařské ctnosti, citované Erasmem Rotterdamským ve „Výuce křesťanských knížat“, věnované před třiceti čtyřmi lety Karlu V.<sup>317</sup>

Do Cremony se budoucí císař dostavil 9. ledna 1549 poté, co předtím navštívil Milán.<sup>318</sup> V Cremoně „*oue fu riceuuto có grandissimo trionfo*“ jej vítali nadšení lidé, kteří neváhali stát ve frontě půl míle od městské brány. Popisu události se opět věnoval Antonio Campi ve spise „*Cremona fedelissima città*“. Filipův průvod byl obrovský, Campi uvedl, že stovky nádherně oblečených šlechticů procházely městem. Je až úsměvné, kolik řádků textu dokázal Antonio Campi věnovat popisu bohatě zdobených a nákladných oděvů. V předu trionfa šel dle Campiho výpovědi Don Alvaro de Luna, který byl co do nákladnosti oděvu oblečen nejlépe. Panovník projel branou San Lucca a v doprovodu představitelů města, kteří jej u brány očekávali, došel k paláci de Trecchi, kde se celý Filipův průvod ubytoval. Z představitelů města se průvodu zúčastnili Pier Francesco Trecco, Lodovico Borgo,

---

<sup>315</sup> Obyvatelé Karlovy říše ještě nikdy svého budoucího vládce neviděli. Karel V. proto rozhodl, že jeho syn podnikne velkou cestu přes Itálii a Německo do Nizozemí, kde by na jedné straně mohl být uznán jako právoplatný dědic nizozemských provincií a na druhé straně by jej otec mohl přímo zasvětit do problémů vlády a diplomacie. Princ Filip proto v říjnu 1548 odcestoval z Valladolidu, svého rodného města, a putoval přes Barcelonu a Janov do Milána. Tam strávil Vánoce a Nový rok a poté pokračoval v cestě přes Trident, Innsbruck, Mnichov, Heidelberg do Bruselu, hlavního města habsburského Nizozemí, kde se 1. dubna 1549 setkal se svým otcem; Geoffrey Parker, *Učednická léta, Filip II. Španělský král z rodu Habsburků. „Nejmocnější křesťanský vládce“* (Praha 1998), s. 17-36

<sup>316</sup> A. Corbet, *L'Entrée du prince Philippe à Anvers en 1549*, in Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance* (Paříž 1960), s. 307-310

<sup>317</sup> Roy Strong (pozn. 262), s. 75-97

<sup>318</sup> Giulio Bora (pozn. 32), s. 45-54

Giovanni Francesco Stanga, Diasebo Melio, Bartolomeo Osio, Giovanni Battista Persichello, Lorenzo Sfondrato, Giovanni Battista Paderno, Girolamo Crotto, Marc Antonio Capriolo, hrabě Orlando Granello a Giovanni Battista Ali. Následníka trůnu doprovázeli mantovský vévoda Francesco Gonzaga, Don Ferrando Gonzaga a další italská a španělská šlechta.<sup>319</sup>

Na rozdíl od vjezdu Karla V. v roce 1541, se Antonio Campi bohužel konkrétněji o podobě výzdoby nerozepsal. Dozvídáme se tedy pouze, že „... *Alla porta, in diversi luoghi della città, si searo Archi trionfali di bellissime inventioni, che piacquero molto al Principe per la varieta delle figure, per l'argenticia de' motti, che vi erano.*“<sup>320</sup> Celé toto dílo i s kostýmy, jak dodává Antonio Campi, stálo město Cremona dva miliony scudi. Popis ceremonie pokračoval darem města Piacenzy, jehož představitelé darovali Filipovi stříbrný model města a dle Campiho se mohl pochlubit všemi nejkrásnějšími paláci a kostely ve městě.<sup>321</sup> Podrobněji o pobytu Filipa II v Cremoně spravuje Calvet de Estrella, člen princova doprovodu, ve svém spise „*El felicissimo viaje d'el muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe*“ (Antverpy, 1552). Od Calveta de Estrella tedy víme, že na své cestě městem potkal Filip II. tři triumfální oblouky, z nichž první měl být „*muy lundo y muy vistoso, aunque llano y simple como los otros*“, zatímco na náměstí u dómu spatřil mladý panovník erby Karla V. a své.<sup>322</sup> V cremonském archivu se dochovalo několik stručných dokladů, týkajících se plateb umělcům za výzdobu Cremony. Zmínky máme o bratrech Sabbioneti, kteří byly zaplacení „*per l'arme dipinta sopra la bandiera*“ a o magistru Bernardinovi (celkem jistě se jedná o Bernardina Campiho) „*per l'arma di S. Lucha e le sue arme a Porta Nova di tela*“, ale objevují se, i když patrně jen z úcty, i jména Giulia a Antonia Campiho a Gian Francesca Bemba, kteří se měli podílet na schvalování erbů od maestra Joseffa Caffi, jež ozdobily Torrazzo, věž na cremonském náměstí.<sup>323</sup>

Kresby k vjezdu Filipa II. se dochovaly ve značně menším počtu, než tomu bylo u trionfa Karla V. Také těmito kresbami se zabýval Giulio Bora v rámci své disertační práce. V Kodexu Resta z milánské Ambrosiany (původně ve vlastnictví Marca Pina) objevil Bora neobvyklé alegorické znázornění „Spravedlnosti“ [Kat. č. 25] a „Historie“ [Kat. č. 26], doprovázené reliéfy s válečnickými a triumfálními výjevy.<sup>324</sup> Alegorie spravedlnosti

<sup>319</sup> Antonio Campi, *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII.

<sup>320</sup> „... U brány, na různých místech města, byly vystavěny nádherné vítězné oblouky, které se velmi líbily Princi pro své bohatství obrazů a motivů, které na nich byly.“

<sup>321</sup> Antonio Campi, *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, Presentazione di Rita Barbisotti, Cremona 1990, Libro Terzo, p. XXVIII.

<sup>322</sup> Giulio Bora (pozn. 32), s. 54-88

<sup>323</sup> Giulio Bora (pozn. 269), s. 264-265

<sup>324</sup> Giulio Bora (pozn. 32), s. 54-88

je znázorněna jako stojící postava, jejíž pravice objímá jílec meče, pravice přidržuje váhy, symbol spravedlnosti. Subtilně zpracovaná postava je vsazena do architektury, její levý a pravý bok flankují sloupy, které vynášejí vlys a architráv s reliéfním zobrazením válečné scény. Při bližším studiu postavy dojdeme k závěru, že figura je po formální stránce (pojetí drapérie, postoj a natočení hlavy, v tomto případě stranově obrácené) velmi podobné Minervě ze soukromé milánské sbírky (popisované výše), kterou Giulio Bora přiřadil k návrhovým studiím Giulia Campiho pro vjezd Karla V. „Alegorii historie“, typicky zobrazenou jako sedící postavu, která čte a píše, umístil její autor do niky vsazené do stejné architektury se sloupy, jež vynášejí architráv s bitevní scénou. Na vrcholu architektury vidíme dva anděly, kteří přidržují feston květin a ovoce. V tomto případě se figura Historie odvolává na Campiho kresbu „Historie“, dochovanou v Louvru (viz popis výše). Sledujeme analogicky pojaté písíci ruce, zaujetí prací i drapérii šatů.

Kromě tohoto alegorického vyobrazení se v nedávné době s nalezením teplického alba Clary – Aldringenů objevila studie alegorické kompozice, kterou poprvé publikovali autoři katalogu „Kresby z Cremony“ v roce 1995. Kresbu „Alegorické kompozice“ [Kat. 27] připisal Martin Zlatohlávek Giulio Campimu. Na studii vidíme několik postav, umístěných do architektonického výklenku, zdobeného malbami s blíže neurčenými výjevy. Přesná identifikace námětu není možná vzhledem k tomu, že se jedná o pouhý náčrt. Přítomnost hudebních nástrojů a patrně orla v dolní části výklenku však podle Bory poukazuje na fakt, že by se mohlo jednat o návrh výzdoby, vztahující se ke Cremoně.<sup>325</sup> Jiná Campiho kresba, dochovaná ve Fogg Art Museum v Cambridge [Kat. 28], představuje analogickou architektonickou kompozici. Ve středové části výklenku jsou zobrazeny tři postavy, s největší pravděpodobností se jedná o Filipa II. a Karla V., které spojuje postava Míru ve středu, zatímco ve spodní části vidíme nápis s rokem 1549 a po stranách dva bůžky, jež pálí zbraně. Ve své disertační práci, publikované v letech 1976 a 1977 v časopise *Paragone*, Bora uvedl jako autora této kresby Antonia Campiho.<sup>326</sup> Svůj názor přehodnotil v katalogu „Kresby z Cremony“, kde je kresba již připisována Giulio Campimu.

Další studie Giulia Campiho k trionfu Filipa II. do Cremony v roce 1549 neznáme. Naopak z popisu události od Antonia Campiho víme, že na přípravě ceremonie se měl podílet také Bernardino Campi, tedy žák Giuliovi. Lamo líčí, že Bernardino započal své studium u Giulia Campiho, ale byl natolik frustrován nedostatkem práce, že jej jeho otec poslal

---

<sup>325</sup> Giulio Bora, *Alegorická kompozice*, in Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995), s. 170

<sup>326</sup> Giulio Bora (pozn. 32), s. 54-88

do Mantovy, aby své studium pokračoval u Ippolita Costy.<sup>327</sup> V roce 1541 se měl mladý Bernardino vrátit zpátky do Cremony. Jeho první datovaná práce „Nanebevstoupení“ z kostela Sta Agata, se řadí k roku 1542.<sup>328</sup> Existují tři analogické kresby dochované v turínské Bibliotece Reale [49], v chicagském Art Institutu a v pařížské sbírce Lugt [61], zobrazující postavy zasazené do niky, které Giulio Bora dává do souvislosti s vjezdem Filipa II. do Cremony v roce 1549.<sup>329</sup> Kresby jsou charakteristické měkkou zeslabenou čarou. Přetrvává svéráznost proporcí a tvarosloví jako malá hlava, vysoký pas, dlouhé nohy, výrazné obočí, plný účes a vous redukovaný několika výraznými loknami.<sup>330</sup> V díle Bernardina Campiho tak tedy vyvrcholilo úsilí Giulia Campiho, jehož můžeme bez nadsázky označit jako vskutku renesančního člověka – malíře, sochaře, architekta a dekorátéra. Jeho tvorba bude Cremonu, její kostelíky a paláce, obohacovat další dvě desetiletí, až do roku 1572, kdy Giulio Campi definitivně předá vladařské žezlo právě Bernardinovi, který z vděčnosti k němu přijal dokonce i jméno, a bratru Vincezovi, který cremonskou výtvarnou scénu obohatí o své žánrové výjevy.

---

<sup>327</sup> Jonathan Bober (pozn. 281), s. 219-232

<sup>328</sup> Giulio Bora (pozn. 42), s. 39-49

<sup>329</sup> Giulio Bora (pozn. 269), s. 264-265

<sup>330</sup> Jonathan Bober (pozn. 281), s. 219-232

## 7. Závěr

Cílem této diplomové práce bylo shromáždit příklady návrhových kreseb Giulia Campiho (cca 1502 – 1572) k triumfálním vjezdům Karla V. a (1541) a Filipa II. (1549) do Cremony. Návrhové studie slavobran a jejich dekorací, dochované v řadě významných evropských sbírkových institucí – mimo jiné také v Národní galerii v Praze, jsem na základě zpracovaného uměleckohistorického bádání zařadila vedle sebe, neboť doposud se badatelé zaměřovali pouze na užší konvolut kreseb konkrétní instituce, a pokusila jsem se nastínit podobu jednotlivých triumfálních oblouků a možnou povahu slavnosti. Velkou pomocí mi v tomto úsilí byly kronikářské zprávy Antonia Campiho (spis Cremona fedelissima città), stejně jako zájem řady historiků umění – za všechny uvedme Giulia Boru, který se tomuto tématu částečně věnoval v rámci své disertační práce. Počáteční pasáž byla věnována charakteristice literatury, která se váže k osobnosti Giulia Campiho.

Práce byla rozdělena do pěti základních kapitol, které se snažily nastínit místní a časové souvislosti. Úvodní pasáž pojednala informace o životě malíře, kreslíře, architekta a dekorátéra Giulia Campiho, který byl českým dějinám umění donedávna téměř neznámý. O jeho větší známost se postaralo objevení teplického alba kreseb rodiny Clary – Aldringen a následně uspořádaná výstava s názvem „Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě“. Životní peripetie cremonskeho rodáka jsem sledovala do roku 1550, kde jsem vyprávění ukončila. Tento časový rámec jsem zvolila z důvodu formálního omezení každé diplomové práce. Tomuto Campiho třicetiletému tvůrčímu malířskému a kreslířskému období jsem se pokusila věnovat v celé jeho šíři. Svoji pozornost jsem zaměřila na Campiho tvorbu se sakrální a profánní tematikou i na práce portrétní. Výčet stěžejních děl se neomezil pouze na jedno výtvarné médium, ale poukázala jsem na práce freskařské, malířské i kreslířské. Na základě prostudovaného materiálu jsem konstatovala, že Campiho tvorba veskrze odráží složitou uměleckou situaci v Lombardii 16. století, kde se mísily vlivy zprostředkované Benátkami, Milánem, Římem i záalpskými oblastmi.

Problematika lombardské malby a kresby Cinquecenta nebyla doposud v uměleckohistorické literatuře komplexněji zpracována. Na tuto skutečnost se snažila upozornit následující kapitola, jejímž hlavním tématem byla, na pozadí obecněji pojednaného úvodu o malířské a kreslířské praxi středověkých a raně novověkých výtvarníků, lombardská a cremonska kresba. Základní historický rámec a důležitější politické mezníky, které jsem uvedla, napomohly přiblížit se konkrétním výtvarníkům, jejichž tvorba určila

základní charakteristické znaky každé jednotlivé oblasti. Ve výčtu lombardské kresby jsem se omezila na umělecká centra Milána, Brescie a Mantovy, neboť jejich výtvarné scény ovlivnily nejvíce tvorbu mladého i vyzrálějšího Giulia Campiho. Nebylo možné dostát požadavku zmínit se o dalších vlivných uměleckých střediscích, neboť by se banalizoval předmět této diplomové práce.

Jako úvod do fenoménu triumfálních vjezdů jsem v předposlední kapitole zvolila pojednání o renesančních slavnostech. Tuto rozsáhlou oblast jsem se pokusila více definovat uvedením základního rozdělení renesančních festivit, jež více méně vyšlo z umělecko-historických slovníků a názorů předních uměnovědců, kteří svoji badatelskou práci zasvětili renesanční době (Jakob Burckhardt, André Chastel). Na základě současné odborné literatury, ale také s pomocí italských renesančních literátů jsem popsala podobu některých ceremonií a konkrétněji jsem se věnovala triumfálním vjezdům. Tyto tzv. trionfa jsem charakterizovala jak pro oblast Itálie, tak pro záalpské země. Pozornost jsem zaměřila na období 15. až 16. století. Pro oblast Záalpi jsem zvolila dva vjezdy francouzských králů, a totiž slavné londýnské trionfo Jindřicha VI., krále francouzského a anglického, v roce 1431 a o půl století později slavnostní návštěvu Karla VIII v Rouen. Jakým způsobem probíhal slavnostní vjezd v Záalpi a jakým způsobem v Itálii na počátku 16. století jsem doložila na vjezdu Karla V. do Brugg v roce 1515 a na vjezdu francouzského krále Ludvíka XII. do Cremony roku 1509. Abych mohla relevantně ve vyprávění navázat, ukončila jsem kapitolu vyličením vjezdu Karla V. do Milána v roce 1541, jehož autorem byl, v té době v severní Itálii působící, Giulio Romano.

Závěrečná kapitola se věnovala vlastnímu tématu diplomové práce, tedy efemérní architektuře v kresbě Giulia Campiho. Díky badatelské snaze Giulia Bory, Maria Di Giampaola, Míny Gregori, Marca Tanziho a Martina Zlatohlávka bylo možné více přiblížit doposud publikované kresby k slavnostnímu vjezdu Karla V. a Filipa II. do Cremony ve 40. letech 16. století. Základem pro práci se staly kresby, které uchovává Národní galerie v Praze a které Martin Zlatohlávek a Giulio Bora definovali jako přípravné studie pro obě trionfa. K trionfu Karla V. do Cremony v roce 1541 se dochovala v evropských sbírkách téměř dvacítká kreseb, k slavnostnímu vjezdu Filipa II. v roce 1549 současná uměnověda uvádí čtveřici studií. Tyto studie jsem seřadila vedle sebe a pokusila jsem se stvořit příběh celé slavnosti. Rovněž jsem se věnovala jejich stylové analýze a konstatovala jsem, že dva hlavní proudy ovlivnění tvorby Giulia Campiho ve 40. letech Cinquecenta plynuly z Mantovy (Giulio Romano) a z Parmy (Parmigianino). Na pozadí líčení kronikáře Antonia Campiho se mi zčásti podařilo slavná trionfa popsat.

Giulio Campi byl zastižen v době, kdy se naplno věnoval práci na výzdobě předního cremonskeho kostela sv. Zikmunda. Jistě pro svou slávu a pili byl spolu se svým spolupracovníkem Camillem Boccaccinem právě on vyzván představiteli města, aby navrhl dekorace pro tyto pro Cremonu nebývale slavné události. Problematika života a díla Giulia Campiho je velice pestrá, ale stále plná otazníků. V budoucích letech na ně snad odpoví Campiho monografie, která doposud v knihovně dějin umění schází. Při zpracování této diplomové práce jsem narazila na bohužel častý problém českých historiků umění, a totiž na nedostatek relevantní literatury v českých uměnovědných knihovnách. Nezbývá nám tedy nic jiného, než se vydat za informacemi za hranice naší země. Zásadním pozitivem, které v psaní této diplomové práce vidím, je nutnost pracovat s cizojazyčnou literaturou – především italskou, bližší seznámení se s problematikou lombardské kresby a možnost v tomto tématu pokračovat dalšími studii.



## 8. Seznam použitých pramenů a literatury

### ADORNI 1989

Bruno Adorni, Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali. L'ingresso di Carlo V a Mantova nel 1530, La rappresentazione della Calandaria a Mantova il 5 dicembre 1532 per Carlo V in *Giulio Romano* (Milán 1989), s. 498-500

Bruno Adorni, Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali: L'ingresso di Carlo V a Milano nel 1541 in *Giulio Romano* (Milán 1989), s. 500-501

### ALBERTI 1974

Leon Battista Alberti, *O malbě*, přeložil F. Topinka, Žižkův špalíček o umění, kniha třetí a poslední (Praha 1947), s. 92-108

### ALIGHIERI 2009

Dante Alighieri, přeložil Vladimír Mikeš, *Božská komedie* (Praha 2009), s. 326-32

### AMES–LEWIS/ WRIGHT 1983

Francis Ames – Lewis, Joanne Wright, in Francis Ames – Lewis, Joanne Wright (eds.), *Drawing in the Italian Renaissance Workshop. An Exhibition of Early Renaissance Drawings from Collections in Great Britain*, kat. výs. (Westerham 1983)

### AMES 1963

Winslow Ames, in Winslow Ames (ed.), *Drawing of the Masters. Italian Drawings from the 15th to the 19th Century* (New York 1963), s. 11-31

### BAYER 2003

Andrea Bayer, North of the Apennines. Sixteenth-Century Italian Painting in Lombardy and Emilia-Romagna, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 4 (2003), s. 6-64

### BARBISOTTI 1985

Rita Barbisotti, Libri illustrati, intagliatori e incisori a Cremona nel Cinquecento, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. výs. (Milán, 1985), s. 333-346

### BARTOLETTI 2008

Daniela Bartoletti, Il restauro dei sei affreschi strappati di Giulio Campi, *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* (Milán 2008), s. 209-219

### BAŽANT 2006

Jan Bažant, Vjezd Karla V. a Filipa II. do Antverp 1549, *Pražský Belvédér a severská renesance* (Praha 2006), s. 146-155

### BÉGUIN 1987

Sylvie Béguin, Aristote, in Sylvie Béguin (ed.), *L'art maniériste. Formes et Symboles 1520 – 1620* (Rennes 1987), s. 57-58

### BENEŠOVSKÁ 2009

Klára Benešová, Místa pro chvíle slavnostní, Dvory a rezidence ve středověku III. Všední a sváteční život na středověkých dvorech, in Jaroslav Boubín, Eva Doležalová, Jan Zelenka (eds.), *Mediaevalia Historica Bohemica* 12 (Praha 2009), s. 319-337

**BOBER 1988**

Jonathan Bober, Cremonese Drawings for the Entry of Charles V. New Attributions and an Interpretation, *Master Drawings* 3 (1988), s. 219-232

**BONOMETTI 2008**

Pietro Bonometti, Il Poema Sacro e gli affreschi dei fratelli Campi, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia* (Milán 2008), s. 125-137

**BORA 1976**

Giulio Bora, Note Cremonesi, II: L'eredità di Camillo e i Campi, *Paragone* 311 (1976), s. 49-74

**BORA 1977**

Giulio Bora, Note Cremonesi, II: L'eredità di Camillo e i Campi, *Paragone* 327 (1977), s. 54-88

**BORA 1977**

Giulio Bora, La Cultura Figurativa a Milano. 1535-1565, in Mercedes Garberi (ed.), *Omaggio a Tiziano. La Cultura Artistica Milanese nell'Età*, kat. v.ys. (Milán 1977), s. 45-54

**BORA 1977**

Giulio Bora, La prospettiva della figura umana gli „scurti“ nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del cinquecento, *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e transgressioni* 1 (Milán 1977), s. 295-316

**BORA 1980**

Giulio Bora, Introduzione, in Giulio Bora (ed.), *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, kat. v.ys., Treviso, 1980, s. 11-34

**BORA 1985**

Giulio BORA, Ruolo e significato della pittura cremonese fra Umanesimo e Controriforma, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. v.ys. (Milán, 1985), s. 7-12

Giulio Bora, Disegni, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. v.ys. (Milán, 1985), s. 267-316

**BORA 1989**

Giulio Bora, Maniera, „Idea“ e Natura. Nel disegno cremonese: Novità e precisazioni, *Paragone* 9 (1989), s. 13-38

**BORA 1990**

Giulio Bora, Giulio Campi. Biografia, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990), s. 267-268

**BORA 1994**

Giulio Bora, Il problema della restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica, *Arte Lombarda* 3 (1994), s. 35-43

**BORA 1996**

Giulio Bora, Campi Giulio, in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 5 (Londýn 1996), s. 545

**BORA 1997**

Giulio Bora, Studi per l'ingresso di Carlo V a Cremona, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona* (Benátky 1997), s. 226-235

**BORA 2008**

Giulio Bora, La decorazione cinquecentesca nella chiesa delle Santa Margherita e Pelagia: il committente e l'artista, *La chiesa delle Sante Margerita e Pelagia* (Milán 2008), s. 63-123

**BRANDI 1971**

Karl Brandi, Triumphs and troubles of the Habsburg dynasty, *Charles V. The Growth and Destiny of a Man and of World – Empire* (Londýn 1971), s. 317-324

**BURCKHARDT 1912**

Jakob Burckhardt, *Kultura renesanční v Itálii*, 2. díl (Praha 1912), s. 159

**BURKE 1996**

Peter Burke, Využití uměleckých děl. Politika, *Italská renesance* (Praha 1996), s. 144-156

**BURKE 2000**

Peter Burke, Präsentation und Re-Präsentation. Die Inszenierung Karl V., in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs (Milán 2000), s. 393-475

**CAMPBELL 2003**

Erin J. Campbell, Leonardo da Vinci, in Chris Murray (ed.) *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century* (Londýn 2003), s. 58-63

**CAMPI - BARBISOTTI 1990**

Antonio Campi, Presentazione di Rita Barbisotti (ed.), *Cremona fedelissima citta*, Cremona 1585, Ristampa facsimilare, (Cremona 1990), Libro Terzo, p. XXVIII

**CENNINI 1946**

Cennino Cennini *Kniha o umění středověk*, kapitola 8, vydal Vladimír Žikeš (Praha 1946), s. 49-50

Cennino Cennini *Kniha o umění středověku*, kapitola 28, vydal Vladimír Žikeš (Praha 1946), s. 64

Cennino Cennini *Kniha o umění středověku*, kapitola 34, vydal Vladimír Žikeš (Praha 1946), s. 71

**CHASTEL 1987**

André Chastel, Le lieu de la fête, in Jean Jacquot (ed.) *Fables, formes, figures* 1 (Tours 1987), s. 423-428

**CHASTEL 2003**

André Chastel, Misera caput mundi, *Vyplenění Říma. Od manýrismu k protireformaci*, přeložil Ivo Lukáš (Praha 2003), s. 37-42

**CHECA CREMADES 2000**

Fernando Checa Cremades, Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milano 2000), s. 34-46

**COOPER 1973**

Frederick A. Cooper, Jacopo Pontormo and Influences from the Renaissance Theater, *The Art Bulletin* 55(1973), s. 380-392

**CORBET 1960**

A. Corbet, L'Entrée du prince Philippe à Anvers en 1549, in Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance* (Paříž 1960), s. 307-310

**DA VIGO 1985**

Giovanni da Vigo, Cremona nel Cinquecento, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. výs. (Milán, 1985), s. 13-18

**DEGENHART 1967**

Bernhard Degenhart, in Bernhard Degenhart (ed.), *Italianische Zeichnungen 15. – 18. Jahrhunderts*, kat. výs. (Milán 1967), s. 29-43

**DEGRAZIA 1984**

Diane Degrazia, Giulio Campi, in Diane Degrazia (ed.), *Correggio and his Legacy. Sixteenth Century Emilian Drawings*, kat. výs. (Washington 1984), s. 282

**DI GIAMPAOLO 1978**

Mario di Giampaolo, Camillo Boccaccino. A painting and a Drawing, *The Burlington Magazine* 899 (1978), s. 82-85

**DIGRIN 1985**

Zdeněk Digrin, Divadelní myšlenky italského cinquecenta, *Divadelní myšlenky italského cinquecenta* (Praha 1985), s. 5-24

**ĎUROVIČ 2002**

Michal Ďurovič a kol, Materiálová podstata, vlastnosti a příčiny poškození archivních a knihovných sbírek, in Michal Ďurovič a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih* (Praha 2002), s. 17-78

**ELLIOTT 2000**

John Elliott, Einleitung, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milán 2000), s. 1-4

**FRANGI 1990**

Francesco Frangi, I pittori anticlassici, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, kat. výs. (Milán 1990), s. 26-39

**FORLANI TEMPESTI 1970**

Anna Forlani Tempesti, Einführung, in Anna Forlani Tempesti (ed.), *Schulers Kunstkabinett. Meisterzeichnungen der italienischen Renaissance*, kat. výs. (Milán 1970), s. 5-21

### **GODDI /CIRILLO 1978**

Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, L'inizio veneto:dalla pala di S. Abbondio al gonfalone di Milano, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 11-16

Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, La prima problematica manierista negli affreschi di Soncino e di S. Agata, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 17-20

Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, Fra Pordenone e Parmigianino l'affermarsi della vocazione manierista in S. Sigismondo, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 21-25

Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, I rapporti con la Corte farnesiana e l'incontro con Nicolò dell'Abate a Soragna, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 26-30

Giovanni Goddi, Giuseppe Cirillo, Il periodo maturo all'ombra del Parmigianino, *Studi su Giulio Campi* (Milán 1978), s. 31-37

### **GORSE 1986**

George L. Gorse, An Unpublished Description of the Villa Doria in Genoa During Charles V's Entry, 1533, *The Art Bulletin* 68 (1986), s. 319-322

### **GRADMANN 1968**

Erwin Gradmann, Die Bildhauer Zeichnung, *Bildhauer Zeichnungen* (Basilej 1943), s. 10

### **GRANCSAY 1949**

Stephen V. Grancsay, A Parade Shield of Charles V., *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 4 (1949), s. 123-132

### **GREGORI 1953**

Mina Gregori, Traccia per Camillo Boccaccino, *Paragone* 37 (Firenze 1953), s. 3-18

### **GREGORI 1985**

Mina Gregori, Ragioni di una ricerca, in Mina Gregori (ed.) *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. výs. (Milán, 1985), s. 1-6

### **GREGORI 1990**

Mina Gregori, Un nuovo protagonista: Alessandro Pampurino, in: Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990), s. 19-22

### **GUENÉE 1968**

Bernard Guenée, Entrée de Charles VIII, in Bernard Guenée, Françoise Lehoux (eds.) *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515* (Paříž 1968), s. 66-69

### **HALL 1991**

James Hall, Agáta, in James Hall (ed.), *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění* (Praha 1991), s. 38-39

### **HUIZINGA 2009**

Johan Huizinga, Napětí života, *Podzim středověku* (Litomyšl 2009), s. 7-30

Johann Huizinga, Touha po krásnějším životě, *Podzim středověku* (Litomyšl 2009), s. 31-56

Johan Huizinga, Umění v životě, *Podzim středověku* (Litomyšl 2009), s. 275-298

### **HUTTER 1966**

Heribert Hutter, History of Drawing, *Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 7-16

Heribert Hutter, Theory of Drawing, *Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 17-19

Heribert Hutter, The Functional Drawing, *Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 29-42

Heribert Hutter, Detail Studies, *Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 53-56

Heribert Hutter, Sculptural Drawing, *Drawing. History and Technique* (Viedeň 1966), s. 82-84

### **JACQUOT 1960**

J. Jacquot, Panorama des fêtes et cérémonies du règne. Evolution des thèmes et des styles, in Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance* (Paříž 1960), s. 413-491

### **KAZLEPKA 2000**

Zdeněk Kazlepka, Lombardská kresba ve sbírkách Moravské galerie, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 56 (Brno 2000), s. 76-81

### **KAZLEPKA 2009**

Zdeněk Kazlepka, in Zdeněk Kazlepka (ed.), *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek*, kat. výs. (Brno 2009), s. 9-11

### **KIPLING 1977**

Gordon Kipling, The Triumph of Honour, *The Triumph of Honour. Burgundian Origins of Elizabethan Renaissance* (Haag 1977), s. 72-95

Gordon KIPLING: Upon the Rich Mount of England: Burgundian Pageants and Tudor Disguisings, *The Triumph of Honour. Burgundian Origins of Elizabethan Renaissance* (Haag 1977), s. 96-115

### **KOBLER 2000**

Alfred Kobler, Persönlichkeit und Herrschaft, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milano 2000), s. 7-15

### **KOENIGSBERGER - MOSSE 1968**

H. G. Koenigsberger, George L. Mosse, The Development of the Theatre, *Europe in the Sixteenth Century* (Londýn 1968), s. 313-314

### **KONIGSON 1975**

E. Konigson, La Cité et le Prince. Premières Entrée de Charles VIII (1484-1486), in Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance* (Paříž 1975), s. 55-69

### **KUGLER 2000**

Georg Kugler, Macht und Mäzenatentum, in Wilfried Seipel (ed.), *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Europas*, kat. výs. (Milano 2000), s. 46-55

### **KUKÁNOVÁ - DERNOVŠKOVÁ 2002**

Zlataše Kukánová, Jana Dernovšková, Metody konzervování a restaurování pergamenových listin, in Michal Ďurovič a kol. *Restaurování a konzervování archiválií a knih* (Praha 2002), s. 249-276

### **LAMO 1976**

Alessandro Lamo, Leondro Ventura (ed.), *Discorso intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della Vita, et Opere in molti luoghi, et a diversi Prencipi, et Personaggi fatte dall'Eccellente, e Nobile M. Bernardino Campo Pittore Cremonese* (Bergamo 1976), s. 28-100

**MAGGI 1985**

Laura Maggi, Tra effimero e realtà. Impianto urbano e percorsi di parata a Cremona nel Cinquecento, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese* (Milán 1985), s. 386-391

**MALAGUZZI-VALERI 1999**

F. Malaguzzi – Valeri, Campi Giulio, in Ulrich Thieme und Felix Becker (eds.), *Thieme Becker V.* (Lipsko 1911), s. 471

**MALKE 1980**

Lutz S. Malke, Einführung, in Lutz S. Malke (ed.), *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, kat. výt. (Frankfurt nad Mohanem 1980), s. 9-14

**MITCHELL 1999**

Bonner Mitchell, Festivals, in Paul F. Grendler (ed.) *Encyclopedia of the Renaissance 2* (New York 1999), s. 348-353

**MITCHELL 1999**

Bonner Mitchell, Parades, Processions and Pageants, in Paul F. Grendler (ed.), *Encyclopedia of the Renaissance 5* (New York 1999), s. 392-397

**NAGLER 1964**

M. Nagler, The Nuptials of Cosimo I., *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637* (Londýn 1964), s. 5-12

**NEUMANN 1998**

Jaromír Neumann, Umění – Poznání – Znalectví, *Starožitnosti. Historie, tradice, současnost starožitnictví v Čechách* (Praha 1998), s. 226-234

**NITZ 1971**

Michael Nitz, Marienleben, in Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Freiburg im Breigau 1971), s. 212-234

**NOVA 1985**

Alessandro Nova, Dall'arca alle esequie : aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo, in Mina Gregori (ed.), *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, kat. výt. (Milán, 1985), s. 409-430

**OLSZEWSKI 2008**

Edward Olszewski, Lombardy, in Edward Olszewski (ed.), *Sixteenth-century Italian drawings*, kat. výt. (Londýn 2008), s. 137

**OTTOLENGHI 1999**

Maria Grazia Albertini Ottolenghi, I primi anni Vincenzo Foppa a Pavia (1456-1462): alcune precisazioni, *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer* (Milán 1999), s. 69-77

**PANOFSKY**

Erwin Panofsky, Introducing Benignus Campus with an Excursus in Three Alegorical Drawings Probably Copied after Antoine Caron, *Gazette des Beaux Arts* 101 (1959), s. 257-270

**1959**

**PARKER 1998**

Geoffrey Parker, Učednická léta, Filip II. *Španělský král z rodu Habsburků. „Nejmocnější křesťanský vládce“* (Praha 1998), s. 17-36

**PARKER 2000**

Geoffrey Parker, Die politische Welt Karls V., in Hugo Soly, Wim Blockmans, Peter Burke (eds.), *Karl V. 1500-1558 und seine Zeit* (Kolín nad Rýnem 2000), s. 113-226

**PERRIG 2005**

Alexander Perrig, Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert, in Rolf Toman (ed.), *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung* (Kolín nad Rýnem 2005), s. 416-440

**PERINI 1988**

Giovanni Perini, Alessandro Bonvicino, Il Moretto. Brescia, *Burlington Magazine* 130 (1988), s. 714-716

**PERITI 2004**

Giancarla Periti, Emilian Seicento Art Literature and the Transition from Fifteenth- to the Sixteenth Century Art, *Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance: patronage and theories of invention* (Ashgate 2004), s. 35-50

**PEROTTI 1931**

Aurelia Perotti, Giulio Campi, *I Pittori Campi da Cremona* (Milán 1931), s. 13-36

**PIETRANTONIO 1986**

Vera Fortunati Pietrantonio, Emilian Art in the Sixteenth Century: Grace and Grotesque, in Frances P. Smyth (ed.), *The Age of Correggio and the Carracci*, kat. výs. (Cambridge 1986), s. 31-44

**POKORNÝ 1951**

Jaroslav Pokorný, Trionfo, *Přehled dějin světového divadla IV. Divadlo za rozkladu feudalismu a nástupu buržoasie. Itálie* (Praha 1951), s. 10-11

**PUPPI 1965**

Lionell Puppi, Novità e proposte per il Romanino grafico, *Arte Veneta* 19 (1965), s. 44-52

**RIGHI 1997**

N. Righi, Campi Giulio, in Günter Meißner (ed.), *Allgemeines Künstlerlexikon* 16 (Mörlenbach 1997), s. 44-45

**ROSSI 2005**

Marco Rossi, Bramantino, Luini, Gaudenzio Ferrari e le scuole pittoriche del Cinquecento, *Disegno storico dell'arte lombarda* (Milán 2005), s. 87-94

Marco Rossi, Leonardo e i Leonardeschi, *Disegno storico dell'arte lombarda* (Milán 2005), s. 75-81

Marco Rossi, Il Rinascimento a Mantova, *Disegno storico dell'arte lombarda* (Milán 2005), s. 83-86

**SCHULZE ALTAPPENBERG 1995**

Hein-Th. Schulze Altappenberg, Oberitalienische Schulen des Quattrocento. Zeichnungen



aus dem Veneto, der Emilia-Romagna und der Lombardei (um 1450-1500), in Hein-Th. Schulze Altcapenberg (ed.), *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, kat. výs. (Berlín 1995), s. 58-59

#### **SEIBT 1990**

Ferdinand Seibt, Ochránce křesťanstva, *Karel V. Císař a reformace* (Berlín 1990), s. 98-104

#### **SMITH 2004**

Carolyn Smith, Pordenone's „Passion“ frescoes in Cremona Cathedral: an incitement to piety, *Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance: patronage and theories of invention* (Ashgate 2004), s. 101-128

#### **STAVĚLOVÁ 2008**

Daniela Stavělová, Kultura lidových slavností: tajemství tance, in Andrea Rousová (ed.) *Tance a slavnosti 16.-18. století*, kat. výs. (Praha 2008), s. 81-89

#### **STRONG 1984**

Roy Strong, The Study of Magnificence. The Medieval Inheritance, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650* (Woodbridge 1984), s. 3-19

Roy Strong, Removed mysteries, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650*, (Woodbridge 1984), s. 20-41

Roy Strong, The Spectacles of State, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650*, (Woodbridge 1984), s. 44-62

Roy Strong, Images of Empire. Charles V. and the Imperial Progress, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450 – 1650*, (Woodbridge 1984), s. 75-97

#### **STYLES - ALLEMAND 1982**

Dorothy Styles, C. T. Allemand, The Coronation of Henry VI., *History today* 5 (1982), s. 36-45

#### **ŠLEJMAROVÁ 2006**

Silvie Šlejmarová, Zábava, volný čas, slavnosti a způsoby chování v raném novověku, *Zábava, slavnosti a chování Italů v raném novověku očima českých kavalírů*, diplom. práce, FF UK, 2006

#### **TANZI 1990**

Marco Tanzi, L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali, in Mina Gregori (ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* (Milán 1990), s. 22-25

#### **TANZI 1994**

Marco Tanzi, Cremona 1560-1570: novità sui Campi, *Bollettino d'arte* 6 (1994), s. 55-64

#### **TANZI 1999**

Marco Tanzi, in Marco Tanzi (ed.), *Disegni Cremonesi del Cinquecento*, kat. výs. (Florencie 1999), s. 1-33

#### **TANZI 2004**

Marco Tanzi, *I Campi* (Milán 2004), s. 7-10

#### **VÁLKA 2000**

Josef Válka, Homo festivans, *Slavnosti a zábavy na dvorech a rezidenčních městech raného*

*novověku* (České Budějovice 2000), s. 5-19

**VINCI 1994**

Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, přeložil F. Topinka (Praha 1994), s. 116-119

**WEBB 2003**

Nick Webb, Giovan Paolo Lomazzo and Federico Zuccaro, in Chris Murray (ed.), *Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century* (Londýn 2003), s. 82-89

**WUNDRAM 2001**

Manfred Wundram, Zum Begriff der Renaissance, in Manfred Wundram (ed.), *Kunst-Epochen. Renaissance* (Stuttgart 2004), s. 9-14

**ZAIST - PANNI 1976**

Giambattista Zaist, Anton Maria Panni (ed.), *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* (Bergamo 1976), s. 108-128

**ZAMBONI 1960**

Silla Zamboni, Per Giulio Campi, *Rivista degli Istituti di Archeologia e di Storia dell' arte dell' Università di Bologna e dei Musei del Comune di Bologna*, kat. výs. (Bologna 1960), s. 170-173

**ZENTAI 2003**

Loránd Zentai, Introduction, in Lórand Zentai (ed.), *Sixteenth Century Northern Italian Drawings*, kat. výs. (Budapešť 2003), s. 5-10

**ZIMMER 1988**

Jürgen Zimmer, Zu den zeichnerischen Ausdruckweisen. Modi – Maniere – Stile?, in Jürgen Zimmer (ed.), *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente* (1988), s. 78-79

**ZLATOHLÁVEK - BORA 1995**

Martin Zlatohlávek, Giulio Bora (eds.), *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, kat. výs. (Praha 1995)

**ZLATOHLÁVEK 1995**

Martin Zlatohlávek, Kresba jako výpověď, *Literární noviny* 44 (1995), s. 12

**ZLATOHLÁVEK 1997**

Martin Zlatohlávek, Pentecoste, in Giulio Bora, Martin Zlatohlávek (eds.), *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, kat. výs. (Benátky 1997), s. 270-271

## **Příloha 1 - Katalog kreseb**

**Seznam literatury – katalog kreseb**

## **Příloha 2 - Obrazová příloha**

**Seznam vyobrazení**