

Obsah

1	Úvod.....	4
2	Život a dílo Antonia Campiho na pozadí literatury 16.–21. století.....	7
2.1	Šestnácté století.....	7
2.2	Sedmnácté století	14
2.3	Osmnácté století.....	22
2.4	Devatenácté století	33
2.5	Základní odborná literatura 20. a 21. století	42
3	Životopisná skica.....	58
4	Život a dílo Antonia Campiho v kontextu doby a místa jeho působení.....	76
4.1	Hlavní působiště – Milán a Cremona ve 2. polovině 16. století.....	78
4.2	Tridentský koncil a spisy církevních otců publikované v 50. až 80. letech Cinquecenta.....	85
4.3	Nejvýraznější tváře na uměleckém poli v Miláně po tridentském koncilu	93
5	Katalog díla	98
5.0	Antonio Campi na počátku kariéry – 40. a 50. léta	98
5.1	Svatá rodina se sv. Jeronýmem a prosebníkem.....	99
5.2	Grafická práce	105
5.3	Kostel sv. Markéty v Cremoně.....	111
5.4	Exempla spravedlnosti pro Palazzo della Loggia v Brescii	116
5.5	Palazzo Barbò v Torre Pallavicina.....	127
5.6	Kostel sv. Zikmunda v Cremoně.....	139
6	Antoniova nově nabytá samostatnost – 60. léta	147
6.1	Vzkříšení Krista pro Santa Maria dei Miracoli	148
6.2	Kající se sv. Jeroným	156
6.3	Palazzo Maggi v Cadignanu.....	160
6.4	Kostel Obrácení sv. Pavla – nástěnný cyklus v presbytáři	164
6.5	Kostel sv. Zikmunda – dekorace pilastrů a vlysů.....	175
6.6	Pieta z roku 1566 a Madona s dítětem, sv. Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim	178
6.7	Madona s holubicí	182
6.8	Stětí Jana Křtitele	186
6.9	Navštívení	194

6.10	Nalezení sv. Kříže a série maleb „ <i>alla Parmigianino</i> “	198
6.11	Ukřižování s pašijovými scénami	207
7	Antonio Campi na vrcholu své tvorby – 70. léta	217
7.1	Sv. Jeroným ve své pracovně	217
7.2	Kristus na hoře Olivetské	222
7.3	Santa Maria di Campagna v Piacenze	229
7.4	Bronzová socha Herkula „ <i>per sopra la piazza della città</i> “	233
7.5	Cremona versus Milán – datované práce kolem roku 1575	239
7.6	Klanění pastýřů – nokturna v Antoniově tvorbě	249
7.7	Kristus před Kaifášem a Kristus na hoře Olivetské z Torre Pallavicina Poslední večeře z kostela sv. Cassiana ve Fontanelle – nástup Vincenza Campiho	257
7.8	Pieta sv. Františkem	263
7.9	Večeře v domě Šimona farizeje v kostele sv. Zikmunda v Cremoně ..	265
7.10	Oratoř sv. Viktora v Medě – Tři Marie u hrobu a Oplakávání Krista.	269
7.11	Triptych Panny Marie do kaple Cusani v kostele sv. Marka v Miláně	280
7.12	Kristus na hoře Olivetské pro Santa Maria della Noce v Inverigu	284
7.13	Stigmatizace sv. Františka.....	290
7.14	Stětí Jana Křtitele do kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně	295
7.15	Klanění tří králů do kostela sv. Mořice Většího	301
7.16	Výzdoba klenby v kostele sv. Petra na Pádu v Cremoně.....	305
8	Antonio Campi v závěru své kariéry – 80. léta	310
8.1	Klanění pastýřů z kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně.....	310
8.2	Seslání Ducha svatého z kaple Místodržitelského paláce v Miláně.....	314
8.3	Počátek 80. let – tři malby křesťanských světců.....	320
8.4	Mučednictví sv. Vavřince z kostela Obrácení sv. Pavla	326
8.5	Kristus před setníkem v presbytáři cremonského dómu	331
8.6	Císařovna Faustýna navštěvuje sv. Kateřinu ve vězení a Mučednictví sv. Kateřiny z kostela Panny Marie Andělské v Miláně.....	336
8.7	Kostel Obrácení sv. Pavla – nástropní výmalba vnitřního a vnějšího kostela.....	343
8.8	Uvedení Páně do chrámu z roku 1586	350
9	Shnutí	354
9.1	Shnutí formální analýzy	354

9.2	Shrnutí stylistické analýzy	357
9.3	Shrnutí kontextuální analýzy	382
10	Závěr.....	403

Obrazová příloha

Příloha archivních dokumentů

Seznam literatury

I. Seznam primární literatury

II. Seznam sekundární literatury

1 Úvod

Antonio Campi, cremonský rodák, syn malíře Galeazza Campiho a v počátku své kariéry blízký spolupracovník bratra Giulia, se na lombardské výtvarné scéně začal prosazovat od roku 1546, kam je datováno jeho první signované dílo zobrazující *Svatou rodinu se sv. Jeronýmem a prosebníkem*. Až do své smrti v roce 1587 formoval výtvarný projev nejen ve svém rodném městě, ale také na mnoha místech po celé Lombardii a Emílii-Romagni. Ve druhé polovině století vykročil z cremonského prostředí směrem do Milána, jehož umělecké prostředí nabízelo mladým malířům řadu nových podnětů a příležitostí. Také mladý Antonio se chopil příležitosti prosadit se a na počátku 60. let zde prorazil zakázkou pro církevní řád angelik. Dekorace kostela sv. Pavla, na které po boku bratrů Giulia (1507–1572) a Vincenza (1536–1591) pracoval s přestávkami po dobu třiceti let, mu zajistila dostatečný věhlas a přisun další práce. V hlavním městě Lombardie získal rovněž vysoce prestižního zadavatele v osobě Karla Boromejského. Z korespondence mezi oběma muži vyplynulo, že církevní hodnostář Antoniovu práci velice dobře znal a že několik jeho maleb zdobilo arcibiskupovu sbírku.

Během svého plodného života působil Antonio Campi nejvíce v rodné Cremoně a v Miláně, kde se s jeho tvorbou lze setkat především v kostelech. Campiho deskové obrazy a nástěnné malby bychom však našli na řadě dalších míst po celé severní Itálii. K těmto se řadily zakázky v Brescii, Lodi, Piacenze, Cadignanu, Torre Pallavicina, Bussetu, Castelleone, Medě, Inverigu nebo Fontanelle. Antoniův deskový obraz s tématem *Uvedení Páně do chrámu* se měl z dosud nevyjasněných důvodů dostat z kostela sv. Marka v Miláně do baziliky sv. Františka z Pauly v Neapoli (v současné době se zde nenachází). V 17. století se šest Campiho obrazů nacházelo ve slavné turínské galerii Amedea dal Pozzo, markýze z Voghery. Antoniův věhlas však sahal ještě dál, neboť jeho plátno zobrazující biblický příběh o *Samsonovi a Dalile* měl vlastnit Armand Jean du Plessis, kardinál de Richelieu, a obraz *Svaté rodiny* se nacházel ve sbírce císařovny Josefíny, manželky Napoleona Bonaparta.¹

Malířovo dílo proniklo rovněž do Španělska, kde se v Escorialu nacházel obraz zobrazující *Sv. Jeronýma ve své pracovně*, který se posléze dostal do sbírek Musea del Prado. Vedle Prada našly Antoniové deskové obrazy svůj domov v milánské Breře, turínské Gallerii Sabauda nebo pařížském Louvru. Práce cremonského malíře lze spatřit rovněž za oceánem, neboť Ringling Art Museum v Sarasottě na Floridě vlastní Antoniovu

¹ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>, vyhledáno 14. 3. 2015

Svatou rodinu se sv. Lucií. Stejně tak Campiho kresby uchovávají v celé řadě významných sbírkových institucí po celé Evropě. Česká republika se ve svých sbírkách pyšní albem šlechtického rodu Clary – Aldringen, jehož součástí je celá řada Antoniových kreseb.

Vedle své hlavní profese malíře se Antonio Campi uplatnil rovněž jako architekt. Jeho architektonická práce musela být asi rozsáhlejší, než si dnes dokážeme představit. Tato část Antoniovy produkce nebyla prozatím badatelsky více zhodnocena. Vedle architektury se Campi věnoval také kartografii. Za svou mapu Cremony byl spolu s celou rodinou zbaven povinnosti platit městské daně. Máme zprávy o tom, že se během své plodné kariéry uplatnil také jako sochař, neboť jeho dílem jsou například terakotové sochy apoštolů v kostele sv. Markéty v Cremoně nebo model sochy Herkula představený cremonské městské radě v roce 1574. V 80. letech jej velmi zaměstnával obchod se sukrem, se kterým mu podle četných dobových zpráv pomáhal syn Claudio. V neposlední řadě se prosadil jako historik a spisovatel. V roce 1585 vyšla pod názvem *Cremona fedelissima città* (Cremona, město nejuvěrnější) jeho kronika rodného města. Campiho vzdělanost dokazovala knihovna čítající přes šest tisíc svazků, jež měl k dispozici ve svém cremonském domě.

Rozmanitost povolání a činností, které Campi vykonával, stejně jako velký všeobecný rozhled se podepsaly na jeho tvorbě. Učenec jeho formátu sledoval podle všeho grafickou a malířskou produkci nejenom ve svém nejbližším okolí. Stejně intenzivně vnímal náboženskou reformu, která se v průběhu jeho života začala postupně naplňovat. Řada Antoniových souputníků se v této době stala členy společenství konfraternitů, jejichž posláním byla hluboká spiritualita a zbožná práce. Také Antonio v této oblasti nezaostával. *Visite pastorali* z roku 1575 dokládají, že Campi přispíval na chod cremonského kostela Santa Maria della Stella. O dva roky později se umělec stal představeným společenství cremonských obchodníků *Compagnia di Santa Corona Spinea*. Tato posílená spiritualita měla ve třetí třetině Cinquecenta za následek příklon k realističtější pojeté malbě, než jak tomu bylo doposud. Tento způsob malířského podání, prosazující se v Lombardii především pod taktovkou Karla Boromejského, v Miláně získal v italském prostředí označení *arte della controriforma* – v českém prostředí mluvíme o protireformačním umění. To se šířilo díky tvorbě mnoha Campiho současníků, mezi které patřili Giovanni Ambrogio Figino, Luca Cambiaso nebo Simone Peterzano. Charakteristickým rysem jejich tvorby bylo záměrné popření manýrismu a užití kresby podle živého modelu v kombinaci s kresbou podle antických vzorů.

Také Antonio Campi byl často zařazován mezi malíře, kteří ve své tvorbě prosazovali představy Karla Boromejského o sakrálním umění definované v jeho traktátu *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesisticae* (1577). Italská uměnověda cremonského tvůrce chápala a chápe jako představitele severoitalské výtvarné produkce, na němž se ilustrovala změna od manýristické koncepce malby před Tridentem k realisticky pojatému zobrazování v době po koncilu. Účelem dizertační práce je toto jednostranné nazírání vyvrátit, respektive prokázat, že Campiho tvorba byla mnohem komplexnější a složitější. Na základě Antoniových kreseb, grafik, nástěnných maleb a deskových obrazů bude ověřeno, jakým způsobem se změny uměleckého ovzduší projevovaly v tvorbě tohoto Cremoňana. Na jeho malířských dílech budou doloženy změny výtvarného názoru, kterými výtvarník prošel v 50. až 80. letech Cinquecenta. Zároveň bude Campiho dílo zasazeno do širšího kontextu milánsko-cremonského, jehož srovnání dosud v uměnovědné literatuře scházelo. Základní badatelská otázka, kterou si řešitelka položí, bude znít, jak Antonio Campi svou tvorbou reagoval na situaci na lombardské výtvarné scéně po tridentském koncilu.

V práci jsou použity zkratky [**obr.**] označující číslo obrázku v obrazové příloze, [**kat č.**] odkazující na řazení v katalogu a [**příl. č.**] poukazující na pořadí přílohy v části věnované archivním dokumentům.

2 Život a dílo Antonia Campiho na pozadí literatury 16.–21. století

2.1 Šestnácté století

Obraz života a díla Antonia Campiho se v dobové literatuře začal formulovat již za jeho doby, v 16. století. Campiho povolání malíře a rodový původ z Cremony odhalil jako první na stránkách druhého vydání *Životů nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* Giorgio Vasari.² Když v roce 1566 podnikl studijní cestu po severní Itálii, neuspokojili cremonští malíři jeho očekávání natolik, aby jim ve svém spise věnoval samostatnou pasáž. Ve druhém vydání svých *Životů* v roce 1568 konstatoval: „... z Cremony v různých dobách vzešli lidé, kteří v malířství vytvořili velmi významná díla.“³ Antonia Campiho spolu s jeho rodinnými příslušníky zahrnul do života ferrarských malířů Benvenuta Garofala a Girolama da Carpiho.⁴ Zde Antonia připomněl na třech místech. Na základě jeho poznámek se dozvídáme, že Antonio byl synem cremonského malíře Galeazza Campiho a bratrem Giulia a Vincenza.⁵ Své první malířské školení získal v Cremoně v dílně nejstaršího Giulia podobně jako nejmladší Vincenzo.⁶ Podle Vasariho stručného shrnutí měl Antonio pomáhat Giuliovi v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně s výzdobou chrámových stěn s tematikou světceva života⁷ [obr. 142–156] a zároveň měl být autorem obrazu *Nalezení sv. Kříže* v milánském kostele sv. Kateřiny u Ticinské brány [obr. 184].⁸

² Giorgio Vasari (Paola della Pergola, Luigi Grassi, Giovanni Previtali eds.), Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi. Pittori ferraresi e d'altri lombardi, in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore*, sv. VI, část III, Novara 1967, s. 321-370

³ „Cremona in diversi tempi abbia dato uomini i quali nella pittura fecero opere lodatissime.“ Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 349

⁴ Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 321-370

⁵ „...Galeazzo Campi...di costui nacquero tre figliuoli, Giulio, Antonio e Vincenzio“. – „...Galeazzo Campi...z něhož pocházejí tři synové Giulio, Antonio a Vincenzo“. Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 351-352

⁶ „E Vincenzio anch'egli, terzo de i detti tre fratelli, avendo assai imparato da Giulio, come anco ha fatto Antonio, e giovane d'ottima aspettazione“. – „Také Vincenzo, třetí ze jmenovaných bratrů, se učil u Giulia, stejně jako činil Antonio, je mladý nejlepšího očekávání“. Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 353

⁷ „Nelle monache di San Paulo converso, pur di Milano, fece [Giulio Campi] in quattro storie la conversione et altri fatti di quel santo, nella quale opera fu aiutato da Antonio Campi suo fratello...“. – „U sester u kostela Obrácení sv. Pavla, také v Miláně, vytvořil [Giulio Campi] ve čtyřech přiběžích obrácení a další skutky světce, u kterých mu pomáhal Antonio Campi, jeho bratr...“. Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, sv. VI, část III, s. 353. – Antonio pracoval v kostele sv. Pavla po boku bratrů Giulia a Vincenza s přestávkami po dobu třiceti let. Rokem 1564 jsou datovány a signovány nástěnné malby na hlavní oltářní stěně. Autorem tří z celkové čtyř nástěnných maleb je Antonio Campi. Jeho dílem jsou scény *Obrácení sv. Pavla* [obr. 142], *Sv. Pavel křísí Patrokla* [obr. 150] a *Stětí sv. Pavla* [obr. 154]. Staršímu Giuliovi se dnes připisuje pouze jedna nástěnná malba zobrazující *Křest sv. Pavla* [obr. 156]. Malby jsou signovány a datovány rokem 1564. Srv.: Morigia 1592, sv. I, s. 142; Torre 1674, s. 68; Baldinucci (edice) 1846, s. 232-235; Zaist (edice) 1976, s. 179-186; Sacchi 1872, s. 59; Schweitzer 1900, s. 69; Moschini 1931, s. 75; Perotti 1931, s. 39-40; Venturi 1933, s. 870; Ruggeri 1976, kat. č. 33; Bora 1977, s. 76, 80; De Grazia Bohlin 1979, s. 210; Bora 1980, s. XXI; Bora 1981, s. 60-63; Godi/Cirillo 1982, s. 16-21; Ruggeri 1982, s. 55; Morandotti 1983, s. 24-27; Giuliani 1998, s. 159, 164; De Klerck 1999, s. 31-77; Tanzi 2004, s. 23-27; Bora 2011, s. 157-164

⁸ „...il quale [Antonio Campi] dipinse similmente in Milano alle monache di Santa Caterina alla porta Ticinese, in una cappella della chiesa nuova, la quale e architettura del Lombardino, Santa Elena a olio che

Seznam Antoniových dovedností rozšířil v roce 1584 Alessandro Lamo v rámci svého *Diskursu o sochařství a malířství* věnovanému Bernardinu Campimu.⁹ Podle Lama byl Antonio v první řadě velmi oblíbeným malířem v lombardské metropoli, dokonce si jej zde považovali více než v jeho domovském městě, zároveň jej ovšem velmi oceňovali v Evropě: „Antonio, jehož um je velice dobře znám v Miláně jako v jeho domovině v Cremoně...který je při práci velmi vzdělaný a jednoduchý, mnoho evropských měst ocenilo jeho velikost, nejvíce ve Španělsku, kde je na královském dvoře jeho jméno stále oslavováno.“¹⁰ Kromě toho byl Campi také zeměměřičem¹¹ a schopným pořadatelem a designérem slavností a plesů, neboť „... pan Giangiacomo Trivultio, markýz z Malea, si usmyslel uspořádat krásnou & uvážlivou maškarádu a slavnostní turnaj, který by byl veřejný...a vymyšlením této maškarády pověřil tohoto kavalíra & dal důvěru Campimu, který se stal zároveň autorem a aranžérem“.¹² Lamovo tvrzení, že Antonio byl autorem

fa cercare la croce di Cristo, che è assai buon'opera“ – „který [Antonio Campi] stejně tak namaloval v Miláně pro sestry u sv. Kateřiny u Ticinské brány, do jedné kaple nového kostela, která je dílem Lombardinovým, Svatou Helenu v oleji, která hledá Kristův kříž, která je dost pěknou prací“ – Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 353. – Milán, kostel sv. Kateřiny u Ticinské brány, *Nalezení sv. Kříže*, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 1566“, 225 x 285 cm [obr. 184]. – Obraz se dnes nachází v soukromé sbírce v Modeně. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 37; Torre 1714, s. 127 (jako Giulio Campi); Latuada 1737, sv. III, s. 167 (jako Giulio Campi); Bartoli Bolognese 1776, s. 151; Bianconi 1787, s. 202; Bresciani (edice) 1976, s. 26; Zaist 1774, s. 161; Sacchi 1872, s. 95; Godi/Cirillo 1982, s. 20; Bora 1985, s. 182; Tanzi 2004, s. 24

⁹ Alessandro Lamo, *Discorso intorno alla scultura, e pittura, dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi, e personaggi fatte dall' eccellentissimo e nobile pittore M. Bernardino Campo pittore cremonese*, Cremona 1584, s. 26-27, 48-49, 86

¹⁰ „...d'Antonio, il cui ingegno è molto più conosciuto in Melano, che in Cremona sua patria ... che, essendo egli nell'operare molto studioso, e facile, sparso molte città dell' Europa la gràdezza dei suo valore, emassimaméte in Spagna, alla cui Corte Reale il suo nome è sépre stato celebrato.“ Alessandro Lamo, *op. cit.*, 1584, s. 86. – Bez hlubší archivní rešerše dnes nelze s jistotou říci, že Antonio Campi na Pyrenejském poloostrově skutečně působil. Jako více pravděpodobně se zdá být, že jeho obrazy byly do Španělska zaslány, a to na zakázku konkrétního objednavatele. Téma Antoniových španělských obrazů více komentoval Marco Tanzi. Srv.: Tanzi 1990, s. 37-42; Tanzi 2005, s. 115-156; Tanzi 2008, s. 3-35

¹¹ „Questo honorato pittore si diletta ancora molto di Cosmografia“ – „Tento ctihodný malíř se zabavuje také hodně zeměměřičstvím“ – Alessandro Lamo, *op. cit.*, 1584, s. 48-49

¹² „Nel medesimo tempo venne in pensiero al Sig. Giangiacomo Trivultio Marchese di Malèo di coparire con bella, & giudiciosa mascherata ad una solenne giostra, che quivi fi era publicata, accioche si come in valor...nella bella inventione dela mascherata, impose dunq; questo Cavagliero, & diedela cura al Campi, ch'egli ne fosse l'inventore, & il dispositore insieme“ – Alessandro Lamo, *op. cit.*, 1584, s. 49. – Organizaci slavností se Antonio mohl přiučít od staršího Giulia při realizaci vjezdu Filipa II. do Cremony v roce 1549. V souvislosti s touto ceremonií upozornil badatel Giulio Bora na Antoniovu kresbu uchovávanou ve sbírce kresby pinakotéky Castella Sforzesca, původně uváděnou mezi anonymy, která na rectu ukazuje postavu v nice oděnou v antickém šatu a na versu její zasazení do prostoru slavobrány s kazetovým stropem, stejně jako na kresbu z Fogg Art Museum of Art v Cambridge zobrazující *Alegorii míru* (inv. č. Sc. B. 44), kde si dva vládci identifikovatelní s císařem Karlem V. a princem Filipem II. podávají ruce na znamení míru a malí géniové v popředí pálí zbraně. Obě tyto kresby jsou Antoniovu přípravné kresby pro dekorace slavnostního vjezdu. Pavla Hlušíčková, *Efemérní architektura renesančních festivit v kresbě Giulia Campiho*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Praha 2010, s. 76-79, kat. č. 27

série deseti obrazů zobrazujících římské císaře, se nezakládalo na pravdě, neboť jejím tvůrcem byl Bernardino Campi.¹³

Z poloviny 80. let 16. století se dochovala publikovaná zpráva o velice významné Antoniově práci pro milánského arcibiskupa Karla Boromejského. Do souvislosti s výzdobou kostela Obrácení sv. Pavla se dostala Campiho malba s tématem *Ukřižování s pašijovými scénami* [obr. 195], která se dnes nachází v pařížském Louvru.¹⁴ V této době přešel obraz do vlastnictví milánského kostela angelik, neboť jak vyplývá z první (1572)¹⁵ i druhé poslední vůle (1576) Karla Boromejského,¹⁶ obraz řeholnicím odkázal. Prokazatelně se Antoniova malba v kostele nacházela od 27. listopadu 1584, neboť toto datum zmiňuje Agata Sfondrati v dopise zaslaném matce představené cremonského kláštera angelik u sv. Marty.¹⁷ Přítomnost obrazu u kostela Obrácení sv. Pavla máme doloženou také díky výpovědi abatyše Paoly Antonie Sfondrati, která v *Historia delle Angeliche di San Paolo* k roku 1584 napsala: „*Snad díky této dobročinnosti, kterou nám [Karel Boromejský] prokázal více než jiným klášterům, se zrodil tento nejdůstojnější odkaz, který nám zanechal, vytvořil v těchto hrůzostrašných dnech svou poslední vůli, zanechajíc této kongregaci na svou památku jednu ze svých nejceněnějších maleb, které si velmi cenil, kde je namalována Kalvárie nejdůstojnějším způsobem a na památku trpkých Kristových pašijí hrob, ukřižování a všechna zjevení a nanebevstoupení, o kterých se říká,*

¹³ Alessandro Lamo, *op. cit.*, 1584, p. 48. – Přípravné kresby k tomuto cyklu uchovává vídeňská Albertina (inv. č. 1482-1491). Srv.: Birke/Kertész 1994, sv. II, s. 792-795

¹⁴ Antonio Campi, *Ukřižování Krista s pašijovými scénami*, 1569, olej na desce přenesený na plátno, 165 x 205 cm, signováno a datováno vlevo na skále vedle sedícího Krista „ANTON[IUS] CAMP[U]S CREMONENSIS 15[6]9“, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. R.F. 1985-2. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 174-175; Bascapé 1936, s. 168-174; Bora 1977, s. 61; Bora 1977...*Omaggio*, s. 54; Béguin 1985, s. 187-189; Bora 1985, s. 9-10; Guazzoni 1987, s. 30; Bora 1988, s. 18-19, 34-35; Frigerio 1988, s. 242-243; Bora 1998, s. 62; De Klerck 1999, s. 79-95, 113-124, 203-208; Guazzoni 2000, s. 103-112; Tanzi 2004, s. 25

¹⁵ Ze dne 6. května 1572 se dochovala první poslední vůle Karla Boromejského, ve které odkazuje obraz sestřám angelikám: „*Item sorori meae dilectissimae et carissimae Coronae Isabellae in monasterio Virgineum Monalium, imaginem in qua sunt diversa misteria Passionis Domini. [...]*“ – „*Item mé nejmilejší a nejdražší sestře Koroně Izabele v klášteře panen jeptišek obraz, na kterém jsou rozličná tajemství Umučení Páně. [...]*“ Carlo Bascapé, *L'eredita di San Carlo Borromeo all'Ospedale Maggiore di Milano. Contributi alla storia della vita milanese nel sec. XVI*, 1936, s. 75, pozn. 22, 24. Srv.: Frigerio 1988, s. 242; De Klerck 1999, s. 203

¹⁶ Ze dne 9. září 1576 se dochovala druhá poslední vůle Karla Boromejského, ve které odkazuje obraz sestřám angelikám: „*Item lego [...] Al Monasterio delle Monache de s.¹⁰ Paolo de Milano uno quadro grande in tela con li cornisi, dove sono pinti in avolio piu misterii della passione di nostro signor, la qual'e stata fatta per il mio oratorio piccolo superiore*“ Carlo Bascapé, *op. cit.*, 1936, s. 81. Srv.: De Klerck 1999, s. 204

¹⁷ Na straně 140 v *Sermoni familiari 1720* je zachycen dopis Agaty Sfondrati ze dne 8. prosince 1584 zaslaný matce představené cremonského kláštera angelik u sv. Marty, ve kterém píše, že obraz *Ukřižování s pašijovými scénami* byl darován matce představené dva nebo tři měsíce zpátky a že do kláštera byl předán dne 27. listopadu 1584. Agata Sfondrati popisuje vřelé přijetí, které se obrazu dostalo. Označila jej jako nejdražší poklad „*preziosissimo Tesoro*“, dále konstatovala, že je dílem mistra Antonia Campiho „*fatta con bellissima arte da Messer Antonio Campo*“ a ukazuje tajemství víry, Vzkříšení a Nanebevstoupení. Nyní se nachází v kapli novicek a těší se velké úctě „*la cara reliquia*“. *Sermoni familiari 1720*, s. 133-141. Srv.: Frigerio 1988, s. 245; De Klerck 1999, s. 204-205

že byly jeho nejoblíbenějšími tématy, a který byl v jeho oratoři v jeho komnatě, kde snad trávil své modlitby, touhy, orace: vlastníme jedno z nejcennějších dědictví, které můžeme zdědit a zasloužit si.“¹⁸

Ve stejném roce jako abatyše Paola Antonie Sfondrati publikoval Giovanni Paolo Lomazzo *Traktát o umění malířském, sochařském a architektonickém* (1584).¹⁹ V závěru svého spisu, v knize sedmé, konstatoval, že je mnoho dalších umělců, o kterých se více nerozepisoval, ale kteří byli rovněž dle jeho slov hodni „napodobení“; mezi jinými k těmto malířům počítal cremonskou rodinu Campiů: „vždy jsem se zmiňoval o některých, kteří byli určitým způsobem výteční...cremonští Campiové...“²⁰

Pozadu za hodnocením svého vlastního života nezůstal ani Antonio Campi. V roce 1585 vydal kroniku svého rodného města nazvanou *Cremona fedelissima città*.²¹ Představil se zde jako literát a historik s rozsáhlými dějepisnými vědomostmi, které nabyl celoživotním studiem.²² Jeho snahou bylo popsat život běžného občana v historických souvislostech ve své době významného města v Pádské nížině. Vedle rozsáhlého výčtu historických událostí, popisu triumfálních vjezdů panovníků a jejich medailonků v závěrečné části kroniky informoval své čtenáře rovněž o drobných denních starostech, o neúrodě a moru, o daních, o ceně vína, obilí nebo sýra, a protože Cremona leží v úrodné nížině řeky Pádu, neopomínal zaznamenat ani blahodárné záplavy. Na stránkách této

¹⁸ „Forse che da questa tenera carità che [Carlo Borromeo] ci dimostrò più di tanti altri monasterij, nacque quel degnissimo legato, che ci lassò, facendo in questi più spaventosi giorni il suo testamento, lassando a questa Congregatione in memoria sua una delle sue più care tavole che havesse et di prezzo, ove sta dipinto il monte Calvario in degnissima maniera et al memoria delle più aspre passioni del Signore, il sepolcro, la rissurrettione et tutte quelle apparationi, et ascentioni, il quale, dicono, era de' suoi quadri favoritissimi, e perciò stava nel più alto oratorio del suo camerino, ove forse sparse delle più efficaci preghieri, sospiri et orationi e battiture o altre castigationi di stesso: il quale possedemo per una delle più care eredità che possiamo ereditare e desiderare...“ Bram de Klerck, Appendices, in in *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth – Century Lombardy*, Amsterdam 1999, s. 206

¹⁹ Giovanni Paolo Lomazzo, Conclusioni, in *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et architettura*, sv. III, Řím (edice) 1844, s. 292-301

²⁰ „...ho sempre per esempio fatto menzione di alcuni che in quella parte erano stati eccellenti...i Campi cremonesi...“ Giovanni Paolo Lomazzo, *op. cit.*, (edice) 1844, s. 297

²¹ Antonio Campi (Rita Barbisotti ed.), *Cremona fedelissima città*, ristampa facsimilare 1585, Cremona 1990

²² Campi sám byl majitelem knihovny o šesti tisících svazcích, což se dozvídáme z inventáře, pořízeném po jeho smrti. Inventář o 81 stranách obsahuje knihy, které se dají rozdělit do několika kategorií, respektive literatura klasická (Homér, Platón, Aristoteles, Plutarchos, Vergilius, Horatius, Cicero, Ovidius, Plautus a další) i literatura současná (Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, básnické sbírky), literatura náboženská (Bible, sv. Tomáš Akvinský, sv. Bernardin, sv. Anselm, sv. Bonaventura, misály, breviáře, životy svatých, jeden spis proti Luterovi, Tridentský koncil a jiné), literatura historická (Macchiavelli), literatura vědecká (o zemědělství, lékařství, divadle). Vlastnil přibližně dvacet slovníků a gramatik současného italského jazyka. Povšechnost a nečitelnost seznamu však ztěžují určit mnoho dalších knih. Antonio Campi byl rovněž velmi znalý práce s archivními prameny, neboť navštěvoval archiv katedrální a městský, dále archivy při kostelech sv. Agáty, sv. Vavřince a archivy rodin Schinchinelli a Sommi. Často citoval svého modenského současníka, historika Carla Sigonia, autora spisu *Historiarum de Regno Italiae libri quindecim* (Benátky 1574), která popisuje dějiny Itálie od dob Langobardů až do roku 1286. Srv.: Puerari 1976, sv. I, s. VIII-XXII

kroniky se na několika místech také setkáme s jeho jménem a událostmi spojenými s jeho životem.²³

Při dodržení chronologie se poprvé s Antoniem shledáme v roce 1569, kdy, jak píše, vymaloval v Lodi, městě vzdáleném od Cremony vzdušnou čarou 50 km, chórovou kapli hlavního městského kostela. Campiho renomé muselo být v tomto městě značné, neboť měl na požádání místních obyvatel odjet do Milána, aby zde zprostředkoval nákup kvalitního obilí, kterého se v Lodi nedostávalo. Jak sám konstatoval, nakoupeny byly dvě měřice obilí původně pocházející z Piacenzy.²⁴ Na dalších stránkách své kroniky Campi informoval, že v roce 1574 navštívil jeho rodné město francouzský a polský král Jindřich III., se kterým se měl možnost během jeho pobytu setkat a na znamení úcty jej obdarovat prubířským kamenem: „*Nechci ponechat stranou, že stejné ráno, které Nejvznešenější král odjízďěl, jsem mu byl jedním jeho hlavním šlechticem představen, v místnosti, kde dlel s vévodou ferrarským, prezentoval jsem Jeho Výsosti obraz na prubířském kameni, na kterém byl v oleji namalován Kristus náš pán na kříži, který král radostně přijal a ukázal, že si ho velmi cení, neboť mi věnoval dar hodný jeho královské výsosti.*“²⁵ Patrně největšímu ocenění se umělci dostalo v roce 1583, kdy mu dne 10. května udělil papež

²³ Textová část kroniky byla doplněna o rytiny Agostina Caracciho, které boloňský umělec vytvořil na základě Antoniových kresebných předloh. Agostino Caracci je autorem titulního listu zobrazujícího *Cnosti, které korunují Filipa II.* s erby celého království, titulního listu třetí knihy představující *Alegorii Cremony* doprovázenou personifikacemi tří řek, tj. Pádu, Addy a Tesina, dále rytin znázorňujících mapu města, pohled na dómo, baptisterium, kampanilu, celkem 33 medailonků milánských vévodů včetně portétu císaře Karla V. s manželkou, španělského krále Filipa II. s manželkami a podobiznu Antonia Campiho. V literatuře se k hodnocení rytin jako první odhodlal Carlo Cesare Malvasia, který popsal rytiny jako hrubé až neotesané a hodné napomenutí: „*Così non dico già, nè pretesto de'rami che di sua mano si veggono nell'Istoria di Cremona, composta dal famoso pittore Anton Campi, ancorchè tanti tassati e biasimantigli da quell'Autore per troppo grossolani di taglio, e negligenti*“. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Boloňa 1841, s. 82. Srv.: Tietze-Conrat 1954, s. 251-260

²⁴ „*Essendo io allora nella Città di Lodi, ove ero stato chiamato da que' Cittadini, a dipingere la Capella del Coro della Chiesa Maggiore, fui pregato da quei Gentiluomini, ch'erano deputati sopra la cose delle Città, a voler andar fino a Milano, a vedere, di ottenergli qualche quantità di grano, perciò che molto ne pativano, e così vi andai, e col mezzo di Danese Filodoni, allora Presidente del Magistrato Estraordinario, col quale io teneva, e tengo strettissima servitù, ne ottenni dugento moggia, i quali furono tolti fuori del Castello di Piacenza, e condotti a Lodi con grandissima soddisfazione di quel Popolo*“. – „*Šel jsem tedy do města Lodi, kam jsem byl povolán měšťany, a vymaloval jsem chórovou kapli hlavního kostela, byl jsem požádán ctnostnými lidmi, kteří měli na starosti správu města, zda bych nešel do Milána, abych zjistil, zda je možné dostat nějaké množství zrna, protože jim mnoho scházelo, a tam jsem tam šel a díky Danese Filodonovi, nyní presidentovi Magistrato Estraordinario, se kterým mě pojí nejpevnější přátelství, jsem sehnal dvě měřice obilí, které byly vzaty z hradu v Piacenze, a dopraveny do Lodi za velkého zadostiučinění tohoto lidu*“. Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 187. Srv.: Marubbi 1997, s. 65-74

²⁵ „*Arrigo III Rè di Francia, & di Polonia, ritornando in Francia, dopò la morte di Carlo IX. suo fratello, venne à Cremona alli 8 d'Agosto, ove fu ricevuto con pompa mirabile...Non voglio lasciare, che quella mattina stessa che parti quel Serenissimo Rè, essendo io stato introdotto da un suo principale gentiluomo nella Camera dove era ritirato col Duca di Ferrara, presentai ala Sua Maestà un quadro di pietra di Paragone, nel quale era depinto a oglio di mia mano Christo N. S. sopra la Croce, che fù dal predetto Rè con lietissima fronte ricevuto, e mostrò d'haverlo molto caro, folcendomi fare un dono degno della Reale sua liberalità*“. Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 194-195

Řehoř XIII. titul *Cavaliere dell' Abito di Cristo*, jak píše ve svém Breve pro jeho schopnosti a za zásluhy ve službách papežského stolce. U této příležitosti mu byl udělen prsten, náhrdelník, meč, zlaté ostruhy a kůň. Papež vybavil Antonia Campiho řadou privilegií a výhod – nesměl být například souzen jiným než církevním soudem a mezi ním a ostatními příslušníky tohoto řádu nebylo žádného rozdílu.²⁶ Druhá zmínka o Campiho vlastní malířské produkci pocházela z roku 1584, kdy jeho cremonský dům navštívil Karel Aragonský, milánský místodržitel, který se obdivoval Campiho obrazům určeným do františkánského kostela Panny Marie Andělské v Miláně.²⁷ Jednalo se o obrazy s námětem *Císařovny Faustýny při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* [obr. 348] a *Mučednictví sv. Kateřiny* [obr. 349], které objednala komtesa Porzia Gallarati a které se stále nacházejí in situ.²⁸

Tato rozměrná plátna budila pozornost již v době svého vzniku. Ne vždy se ovšem těšila takovému uznání, jaké se jim dostalo z úst Karla Aragonského. V roce 1587 je v sonetu nazvaném *Contro un pittor moderno* odsoudil Giovanni Paolo Lomazzo, který ještě pár let nazpátek mluvil o cremonských malířích velmi povzbudivě. Přední milánský teoretik ve své úvaze konstatoval, že:

²⁶ Toto konstatování je prozatím zahaleno tajemstvím, neboť zásluhy Antonia Campiho v Římě ani v papežském státě nejsou známy ani doloženy archivními dokumenty [příl. č. 15]. Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 209-210. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Baldinucci (edice) 1846, s. 486-487

²⁷ „Don Carlo d'Aragon Duca di Terra Nuova nella Sicilia, Governatore per il Rè Nostro Catolico di questo Stato, visitando la città, e fortezze d'esso Stato, venne del mese di Maggio à Cremona...Non vò tacere, che mentre stette quiui, egli mi fece un segnalatissimo favore, che fu di venirsene in casa mia, per vedere alcuni quadri grandi del martirio di Santa Caterina, ch'io facevo all'hora per la Contessa Portia Landa Gallerata, per una sua Capella nella chiesa di Sant'Angelo di Milano, che molto piacquero à Sua Eccellenza, insieme con altri quadri piccioli, che gli feci vedere, & gli ne donai anche uno, che mostrò haverlo molto grato, & dopò l'esser stato buona pezza in detta mia casa si partì, usandomi parole piene d'amorevolezza, le quali per modestia mi taccio“. – „Karel Aragonský, vévoda Terra Nuova na Sicílii, guvernér našeho katolického krále tohoto státu, při návštěvě měst a pevností daného státu, přijel v měsíci květnu do Cremony...Nechci vám zamlčet, že zatímco zde byl, prokázal mi nejvýznamnější poctu, že přišel do mého domu, aby si prohlédl některé velké obrazy mučednictví sv. Kateřiny, které nyní dělám pro komtesu Porzii Landa Gallerara, pro jednu její kapli v kostele Panny Marie Andělské v Miláně, které se Jeho Excelenci velice líbily, spolu s dalšími malými, které jsem mu ukázal & a také sem mu jeden věnoval, za což byl velice vděčen & poté strávil ještě nějakou dobu v mém domě, když odcházel, věnoval mi slova plná laskavosti, které ze skromnosti zamlčím“. Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 214

²⁸ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 214. – Antonio Campi, *Mučednictví sv. Kateřiny*, 1583, olej na plátně, 400 x 500 cm, Milán, kostel Panny Marie Andělské, kaple sv. Kateřiny Alexandrijské, na pravé stěně. – Antonio Campi, *Císařovna Faustýna navštívuje sv. Kateřinu ve vězení*, 1584, olej na plátně, 400 x 500 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS EQ. FA. 1584“, Milán, kostel Panny Marie Andělské, kaple sv. Kateřiny Alexandrijské, na levé stěně. Srv.: Morigia 1592, sv. III, s. 503; Santagostino 1671, s. 59; Baldinucci (edice) 1846, s. 487; Latuada 1738, sv. V, s. 316; Zaist (edice) 1976, s. 163; Bartoli Bolognese 1777, s. 141; Sacchi 1872, s. 95; Dell'Acqua 1957, s. 714; Longhi (edice) 1968, s. 127; Friedländer 1969, s. 37-42; Friedländer 1970, s. 405; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 196; Campi 1990, s. 214; Bora 1998, s. 278-279; Marini 2000, s. 542; Tanzi 2004, s. 36; Ebert Schiffterer 2009, s. 29-43

*„L'opre di quello che con gli occhi gonfi,
 Per poter meglio ancor fuggir la Zara
 Dell lume retto, co'l foco de schiara
 Lodin coloro, che qual lui son sgonfi.
 ...e tal è cella sua chiara
 Passion di Caterina, e ne prepara
 Un'altra tale al Ré, perché più gonfi.
 Ma da lor son le Natomie sbandite.
 O c'habbino il ver lume, ò pur di foco;
 E l'inventioni ritrovate à grillo.
 Benche son vagamente colorite.
 Come convien à chi nel arte è fioco.
 Ma i scudi suoi lo tengono tranquillo“.²⁹*

Přestože nelze citovaný rým zcela přesně přeložit, neboť byl napsán v dobovém dialektu, jehož uplatnění podporovali právě členové *Accademia Val di Blenio*, můžeme říci, že se pisateli nelíbilo Antoniovo užití světla, ať již umělého nebo přirozeného, barevnost obrazu ani anatomie postav, o které hovořil jako o nepřesné. Takové obrazy bylo možné pozorovat pouze „*nateklýma očima*“. Celkově negativní názor graduje na závěr verše, kde je řečeno, že malíře alespoň upokojil obdržení peníz: „...*ma i scudi suoi lo tengono tranquillo*.“ Dnes bychom řekli, že Lomazzo nenechal na Antoniovi nit suchou. Zarážející na celé věci je skutečnost, že přední lombardský teoretik umění byl v této době již nějaký čas slepý, tudíž mu pohled a názor na plátna musel zprostředkovat někdo další. V době, kdy byl Antonio Campi nějaký čas po smrti, se jeho odkaz stal předmětem kritiky – dalo by se říci – kolegů jemu nejbližších.

Na závěr této kapitoly uvedme, že ne všichni se na konci 16. století ztotožňovali s názory Gian Paola Lomazza a okruhem jeho věrných kolem *Accademia Val di Blenio*. Paolo Morigia publikoval v roce 1592 pod názvem *Historia dell'antichità di Milano* průvodce po milánských kostelech. V případě Antoniových maleb v kostele Panny Marie Andělské naopak konstatoval, že „*byly vytvořeny excelentí rukou vzácného malíře Antonia*

²⁹ Citováno z: Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *L'imperatrice Faustina, accompagnata dal generale Porfirio, visita Santa Caterina in carcere*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 196. Poprvé na tento sonet upozornil Roberto Longhi. Srv.: Longhi 1928-1929, s. 315-316; Lomazzo 1587, s. 123

Campiho a že si zaslouží, aby byly viděny“.³⁰ Morigia byl také vůbec prvním historikem, který se zabýval výzdobou kostela Obrácení sv. Pavla po jejím dokončení v roce 1589, když uvedl: „*Vejděte ještě do okouzujícího kostela sv. Pavla řádových sester...všechny tyto vzácné malby, historie a perspektivy vytvořily virtuózní a skvělé ruce Giulia, Antonia a Vincenza Campiů, bratrů původem z Cremony.*“³¹

2.2 Sedmnácté století

Na konci 16. století si bylo možné na základě výše popsaných pramenů udělat představu o tom, kdo Antonio Campi byl a v jakých oborech vynikal. Prozatím jsme se s ním setkali jako s malířem činným v Cremoně i v Miláně, kartografem, designérem slavností, spisovatelem, historikem a v neposlední řadě církevním kavalírem. V 17. století se cremonská malířská rodina objevila nejprve ve spise *Il microcosmo della pittura overo Trattato diviso in due libri* od Francesca Scanelli da Forli z roku 1657.³² Scanelli vystoupil na obranu Campiů, když konstatoval, že Vasari je ve svém vyprávění neprávem pomínil, respektive nevěnoval jim patřičnou pozornost, na rozdíl od pochvaly Alessandra Lemmo, na jehož stranu se přidal: „*A velkou rozvahu potom ukazuje Alessandro Lemmo Cremonese, neboť Vasari náležitě nepřipomněl Campie, své virtuózní krajany, kteří byli vynikajícími mistry a velkými umělci...kteří v dílech ukázali svou excelentní velikost a byli ojedinelým leskem třetí lombardské školy.*“³³ Scanelli je pro nás důležitý z toho důvodu, že významně obohatil Antoniův konvolut prací, neboť upozornil na jeho díla v Piacenze, kde

³⁰ „...*lavorati dall'eccezionale mano del raro pittore Antonio Campi, meritevoli di esser veduti*“. Paolo Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Benátky 1592, sv. III, s. 503

³¹ „*Vedonsi ancora nella riguardevole chiesa di S. Paolo delle Monache...Tutte queste rare Pitture, d'Historie e prospettiva, sono fatte dalle virtuose, et eccellenti mani di Giulio, Antonio et Vincenzo Campi, fratelli et di patria Cremonesi.*“ Paolo Morigia, *op. cit.*, (edice) 1592, sv. I, s. 142. – Vedle nástěnných maleb v presbytáři, na kterých pracoval Antonio spolu se starším bratrem Juliem v roce 1564, byl interiér kostela dekorován průběžně v 70. a 80. letech. Výmalba, o které se Morigia zmiňoval, se týkala stropu vnitřního a vnějšího kostela a zobrazovala *Nanebevzetí Panny Marie [obr. 356]* a *Nanebevstoupení Krista [obr. 355]*. Ukončení všech prací se klade do roku 1587, kdy Vincenzo Campi signaloval klenbu hlavní lodi. Srv.: Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 94-96; Venturi 1933, část IX, kap. 6, s. 891-892; Zamboni 1965, s. 139-140; Bora 1974, s. 60; Godi/Cirillo 1975-1977, s. 95; Bora 1977, s. 80; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Morandotti 1983, s. 39-45, 52-58; Bora 1985, s. 184; Bora 1998, s. 280-281; De Klerck 1999, s. 61-77; Giuliani 1998, s. 170-171; Tanzi 2004, s. 35-37

³² Francesco Scanelli da Forli, *Della Pittura Libri II*, in *Il microcosmo della pittura overo Trattato diviso in due libri*, Cesena 1657, s. 329

³³ „*A gran ragione poi mostra, come s'è detto, querelarsi Alessandro Lemmo Cremonese, che il Vasari non habbia fatto la debita commemorazione de' Campi suoi virtuosissimi paesani, per essere stati diversi Pittori, e la maggior parte di questi straordinarj Maestri, e gran possessori dell'arte...che nell'opere più grandi habbiano dimostrato eccellenza maggiore, e sono stati rari splendori della terza Scuola di Lombardia.*“ Francesco Scanelli da Forli, *op. cit.*, 1657, s. 329

se cremonský malíř uplatnil při dekoraci jedné kupole v kostele Santa Maria di Campagna.³⁴

Antonia Campiho si zvolil v rámci popisu slavných cremonských osobností také místní historik Giuseppe Bresciani. V roce 1665 publikovaný spis *Uomini insigni cremonesi* komentoval malířův život a dílo na dvou stranách.³⁵ Bresciani jako první uvedl, že cremonský kostel sv. Petra na Pádu se pyšnil dvěma Antoniovými malbami³⁶ a rovněž jako první více komentoval výzdobu provedenou v cremonském dómu, kde Antonia označil za autora deskového obrazu s tématem *Piety* [obr. 164]³⁷ a nástěnné malby v chóru zobrazující *Krista před setníkem* [obr. 346], jež měla vzniknout podle předlohy Bernardina

³⁴ Francesco Scanelli da Forlì, *op. cit.*, 1657, s. 322. – Antonio Campi byl autorem výzdoby jedné kaple v tomto kostele. Dne 21. března 1572 regenti ze Santa Madonna di Campagna v Piacenze požadovali po Antoniovi a Vincenzovi Campi dokončení prací v kapli po zesnulém bratru Giuliovi (1572). Dle dohody z 28. října 1571 měl Giulio za 350 scudů vymalovat *Korunovaci Panny Marie* v kupoli spolu s dalšími postavami, oltářní obraz s příběhem ze života Panny Marie a svatých a dokončit ornamentální výzdobu kaple. Antonio sám se zhostil dokončení prací po zesnulém bratrovi. O oltářním obraze nejsou dostupné informace, nástěnné malby byly v roce 1791 při přestavbě kostela zničeny. Z původní výzdoby se dochovaly pouze fragmenty hlav *Panny Marie* [obr. 220], *sv. Alžběty* [obr. 221] a *služebné ze scény Navštívení* [obr. 222], které uchovává Istituto Gazzola v Piacenze. Srv.: Corna 1908, s. 252-256, 138-140; Corna 1910, s. 1-8; Arisi 1960, s. 174-177, 189; Godi/Cirillo, s. 22-27; Arisi 1984, s. 220; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27; Arisi 1984, s. 220. – A fragmenty *Panny Marie při Korunovaci* (sejmutá nástěnná malba, 80 x 80 cm, od roku 1890 na evangelijní straně presbytáře) [obr. 223], *Ženské hlavy* (sejmutá nástěnná malba, 37 x 26 cm, sakristie) [obr. 225] a *Mužské hlavy* (sejmutá nástěnná malba, 37 x 26 cm, sakristie) [obr. 224], jež zdobí stěny piacentského kostela. Srv.: Carasi 1780, s. 42-43; Scarabelli 1841, s. 178; Buttafuoco 1842, s. 148-149; Ferrari 1902, s. 33; Cerri 1908, s. 115, 120; Corna 1908, s. 139-142, 256; Corna 1910, s. 1-8; Venturi 1933, část IX, kap. 6, s. 867; Pettorelli 1935, s. 34-35; Fiocco 1960, s. 55, 58; Arisi 1960, s. 174-176; Arisi 1984, s. 220-222

³⁵ Giuseppe Bresciani (Alfredo Puerari, Rita Barbisotti eds.), Antonio Campi, in *La virtù ravvivata de' Cremonesi insigni. Pittori, ingegneri, architetti e scultori insigni*, Cremona (edice) 1976, s. 26-27

³⁶ Tato informace není zcela vyjasněna. Dnes se sice v kostele nacházejí dva Antoniovy obrazy, ovšem za Brescianiho života zde ani jeden nemohl být vystaven. První z obrazů je *Madona s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou*, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS PINXIT 1575“ [obr. 229]. Dnes je umístěn na hlavním oltáři tohoto kostela, v minulosti byl k vidění v sakristii chrámu. Jeho původní umístění bylo v cremonském kostele sv. Viktora, neboť zde obraz dokumentoval Giovanni Battista Zaist a Antonio Maria Panni. Srv.: Panni (edice) 1976, s. 133; Zaist (edice) 1976, s. 168; Nova 1985, s. 421, 430. – Druhý Antoniov obraz zobrazující *Svatou rodinu se sv. Jakubem, sv. Apolonii, sv. Máří Magdalenou, sv. Janem Křtitelem a andělem zvaný „Madona s holubičím“*, který se dnes nachází v kostele sv. Petra na Pádu, sem byl umístěn až v roce 1789, kdy barnabité opustili své původní sídlo při cremonském kostele sv. Jakuba. Obraz se dnes nachází na třetím bočním oltáři po levé straně hlavní lodi. Olej na plátně, 220 x 145 cm, signováno a datováno „ANTONIUS/CAMPUS FA. 1567“ [obr. 166]. Srv.: Bartoli Bolognese 1777, s. 171; Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1900, s. 70; Venturi 1933, část IX, kap. 6, s. 868, 874-875; Monteverdi 1941, s. 1-9; Godi/Cirillo 1978, s. 51-61; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27; Bora 1985, s. 182; Bora 1995, s. 216-217, 218-219; Bora 1997, s. 314-316; Bellingeri 2001, s. 60; Tanzi 2004, s. 27, kat. č. 22

³⁷ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27. Srv.: Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 69. – Antonio Campi, *Pieta se sv. Antonínem Paduánským a bl. Faciem*, 1566, Cremona, dómo, levý transept, signováno a datováno 1566. – v odborné literatuře byl dlouho uváděn jako druhý světec na obraze sv. Raimond Peñafort, v roce 2004 upozornil Marco Tanzi, že se jedná o blahoslaveného Facia. Srv.: Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1899, s. 68; Bologna 1953, s. 49; Longhi 1968, s. 125; Sambo...I Campi 1985; s. 199; Guazzoni 1987, s. 22-42; Tanzi 2004, s. 27-31. Srv.: Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 69

Campiho.³⁸ Bresciani popsal jako první v kapli cremonského městského paláce *Navštívení* z roku 1567, spletl si ovšem autora, neboť práci pokládal za dílo Giulia Campiho.³⁹ Ve svém rodném městě měl Antonio provést na domě Homobuona Ticeniga v blízkosti kostela sv. Eusebia výmalbu s námětem *Quinta Curzia při triumfálním vjezdu do Říma*⁴⁰ a v Miláně měl dekorovat tamní kostel sv. Vincenta.⁴¹ Podle Brescianiho byl Campi oblíbený především ve Španělsku na královském dvoře, protože dle historikova tvrzení jej měl španělský král Filip II. povýšit do šlechtického stavu, a to za jeho zásluhy historika a literáta: „...*jak Výsost Filip II., král španělský, náš pán jej učinil kavalírem za jeho ctnosti, které prezentoval v lidové historii města Cremony, doplněné o mnoho kreseb nejenom Karla V., jeho otce a matky, Jeho Výsosti se čtyřmi manželkami, vévodů milánských Viscontiů jako Sforzů s jejich manželkami a měšťanů se šlechtickými tituly, kteří vládli té zemi za časů Guelfů a Ghibellinů, přidal navíc také průčelí dómu, baptisteria, hlavní věže s kresbou vozu, který se v dávných dobách používal ve válce.*“⁴²

³⁸ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27. – Antonio Campi, *Kristus před setníkem*, 1582, nástěnná malba, Cremona, dóm, presbytář. – Antonio realizoval tuto zakázku místo Bernardina Campiho, kterému byla původně zadána, ale které z časových důvodů nemohl dostat. Další nástěnná malba v presbytáři s tématem *Vjezdu Krista do Jeruzaléma* je již prací Bernardinovou. Srv.: Scaramuccia 1674, s. 124; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Zaist (edice) 1976, s. 186-214; Panni (edice) 1976, s. 9; Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Bartoli Bolognese 1777, s. 132; Sacchi 1872, s. 62; Perotti 1931, s. 49; Bora 1976, pozn. 126; Bora 1971, s. 33; Godi 1975, s. 68-70; Ruggeri 1976, s. 28, pozn. 33; Bora 1977, s. 77, pozn. 21; Godi/Cirillo 1978, s. 52; Bora 1980, pozn. 53; Godi/Cirillo 1982, s. 38; Coleman 1984, s. 92-93, pozn. 38; Bora 1985, s. 184; Guazzoni 1989, s. 69-128; Bora 1997, s. 334-335; Marubbi 2001, s. 85-161, 206; Tanzi 2004, s. 29-31

³⁹ „*visitatione di Nostra Signora con santa Elisabeth nella capella posta nel Palaggio Publico della città*“. Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1665, s. 201. – Antonio Campi, *Navštívení*, 1567, olej na plátně, 211 x 145 cm, nápis dole uprostřed: „*ANTONIVS CAMPVS 1567*“, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone, inv. č. 130. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 168; Aglio 1794, s. 41; Grasselli 1818, s. 49; Picenardi 1820, s. 95; Sacchi 1872, s. 60; Aurelia Perotti 1931, s. 40-41; Venturi 1933, s. 54-56; Zamboni 1974, s. 501; Puerari 1951, s. 89-90; Puerari 1960, s. 42; Tanzi...*Il Museo* 1992, s. 58; Bora...*La Pinacoteca* 1997, s. 87; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 182; De Klerck 1999, s. 25; Marubbi 2003, s. 125-126; Tanzi, 2004, s. 101

⁴⁰ Jako více pravděpodobné, že se jednalo o práci staršího Giulia, který téma *Quinta Curzia* namaloval na fasádě domu č. 4 ve stejnojmenné ulici v Cremoně [obr. 144]. Její podobu známe i dnes, neboť venkovní nástěnná malba byla snesena a nyní ji uchovává cremonská pinakotéka ve svých sbírkách. Giulio Bora (Mario Marubbi ed.), *Il Sacrificio di Marco Curzio*, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, Milán 2003, s. 92-93

⁴¹ Milán, kostel sv. Vincenta, celková výmalba chrámu. K této zakázce nejsou žádné další informace.

⁴² „...*si come la Maestà di Filippo II Re di Spagna nostro Signore lo creò cavaliere in premio di sue virtù per haverli fatto presentare l'Historia volgare della città di Cremona arricchita di molti disegni in rame non solo di Carlo V, suo padre e madre, Sua Maestà con le quattro sue moglie, li Ducchi di Milano sì Visconti come Sforzeschi con le loro moglie et li cittadini che con titolo de Signori hanno dominato la Patria nel tempo della fationi guelfe e ghibelline, havendovi inserto ancora la facciata della Chiesa Cathedralre, il Battisterio et la Torre Maggiore con il disegno del caroccio che anticamente usavasi nelle guerre.*“ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 27. – Ve skutečnosti udělil papež Řehoř XIII. Antoniovu Campimu v roce 1583 církevní titul *Cavaliere dell'Abito di Cristo*, nepovýšil jej do šlechtického stavu. Titul byl udělen za Antoniovu záslužnou práci v papežském státu.

První opravdu zevrubný komentář k Antoniově výtvarné produkci v Miláně podal v roce 1671 Agostino Santagostino.⁴³ Nesprávné údaje,⁴⁴ které se v Santagostinově průvodci *L'immortalita e gloria del pennello* objevily, eliminovala badatelka Bona Castellotti v kritické edici z roku 1980. Díky jejímu badatelskému úsilí jsme dnes schopni se lépe v Antoniově díle zorientovat a rovněž dokážeme lépe určit, které obrazy a nástěnné malby Campi v Miláně opravdu realizoval. Santagostino jako první upozornil na *Svatou rodinu se sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* původně se nacházející v kostele sv. Barnabáše (dnes v Breře) [obr. 234],⁴⁵ na *Seslání Ducha svatého* z kaple Místodržitelského paláce [obr. 328]⁴⁶ nebo na *Vzkříšení Krista* z kostela Santa Maria dei Miracoli [obr. 109].⁴⁷ Důkladně se věnoval výzdobě kostela Obrácení sv. Pavla, kde jeho pozornosti neunikl Antoniův hlavní oltářní obraz zobrazující *Klanění pastýřů* [obr. 326], v postranních kaplích zaregistroval *Stětí Jana Křtitele* [obr. 310] a *Mučednictví sv. Vavřince* [obr. 342].⁴⁸ V kostele benediktinek u sv. Mořice Většího komentoval *Klanění*

⁴³ Agostino Santagostino (Bona Castellotti ed.), *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milán 1980, s. 10-79

⁴⁴ Chybovost se projevovala především v přiřazení Bernardinových nebo Giuliových obrazů Antoniovi. K těmto pracím se řadilo *Proměnění na hoře Tábor* z kostela Santa Maria della Scala (dnes v přilehlém jezuitském institutu kostela sv. Věroslava/ San Fedele) a *Madona se sv. Pavlem a sv. Kateřinou* z kostela sv. Antonína od Bernardina Campiho nebo *Ukřížování Krista* od Giulia Campiho ze Santa Maria della Passione. Některé informace nejsme ani dnes schopni ověřit. K těm patří například tvrzení, že v kostele sv. Antonína Paduánského se nacházely Antoniové obrazy *Sv. Šebestiána* a *Sv. Františka*, a nebo že slavný milánský příklad raně renesanční architektury Santa Maria delle Grazie se pyšnil Antoniovou malbou zobrazující *Sv. Pavla*. Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 16, 22, 25, 45, 63

⁴⁵ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 10. – Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou*, olej na plátně, 230 x 145 cm, signován vlevo dole „ANTONI[U]S CAMP[US]“, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. 332. Srv.: Latuada 1738, sv. I, s. 292; Santagostino (edice) 1980, s. 10; Torre 1714, s. 304; Bartoli Bolognese 1777, s. 145; Bianconi 1787, s. 113; Sacchi 1872, s. 55; Brera Inventario Napoleonico 1876, inv. č. 286; Malaguzzi Valeri 1908, inv. č. 332; Modigliani 1935, s. 98; Perotti 1931, s. 100; Longhi (edice) 1968, s. 125; Bora 1985, s. 186-187; Bora 1998, s. 62; Bora 1989, s. 134-135; Bora 1989...*I Piazza*, s. 239-286; Di Giammaria 2000, s. 375-376; Tanzi 2004, kat. č. 24

⁴⁶ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 10-11. – Antonio Campi, *Seslání Ducha svatého*, 1580, olej na plátně, 263 x 175 cm, signováno a datováno: „DOCEBIT VOS/OMNEM VERITATEM//ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS/MDLXXX“, Gessate, kostel sv. Petra a Pavla, depozitář Pinacoteca di Brera, inv. č. Napoleonského registru 261, Reg. Cron. 5637. – Obraz se dne 20. července 1809 dostal do Galleria dell'Accademia (Inventario Napoleonico, principio del secolo XIX, ms. Presso la Pinacoteca di Brera, 261) a 26. července 1824 byl deponován v Gessate. Také v současné době se nachází v místním kostele sv. Petra a Pavla. Srv.: Torre (edice) 1674, s. 385; Baldinucci (edice) 1846, s. 487; Latuada 1737, sv. II, s. 160; Zaist (edice) 1976, s. 163; Bartoli Bolognese 1776, s. 211; Sacchi 1872, s. 64; Mongeri 1872, s. 333; Perotti 1931, s. 100; Puerari 1951, s. 183; Castellotti 1977-1978, s. 32-36; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 183; Guazzoni 1987, s. 37; Bora 1989, s. 135-138; Tanzi 2004, s. 36; Arrigoni/Maderna 2010, s. 126

⁴⁷ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 29. – Antonio Campi, *Vzkříšení Krista*, olej na desce, 314 x 137 cm, Milán, Santa Maria dei Miracoli. Srv.: Latuada 1737, sv. III, s. 60; Zaist (edice) 1976, s. 142; Bartoli Bolognese 1777, s. 188; Ticozzi 1818, s. 61; Grasselli 1827, s. 80-81; Gallarati 1777, s. 52; Bianconi 1787, s. 139; Caselli 1827, s. 80; Mongeri 1872, s. 234; Sacchi 1872, s. 57; Longhi (edice) 1968, s. 125; Bora 1977, s. 76; Godi/Cirillo 1982, s. 16; Bora 1985, s. 181; Ferro 2000, s. 530; Tanzi 2004, s. 24; Tanzi 2008, s. 3-4; Bora 2011, s. 161

⁴⁸ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 33. – Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, 1580, olej na plátně, 340 x 280 mm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CRE. 1580“, Milán, kostel sv. Pavla, hlavní oltář. Srv.: Torre (edice) 1714, s. 64; Latuada 1737, sv. III, s. 76; Zaist (edice) 1976, s. 160; Bartoli

tří králů [obr. 314].⁴⁹ Jeho široké znalosti dokládá také komentář o obrazech nacházejících se v Arcibiskupské galerii, kde zcela správně dokumentoval Antoniova *Krista na hoře Olivetské* [obr. 296].⁵⁰

Ve stejné době se popisem mobiliárního vybavení a dekorací milánských kostelů zabýval Carlo Torre (1674).⁵¹ Znalci milánského uměleckého prostředí neunikly Antoniovy malby v kostele sv. Marka v Miláně, které byly doposud milánským průvodcům skryty. O triptychu s příběhy ze života Panny Marie [obr. 286] v kapli Cusani si poznamenal: „*Od již zmiňovaného Campiho je obraz, který ukazuje Pannu Marii v nebi, v kapli pánů Cusaniů, se všemi těmi malbami, buď v oleji, nebo v temperě, v kupoli obdivující různé sibylly a pod římsou čtyři evangelisté, a na dvou velkých laterálních*

Bolognese 1777, s. 212-213; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 70; Perotti 1931, s. 49; Mezzanotte 1936, s. 17; Longhi, (edice) 1968, s. 126; Friedländer 1969, s. 42; Freedberg 1971, s. 405; Godi 1975, s. 81-96; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 194-195; Bora 1990, s. 277-278; Morandotti 1994, s. 38; De Klerck 1999, s. 39, 209-211; Tanzi 2004, s. 23. – Antonio Campi, *Stětí Jana Křtitele*, kolem 1577, olej na plátně, 280 x 192 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 1577“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla, třetí kaple po pravé straně. Srv.: Sacchi 1872, s. 84; Perotti 1931, s. 49; Puerari 1951, s. 90; Dell'Acqua 1953-1966, sv. 17, kap. X, s. 671-780; Longhi (edice) 1968, s. 127; Friedländer 1969, s. 40; Godi/Cirillo 1982, s. 24,29; Morandotti 1983, s. 31; Bora 1985, s. 182; Bora 1985...*Caravaggio*, s. 54-56; Tanzi 1992, s. 58; Bora 1998, s. 271; De Klerck 1999, s. 12, 36, 39, 131, 196, 210; Biscottini 2000, s. 21-29; Giolli 2000, s. 378-379; Marini 2000, s. 542; Mojana 2000, s. 106; Bora 2003, s. 126; Bora 2009, s. 181-182; Marubbi/Sgarbi 2011, s. 90-91. – Antonio Campi, *Mučednictví sv. Vavřince*, 1581, olej na plátně, 288 x 192 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CRE. 1581“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla. – Objednavatelem této signované a datované práce byl vícekancléř milánského státu Danese Filiodoni. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Antonio Galli, f. 1331, 11. dubna 1582. Srv.: Latuada 1737, sv. III, s. 76; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Bartoli Bolognese 1777, s. 212; Mongeri 1872, s. 271; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 69; Venturi (edice) 1967, s. 57; Perotti 1931, s. 100; Longhi (edice) 1968, s. 126-127; Dell'Acqua 1957, s. 713; Godi/Cirillo 1982, s. 34; Morandotti 1983, s. 36-38; Morandi 1985, s. 37-41; Bora 1985, s. 195-196; Bora 1990, s. 277-278; De Klerck 1994, s. 93-94; Giuliani 1997, s. 492; Giuliani 1998, s. 168-169; De Klerck 1999, s. 39-42, 207-208; Marini 2000, s. 542; Tanzi 2004, s. 25; Gregori 2004, s. 205; Marubbi 2011, s. 94-95

⁴⁹ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 48. – Antonio Campi, *Klanění tří králů*, 1580, olej na plátně, 230 x 250 cm, Milán, kostel sv. Mořice Většího. Srv.: Latuada 1738, sv. IV, s. 420; Bartoli Bolognese 1777, s. 204; Mongeri 1872, s. 242; Sacchi 1872, s. 56; Rossi 1914, s. 50-52; Schweitzer 1900, s. 70; Perotti 1931, s. 49; Longhi, (edice) 1968, s. 126; Agostoni 1971, s. 21-28; Ottino Della Chiesa 1962, s. 80; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Tanzi 2004, s. 23

⁵⁰ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 79. – Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1581, olej na plátně, signováno „AN CA“, Milán, Arcibiskupská galerie, inv. č. Cat. 217. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Latuada 1738, sv. II, s. 85; Sacchi 1872, s. 53-62. – Jednalo se o v pořadí čtvrtý Antoniův obraz s touto tematikou, které se věnoval ve druhé polovině 70. a na počátku 80. let. Tyto malby posléze inspirovaly mladšího Vincenza, jehož obraz s touto tematikou dnes uchovává Real Colegio y Museo del Patriarca ve Valencii. Antoniova první verze vznikla v roce 1577 pro oratoř sv. Lucie v Torre Pallavicina a spolu s pendantem zobrazujícím *Krista před Kaifášem* je dnes ztracena. Téhož roku následovala druhá verze pro kostel Santa Maria della Noce v Inverigu (olej na plátně, 180 x 124 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS/ CREMONENSIS FA. (T)/1577“). Třetí varianta vznikla podle badatele Marca Tanziho v roce 1579 pro kostel sv. Petra na Pádu v Cremoně. Obraz měl být uchováván v sakristii kostela, ovšem v současné době se zde nenachází, neboť sakristie, respektive zdejší Antoniova výmalba zobrazující *Eliáše na ohnivém voze*, prošla důkladným restaurováním a obrazy, které zde byly vystaveny, zdobí nyní přílehlý klášter. Poslední, čtvrtou verzi je výše citovaná práce v Arcibiskupské galerii. Srv.: Calvesi 1954, s. 115; Dell'Acqua 1957, s. 713

⁵¹ Carlo Torre, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedeansi, e che si vedono nella città di Milano, sì di sontuose fabbriche, quanto di pittura, e di scultura*, Milán 1674

malbách, na stěnách, tedy na pravé stěně Klanění tří králů, a vlevo Zasnoubení Panny Marie; ale tyto malby trpící špatnou kvalitou zdí se málo objevují, zasloužily by si, aby byly zachovány věčně. Na třech místech zůstává napsáno jméno Antonia Campiho.⁵² Torre byl zároveň prvním pisatelem, který v milánském kostele augustiniánů zaznamenal obraz s tématem *Uvedení Páně do chrámu* [obr. 363]: „Malbu...zobrazující Krista...přinášeného do chrámu, aby byl obřezán, vytvořil Antonio Campi v roce 1586...napsav své jméno na tuto malovanou desku...“⁵³

Na Torreho navázal Luigi Scaramuccia v rámci své učebnice o italském malířství nazvané *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino* (1674).⁵⁴ Jeho výpovědi o Antoniově produkci v Miláně se sice z velké části nezakládaly na pravdě,⁵⁵ přesto pro nás hraje Scaramucciova práce nezastupitelnou roli. Jako vůbec první autor krátce komentoval Antoniovu zakázku v Cremoně – popsal výzdobu chóru cremonského dómu, ovšem nesprávně se domníval, že Giulio, Antonio a Bernardino Campi byli bratři; Vincenza zcela opomněl. Nejdůležitějším

⁵² „Del già acennato Campi è la Tavola, che mostra la Vergine Assunta in Cielo, nella Capella di Signori Cusani, con tutte le altre Pitture, si a olio, come a tempera, rimirandosi nella Cupola varie Sibille, e sotto il Cornicione quattro Evangelisti, ed in due Quadri grandi laterali, sul e pareti, cioè nel dritto lato, l'Adorazione de'Magi, e nel sinistro, lo Sposalizio di San Giuseppe; ma queste Pitture, restando tiranneggiate dalla mala qualità de'muri, poco si scoprono, meritando per la lor'vaghezza, d'essere conservate all'eternità. In tre siti resta scritto il nome d'Antonio Campi.“ Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 267. – Antonio Campi, *Odpočinek na útěku do Egypta, Nanebevzetí Panny Marie, Smrt Panny Marie*, 1577, olej na plátně, 290 x 137 cm, 323 x 162 cm, 270 x 137 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS...1577“, „ANTONIUS CAMPUS/ CREMONENSIS/ FA. 1577“, „ANTONIUS CAMPUS / CREMO. IS FA. 1577“, Milán, kostel sv. Marka. Srv.: Scaramuccia 1674, s. 137; Latuada 1738, s. 277; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Longhi (edice) 1968, s. 126; Godi /Cirillo 1982, s. 30; Bora 1984, s. 13, 31; Béguin 1985, s. 189; Bora 1985, s. 192; Tanzi 1999, kat. č. 72; Tanzi 2004, kat. č. 38; Cavallini 2011, s. 92-93. – Campiho triptych zobrazující *Odpočinek na útěku do Egypta, Nanebevzetí Panny Marie* a *Smrt Panny Marie* se ještě v 18. století nacházel v kapli. Dnes je vystaven v koridoru vedle sakristie, který slouží jako galerie. Ostatní výmalba, respektive v kupoli sibyl a pod římsou čtyři evangelisté, na pravé laterální stěně *Klanění tří králů*, na levé laterální stěně *Zasnoubení Panny Marie* byly dílem Ottavia Semina. Dnes jsou v kapli k vidění pouze značně poškozené nástěnné malby zobrazující *sibyl a čtyři evangelisty*. Srv.: Morigia (edice) 1979, s. 464 (jako Ottavio Semino); Scaramuccia 1674, s. 137 (jako Antonio Campi); Zaist (edice) 1976, s. 160-179 (jako Antonio Campi); Sacchi 1872, s. 53-62 (jako Antonio Campi)

⁵³ „La Tavola....mostrando Cristo, portato al Tempio, per Circonciderlo, fece Antonio Campi nell'anno 1586...scrivendo suo nome su la stessa dipinta Tavola.“ Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 267. – Antonio Campi, *Uvedení Páně do chrámu*, 1586, olej na plátně, signováno a datováno „ANT.^S CAMS.^S CREMO.^{IS} F. M. D. LXXXVI“, Neapol?. – v současné době se obraz v bazilice sv. Františka z Pauly v Neapoli, kde se má podle recentní literatury nacházet, neobjevuje. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Latuada 1738, sv. V, s. 277; Bartoli Bolognese 1777, s. 183; Sacchi 1872, s. 58; Schweitzer 1900, s. 70; Longhi (edice) 1968, s. 142, pozn. 32; Perotti 1931, s. 101; Venturi (edice) 1967, s. 868, 886; Bologna 1953, s. 46-51; Grassi 1966, s. 629-631; Godi/Cirillo 1975-1977, s. 81-96; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 184; Bora...*The Dictionary of Art* 1996, sv. 5, s. 545-546; Tanzi 2004, s. 45-37

⁵⁴ Luigi S. Scaramuccia, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674

⁵⁵ v Miláně komentoval působení Campiů v kostele Obrácení sv. Pavla a také poukázal na nástěnné malby v kapli Cusani v kostele sv. Marka. Potvrdil, že se měly nacházet v blízkosti kaple dekorované Lomazzem: „...ed in particolare in una vicina a quella del Lomazzo“, ovšem nesprávně je připsal Giuliovi. Luigi P. Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, s. 124, 137, 143

Scaramucciovým přínosem byla informace o tom, že Campiové dekorovali cremonský kostel sv. Zikmunda, kde si nejvíce cenil práce nejstaršího Giulia: „*Kostel sv. Zikmunda, vzdálený z města asi jednu míli, kde jsou ke zhodnocení slavná díla řečených Campiů, ze kterých se ihned pozná, že největší reputaci ze všech tří měl Giulio.*“⁵⁶

Poslední podstatný záznam o díle Antonia Campiho v 17. století nalezneme u Filippa Baldinucciho, který v roce 1681 publikoval práci nazvanou *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*. Na stránkách druhého svazku obsáhle popsal nejenom tvorbu Antonia, ale také práce jeho bratrů a produkci Bernardina Campiho.⁵⁷ Životopis Giulia Campiho poprvé odkryl bližší informace o Antoniově raném díle. Baldinucci v návaznosti na Vincenta Lancettiho a Stefana Bisolattiho uvedl, že v kostele sv. Markéty v Cremoně [obr. 32–37] pomáhali Giuliovi s výmalbou stěn oba mladší bratři: „*Vymaloval [Giulio Campi] potom také fasádu [ve svaté Markétě], spolu se svými mladšími bratry Antoniem a Vincenzem.*“⁵⁸ Antoniovo nemalé vytížení v Miláně potvrdil v životopise Bernardina Campiho, když konstatoval, že „*pro Hermése Stampu, markýze ze Soncina, namaloval [Bernardino Campi] Krista na kříži, Madonu a sv. Jana do oratoře tvrže toho kraje, práci, při které pomáhal Vincenzo Campi, nejmladší bratr Giulia a Antonia, kteří*

⁵⁶ „...*Chiesa di San Sigismondo, qual resta fuori della Città un miglio in circa, la dove giunti che furono... a considerare l'Opere famose delle suddetti Campi, mà quelle di Giulio subito più distintamente riconobbero essere degne di maggior riputazione di quelle altri due.*“ Luigi S. Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, s. 124. – Antonio Campi v kostele spolupracoval se starším Giuliem na výzdobě chrámu od 50. let. Jejich úlohou v tomto desetiletí bylo dokončení prvního pole klenby v hlavní lodi. K zakázce se dochovaly přípravné kresby, které vlastní pražská Národní galerie, bergamská Accademia Carrara nebo milánská Ambrosiana. V další fázi výmalby se bratři věnovali dekoraci pilastrů v hlavní lodi a malbě deskových obrazů pro boční chrámové kaple. Kapitoulou sama o sobě byla Antoniova práce v kapli sv. Jana Křtitele v 60. až 80. letech. Srv.: Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; De Soresina Vidoni 1824, s. 86-90; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 62; *Esposizione d'arte sacra* 1899, s. 42; Schweitzer 1900, s. 70; Ferrari 1974...*Il tempio*; Godi 1975, s. 53-98; Godi/Cirillo 1978, s. 51-61; Bora 1977, s. 78; Ferrari 1979, s. 259-265, 270; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27; Bora 1985, s. 131; Morandi 1985, s. 41-47; Petrioli Tofani 1987, s. 398; Tanzi 2004, s. 29-31; Tanzi 2005, s. 115-156

⁵⁷ Filippo Baldinucci, Giulio Campi, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, sv. II, Florencie (edice) 1846, s. 232-235. – Filippo Baldinucci, Bernardin Campi, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, sv. II, Florencie (edice) 1846, s. 441-448. – Filippo Baldinucci, Anton Campi, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, sv. II, Florencie (edice) 1846, s. 486-487. – Filippo Baldinucci, Vincenzo Antonio Campi, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, sv. II, Florencie (edice) 1846, s. 488-489

⁵⁸ „*Colori [Giulio Campi] poi più facciate [in Santa Margerita], di case insieme con Antonio e Vincenzo suoi fratelli minori.*“ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 232-235. – Průvodce Cremony z 18. a 19. století uvádějí jako autora kostela a jeho výzdoby pouze Giulia Campiho. Dnes se spolupráce Antonia a Giulia na této zakázce z roku 1547 všeobecně nevyvrací. Vincenzova úloha v této zakázce je zpochybnitelná, také vzhledem k jeho nízkému věku. Srv.: Srv.: Lancetti 1836, s. 44; Bissolati 1856, s. 133; Perotti 1931, s. 13-36; Bora 1971, s. 31; Puerari 1972, s. 8; Bora 1976, s. 57-65, 71; Bora 1977, s. 54-55; Godi/Cirillo 1978, s. 33; Godi/Cirillo 1982, s. 9-11, 14-15, 31-35, 38-42; Bora 1985, s. 181; Nova 1985, s. 418-430; Voltini 1985, s. 80; Zlatohlávek 1995, s. 57; Zlatohlávek 1995, s. 158-160; Tanzi 2004, s. 16; Bora 2007, s. 30; Bartoletti 2008, s. 209-219

hodně pracovali v Miláně⁵⁹. Dále o Campim prohlásil, že byl dobrým literátem, ovšem vydání jeho cremonské kroniky zasadil chybně do roku 1575 (správně 1585). Zásadní práce měl Campi vytvořit v Cremoně, ale pracoval rovněž v Soncinu,⁶⁰ Lodi, Piacenze, Miláně a na dalších místech Lombardie.

Z dnešního pohledu jsou nosná především ta Baldinucciho sdělení, kterými charakterizoval Antoniovo působení v Cremoně. Do povědomí se dostaly práce, o kterých autoři v předešlých staletích mlčeli. V rodném městě se tak mezi malířovy objednavatele zařadili lateránští kanovníci z kostela sv. Petra na Pádu [obr. 320–325].⁶¹ Pisatel také rozvedl Scaramucciovo tvrzení o práci Campiů v kostele sv. Zikmunda a Antonia uvedl jako autora výzdoby kaple sv. Jana Křtitele [obr. 171, 262, 268]⁶² a čtyř dekoračních pásů s putti. V závěru svých zápisků se také dotkl Campiho žáků v Cremoně, kterých měl malíř mít mnoho, ovšem jako příklad nesprávně vybral Lattanzia Gambaru.⁶³

Milánské zakázky, o kterých se Baldinucci⁶⁴ v textu Antoniova životopisu rozepsal, citovaly z velké části dnes ztracené práce, které byly původně umístěny v milánských

⁵⁹ „Per Ermes Stampa marchese di Soncino dipinse [Bernardino Campi] un Cristo in croce, la Madonna e San Giovanni per l'oratorio della rocca di quella terra, nella qual opera facesi aiutare a Vincenzio Campi minor fratello di Giulio e d'Antonio che operano molto in Milano“. Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 441-448

⁶⁰ v Soncinu pracoval na počátku 30. let Giulio Campi. Jeho dekorace v kostele Santa Maria delle Grazie vznikla z podnětu milánského vévody Francesca II. Sforzy a markýze Massimiliana Stampy. K Giuliovým zdejšími pracím se řadily nástěnné malby na triumfálním oblouku zobrazující *Nanebevzetí Panny Marie*, již oslavují *koncertující andělé s hudebními nástroji*. Celou scénu spolu s donátorem sledují užaslí apoštolé ve spodní části oblouku, kde se na dekorativní architektuře nachází Giuliova podpisová páska „*CAMPUS CREMONENSIS FACIEBAT*“. Klenbu presbytáře malíř ozdobil *Evangelisty*, v apsidě jsou jeho prací někteří *Církevní otcové*, na dělicí zdi v presbytáři *putti* a v lunetách hlavní lodi *Proroci*. Ostatní výzdoba v kostele vznikla patrně za přispění Giuliových pomocníků, nejčastěji se uvádí jména bratrů Andrei, Ermese a Francesca Scanzi. Giulioův obraz *Madony se sv. Kateřinou Alexandrijskou, sv. Františkem a prosebníkem*, původně umístěný v tomto kostele, se dnes nachází v milánské Breře. Antoniova produkce v Soncinu není dokumentována archivními materiály. Silla Zamboni, *Per Giulio Campi*, in *Arte Antica e Moderna*, 1960, s. 170-173

⁶¹ Antonioví se v kostele sv. Petra na Pádu připisují nástěnné malby v transeptu. Srv.: Panni (edice) 1976, s. 103-105; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 41-71; Lanzi (edice) 1968, sv. II, s. 268; Zlatohlávek 1995, s. 238-239; Zlatohlávek 2009, s. 40-41

⁶² Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 486 – Antonio Campi je v autorem výzdoby celé kaple, tzn. bočních stěn, kde jsou vyobrazeny scény *Večeře v domě Šimona farizeje* [obr. 262] a *Křest Krista* [obr. 268], dále medailonů na klenbě kaple zobrazující příběhy sv. Jana Křtitele a Máří Magdalény [obr. 100–108], štukové výzdoby a v neposlední řadě je jeho dílem desková malba *Stětí Jana Křtitele* (1567, olej na plátně, 230 x 158 cm) [obr. 171]. Srv.: Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Panni (edice) 1976, s. 194, 197-199; Zaist (edice) 1976, s. 169; Lanzi (edice) 1968, sv. II, s. 256-284; Grasselli 1818, s. 152; Picenardi 1820, s. 292-293; De Soresina Vidoni 1824, s. 86-90; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 41-71; Basalari 1902, s. 36; De Vecchi 1907, s. 190; Aglio (edice) 1979, s. 174

⁶³ Lattanzio Gambaru byl žákem Giulia Campiho a Antoniovým vrstevníkem. K žákům Antonia Campiho Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Lanzi (edice) 1968, s. 273-278; Ticozzi 1818, s. 10, 35, 36, 61, 141, 203, 233, 259

⁶⁴ k těm se řadily obrazy *Sv. Františka* a *Sv. Bastianina* pro řádové sestry při kostele sv. Antonína, *Mučednictví sv. Vavřince* v kostele Santa Maria della Pace, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Pavlem* v teatinském kostele sv. Antonína Opata (Jedná se o signovanou a datovanou práci od Bernardina Campiho

řádových kostelech a které komentovali již Agostino Santagostino⁶⁵ a Carlo Torre.⁶⁶ Do dnešních dnů se dochovaly na svém původním místě pouze *Vzkříšení Krista* ze Santa Maria dei Miracoli [obr. 109] a pandány zobrazující příběhy ze života sv. Kateřiny z kostela Panny Marie Andělské [obr. 248–249]: „v kostele San Angiolo, kde Gaudenzio Milanese vytvořil ten krásný obraz, namaloval Antonio příběhy, které se tam vidí.“⁶⁷ Na svém původním místě se naopak nedochovaly *Nalezení sv. Kříže* z kostela sv. Kateřiny u Ticinské brány (dnes v soukromé modenské sbírce) [obr. 184], *Svatá rodina se sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* (popsaná jako Kristus se sv. Kateřinou) z kostela sv. Barnabáše (dnes v Breře) [obr. 234] a *Uvedení Páně do chrámu* [obr. 363] – poslední známý Antoniův deskový obraz z roku 1586, který byl původně adjustován v kostele sv. Marka a nyní se snad nachází v Neapoli.

2.3 Osmnácté století

V průběhu 17. století jsme se především díky Santagostinově a Torreho zásluze dozvěděli více o Campiho zakázkách v Miláně, cremonské práce přiblížil Luigi Scaramuccia a Filippo Baldinucci. Obraz Campiho života a díla se začal vybarvovat jasnějšími barvami. Na počátku 18. století zaujal Campi nejprve jako spisovatel. Antoniovu literární činnost poprvé více definoval Francesco Arisi v rámci latinsky psaného spisu *Cremona literata* v roce 1706.⁶⁸ Antonia Campiho zařadil do druhého svazku mezi cremonské autory, chválil jej jako malíře a kartografa a připomněl, že byl povýšen do šlechtického stavu (ve skutečnosti se o šlechtický titul nejednalo).⁶⁹ Arisi také jako první zaznamenal Antoniovu mapu s agronomickými údaji cremonského okolí zvanou *Agri Cremonensis Typus*, stejně tak okomentoval předstupeň mapy později použité v Antoniově

„Bernardinus Campus Cremonae Fa MDLXV“ a *Madona se sv. Augustinem* ze sakristie augustiniánského kostela sv. Marka. Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 486-487

⁶⁵ Některé Santagostinovy informace nejsme ani dnes schopni ověřit. K těm patří například tvrzení, že v kostele sv. Antonína Paduánského se nacházely Antoniové obrazy *Sv. Šebestiána* a *Sv. Františka*, a nebo že slavný milánský příklad raně renesanční architektury Santa Maria delle Grazie se pyšnil Antoniovou malbou zobrazující *Sv. Pavla*. Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 16, 22, 25, 45, 63

⁶⁶ Torre stejně jako Santagostino konstatoval, že v kostele sv. Antonína Paduánského v blízkosti Římské brány se nacházely Antoniové obrazy *Sv. Šebestiána* a *Sv. Františka* a že se nejednalo o příliš dobré práce „e sono vaghe Pitture“. V kostele sv. Antonína citoval jako Antoniové dílo obraz *Madony se sv. Kateřinou a sv. Pavlem* (práce Bernardina Campiho). V sakristii tak zvaného *Pio loco del Crocefisso* se měla nacházet Campiho *Madona se sv. Augustinem* a kostel Santa Maria della Pace měl být útočištěm dvou Antoniových deskových obrazů zobrazujících *Mučednictví sv. Vavřince a Mučednictví sv. Kateřiny*. Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 15, 46, 270, 322, 323

⁶⁷ „In S. Angiolo nella cappella dove Gaudenzio Milanese fece la bellissima tavola, dipinse Antonio le storie che vi si veggono.“ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 487

⁶⁸ Francesco Arisi, Antonia Campi, in *Cremona literata*, sv. II, Parma 1706, s. 381-399

⁶⁹ *Cavaliere dell'abito di Cristo* byl církevní titul, nikoliv šlechtický.

kronice,⁷⁰ která byla v roce 1582 publikována pod názvem *Species Urbis Cremona*. Na závěr svého pojednání přidal nápis z epitafu na hrobě Galeazza Campiho, který na věčnou paměť dokazoval rodovou posloupnost malířského rodu a fakt, že Antonio Campi byl za svou mapu Cremony odměněn městskou radou.⁷¹

„*Memoriae AETernae.*

Galeatii Campi Cremonensis Pictoris, sua quidem, sed magis Filiorum trium excell.a clari. Julii Campi Primi Fil. Architecti, & Pictoris, qui, arte Superata, jam cum natura certans ultrà id, quod est in eo genere summum, progressus est. Antonii Campi Secundi Fil. Choro – graphi, Architecti, & Pictoris praestantiae Fraternalis Aemuli [et], Imitatoris Equitis Pontificii ob Agrum Cremon. in tabula expressam, à Civitate immunitate donati, Urbis Cremonae [et] ilius Praefecturae tam Sacrae, quàm profanae Descriptoris. Vincentii Campi iij. Fil. Archit., & Pictoris praestantissimi Galleatius, Curtius, Annibal, Julii & Claudius Antonii filii PP. Anno Sal. 1584.“⁷²

K poznání Antoniova díla v 18. století podstatně přispěl Serviliano Latuada.⁷³ Nejenže potvrdil řadu Antoniových děl na místech své původní adjustace, ale rozvedl některé dříve citované zakázky, o kterých jsme již slyšeli, a zároveň poskytl více informací o katalogu Arcibiskupské obrazárny. V chronologii Antoniovy tvorby komentoval *Nalezení sv. Kříže* z kostela sv. Kateřiny u Ticinské brány [**obr. 184**], ovšem nesprávně se

⁷⁰ Antoniova kroniku celým jménem nazvaná *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de romani: rappresentata in disegno col suo contato et illustrata d'una breve historia delle cose piu notabili...et dei ritratti ...de duchi et duchesse di Milano e compendio delle loro Vite* vyšla v roce 1585. V roce 1645 byla publikována pod názvem *Historiarum Cremonensium Librum Quintum* a dedikována Filipovi IV., pravnukevi Filipa II. V další edici vyšla navíc doplněna o dodatek *Earundem Historiarum Librum Sextum*. Alfredo Puerari, *op. cit.*, 1976, sv. I, s. VIII-XXII

⁷¹ Odnětí povinnosti platit daně pro Antonia Campiho a jeho rodinu po dobu jeho života dokazuje archivní dokument ze dne 23. července 1571. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 172-173; Bonetti 1932, s. 6; Miller 1985, s. 467.

⁷² „*Věčné památce.*

Galeazza Campiho, cremonského malíře, slavného sice i svou výtečností, ale ještě více výtečností tří synů: Giulia Campiho, prvního syna, architekta a malíře, který poté, co přemohl umění, zápasil již s přírodou a vystoupil za to, co je v tom rodu nejvyšší;

Antonia Campiho, druhého syna, krajinopisce, architekta a malíře, následovníka a napodobitele bratrovy výtečnosti, papežského rytíře, jenž proto, že na obraze zpodobil cremonské pozemky, obdržel od města imunitu, zobrazitele města Cremony a její jak posvátné, tak i světské prefektury;

Vincenza Campiho, třetího syna, nejznamenitějšího architekta a malíře;

postavili léta spásy 1584 Galleatius, Curtius, Annibal, synové Giuliovi,

& Claudius, syn Antoniiův.“ Francesco Arisi, *op. cit.*, 1706, s. 389-391

⁷³ Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano*, voll. I-V, Milán 1737-1738

domníval, že se jednalo o práci staršího Giulia,⁷⁴ jeho pozornosti neunikla *Svatá rodina se sv. Kateřinou a sv. Anežkou* od sv. Barnabáše [obr. 234]⁷⁵ ani *Kristus na hoře Olivetské* z Arcibiskupské galerie [obr. 296], kterého popsal jako „*Obraz od Antonia Campiho, tedy Kristus na hoře, s rukama spojenýma k modlitbě, který pozoruje anděla, jenž sestupuje z nebes s křížem, z druhé strany měsíc mezi mraky...*“.⁷⁶ V kapli Místodržitelského paláce popsal *Seslání Ducha svatého* [obr. 328]⁷⁷ a především uvedl, že ještě v roce 1738 se v augustiniánském kostele sv. Marka nacházelo Antoniovo *Uvedení Páně do chrámu* [obr. 363].⁷⁸

Díky Latuadovým znalostem si také lze lépe představit mobiliář milánské Arcibiskupské galerie. Kromě výše citovaného plátna se podle historika nalézala v jejích sálech další Antoniova malba – monochromní olej zobrazující *Uvedení Páně do chrámu*, který byl podle popisu velice blízký práci z roku 1586: „*Obraz v šerosvitu od Antonia Campiho, tedy Obřezání, Simeon v chrámu hledí na Pána v náručí, v blízkosti Madona, jedna figura drží v ruce světlo, další postavy přidružené ke sloupům chrámu, dítě v blízkosti košíku, uvnitř se dvěma holubicemi.*“⁷⁹ Podle Latuadovy výpovědi zdobila byt milánského arcibiskupa další čtyři Antoniova plátna s tématy *Představení Krista v chrámě*, *Vzkříšení Lazara*, *Vjezd Krista do Jeruzaléma* a *Disputace v chrámě*.⁸⁰

V roce 1774 vyšel v Brescii almanach cremonského malířství od Coringia Vermagi.⁸¹ Ten se na několika místech zmínil také o Antoniových prozatím nekomentovaných dílech v Cremoně. V kostele zasvěceném sv. Nazarovi a sv. Celsovi popsal obraz *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* z roku 1546 [obr. 1], tedy

⁷⁴ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. III, s. 167

⁷⁵ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1738, sv. I, s. 284-293

⁷⁶ „*Un quadro d'Antonio Campi, cioè un Cristo all'Orto, con le mani unite basse, che riguarda l'Angelo, che scende dal Cielo con una Croce, e da una parte vi è una Luna fra nubi...*“ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. II, s. 85

⁷⁷ „*Nell'Ancona della medesima [cappella] fu dipinta dal Campi Cremonese con ammirabile invenzione la Venuta dello Spirito Santo in figura di lingue infuocate sopra di Maria Santissima, e degli Apostoli con essolei nel Cenacolo congregati. Al Santo Sacrificio assistono i Senatori prima di sedere e di discutere le Cause...*“ – „*Na oltáři jmenované [kaple] je namalováno s nevýslovnou invencí Seslání Ducha svatého pomocí hořících jazyků nad nejsvatější Marii a nad apoštoly, kteří jsou shromážděni k večeři. O svatém sebeobětování přemýšleli senátoři předtím, než usedli a diskutovali jednotlivé kauzy...*“ Serviliano Latuada, Milán 1737, sv. II, s. 160

⁷⁸ Serviliano Latuada, Milán 1738, sv. V, s. 277

⁷⁹ „*Un quadro a chiaro e scuro di Antonio Campi, cioè una Circoncisione, sta Simenone nel Tempio, riguardando il Signore in braccio, la Madonna vicino, una figura tiene un lume acceso in mano, alcune figure attaccate alle Colonne del Tempio, un bambino vicino ad un cesto dentro due colombi...*“ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. II, s. 91

⁸⁰ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. II, s. 98-99

⁸¹ Coringio Vermagi, *Antialmanacco per l'almanacco pittorico di Cremona per l'anno 1774 con le osservazioni sulle pitture di Cremona di Coringio Vermagi. Ed una Lettera Apogetica dell'Antialmanacco*, Brescia 1774

Antoniovu nejranější dokumentovanou práci.⁸² V kostele sv. Františka doložil existenci obrazu s námětem *Stětí Jana Křtitele*, jehož autorem nebyl Antonio Campi, ale který měl být namalován podle jeho přípravné kresby.⁸³ V kapli Panny Marie Růžencové kostela sv. Řehoře Mučedníka (od roku 1590 Nejsvětější Trojice) se měl podle Vermagiho komentáře nacházet Campiho obraz zpodobňující *Sv. Jeronýma*.⁸⁴ Nad to autor almanachu uvedl, že klášterní knihovna kapucínského kostela sv. Apoštolů ukrývala výtisk Antoniovy cremonské kroniky darovaný samotným tvůrcem.⁸⁵

Nejvíce prostoru v historiografii italských malířů věnoval Campimu v 18. století v rámci své publikace *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* Giovanni Battista Zaist.⁸⁶ Antonia Campiho představil nejenom jako vynikajícího malíře, ale poprvé také jako architekta. Milánské zakázky z velké části ocitoval podle Agostina Santagostina, Carla Torreho a Filippa Baldinuccioho.⁸⁷ Více se dozvídáme o hlavním oltářním obrazu v kostele Obrácení sv. Pavla [**obr. 326**], který byl v jeho době, jak dokládá citátem, nesprávně připisován Giuliovi: „*Narození Krista, které vidíte na hlavním oltáři, představuje noční výjev...a které svému malíři zajistí věčnou slávu...je od Giulia Campiho.*“⁸⁸ Zaist upozornil na Antoniovu signaturu „*Antonius Campus Cremonensis anno 1580*“ a fakt, že Giulio zemřel v roce 1572. Antoniové práce se měly nacházet také

⁸² Antonio Campi, *Svatá rodina se sv. Jeronýmem a prosebníkem*, 1546, olej na plátně, 220 x 130 cm, signováno a datováno na podstavci trůnu: „*Antoni.../D...[?] 1546*“, na kamenné desce pod nohama klečícího sv. Jeronýma dedikační nápis: „*AD CULTUM DIVI HIERONIMI/ SACERDOS GUIDOLDUS POSSEVINUS/ HIERONYMUS PIPERARIUS EIUS/NEPOS INSTAURAVIT ANNO/1546*“, Cremona, kostel sv. Ilária. Srv.: Baldinucci (edice) 1846, s. 233; Panni (edice) 1976, s. 44-45; Zaist (edice) 1976, s. 167-168; Bartoli Bolognese 1777, s. 159; Sacchi 1872, s. 62; Zamboni 1974, s. 501; Godi 1975, s. 58; Bora 1976, s. 54-74; Godi/Cirillo 1982, s. 9; Bora 1985, s. 85-86; Bora 2011, s. 372-380

⁸³ Podle Vermagiho se jednalo o kresbu na modrém papíře. K autorovi obrazu se blíže nevyjadřuje. Coringio Vermagi, *op. cit.*, 1774, s. 32-33

⁸⁴ Coringio Vermagi, *op. cit.*, 1774, s. 34-35. – Cremona, kostel sv. Řehoře (Nejsvětější Trojice), kaple Panny Marie Růžencové, *Sv. Jeroným*. O obrazu dnes nemáme bližší informace.

⁸⁵ Coringio Vermagi, *op. cit.*, 1774, s. 47

⁸⁶ Giovanni Battista Zaist (Alfredo Puerari ed.), *Notizie di Antonio Campi*, in *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, ristampa anastatica 1774, Bergamo 1976, s. 160-179

⁸⁷ Giovanni Battista Zaist doslovně cituje Filippa Baldinuccioho u těchto zakázek: kostel sv. Kateřiny u Ticinské brány – *Nalezení sv. Kříže*, kostel sv. Antonína Padovského – *Sv. František a Sv. Bastianino* (Federico Sacchi a Agostino Santagostino v tomto případě mluvili o obrazech *Sv. Františka a Sv. Šebestiána*), Santa Maria della Pace – *Mučednictví sv. Vavřince*, kostel sv. Antonína opata – *Madona s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Pavlem*, kostel sv. Barnabáše – *Kristus se sv. Kateřinou*, kaple Místodržitelského paláce – *Seslání Ducha svatého*, Santa Maria dei Miracoli – *Vzkříšení Krista*, kostel sv. Marka – triptych v kapli Cusani a *Představení Krista v chrámu* z roku 1586.

⁸⁸ „*La Nascita di Gesu Cristo, che vedete nella gran Tavola, fu l'Altar Maggiore, mentre rappresenta una notte, non parre, che tenga per se gli orrori e che contribuisca la chiarezza d'una eterna gloria al Dipintore suo, che fu Giulio Campi.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 162. Srv.: Torre (edice) 1714, s. 252

v milánských kostelech Santa Maria delle Grazie a Santa Maria di Brera, Arcibiskupská galerie měla vlastnit Antoniovu kresbu s tématem *Ukřižování*.⁸⁹

Pokud pomineme průvodce Giulia Antonia Averoldiho z roku 1700,⁹⁰ popsal Zaist jako jeden z prvních osm deskových obrazů zobrazujících příklady spravedlivých soudů, které byly umístěny v Brescii v Palazzo della Loggia v soudní síni [obr. 42–55]. Všechna exempla spravedlnosti připsal Zaist na základě Averoldiho výpovědi Antoniovi: „*Ve městě Brescii, v interiéru soudní síně, září osm nádherných obrazů od Antonia v temperě, které představují historie, vztahující se ke svatosvatým skutkům zákona a spravedlnosti těšící se titulem velkého pokladu od kardinála Antonia Badovera, biskupa města, který podle Averoldiho je zevrubně popsal a tak označil.*“⁹¹ Nově se dovídáme, že v Parmě v Gallerii Farnesiana visel od Antonia Campiho obraz *Stětí Jana Křtitele*.⁹²

Při popisu Campiho tvorby v Cremoně se ukazuje Zaistova vlastní zkušenost s místní uměleckou scénou, neboť řada obrazů, jejichž existenci Bresciani a Baldinucci pouze naznačují, Zaist nazývá pravými jmény. V chóru cremonského dómu připsal Zaist stejně jako Giuseppe Bresciani a Luigi Scaramuccia Antoniovi rozměrnou fresku s námětem *Krista před setníkem* [obr. 346] a na rozdíl od svých předchůdců ji důkladně popsal. Opravil Scaramucciu, který se domníval, že Bernardino byl bratr Antonia a Giulia,

⁸⁹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179. Milán, Arcibiskupská galerie, *Ukřižování*, inv. č. Cat. 264, monochrom na pergameni. – Podle Bony Castellotti se kresba odvolává na Giuliovo *Představení v chrámě* z kostela sv. Markéty. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 79; Sacchi 1872, s. 53-62

⁹⁰ Giulio Antonio Averoldi, *Scelte Pitture di Brescia additare al forestiere*, Brescia 1700, s. 58-62

⁹¹ „*Nella Città di Brescia, entro la gran Sala de' Giudici Collegiati, fan spiccio assai luminoso in tela otto bellissimi Quadri, da Antonio dipinti a tempera, che rappresentano Istorie, allusive ai Sacrosanti dettati delle Leggi, e della Giustizia, encomiati, col Titolo di Gran Tesoro, dal Cardinale Antonio Badovero, già Vescovo di tal Città, al riferito del Averoldi, il quale, nel difusamente descriverli, così contrasegna.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 164. Srv.: Sacchi 1872, s. 53-62. – Obrazy zobrazují biblické a starověké příklady spravedlivých soudů *Seleuka, Tira, Šalamounův soud nad dvěma nevěstkami, Filipa Makedonského, Vykonání rozsudku perského krále Cambise, Zuzany a starců, císaře Trajána a Tita Manlia Torquata*. Antoniovi se dnes připisují čtyři poslední citované [obr. 42–55]. Srv.: Srv.: Averoldi 1700, s. 58; Capriolo (edice) 1744, s. 315-316; Zaist (edice) 1976, s. 164; Cristiani 1807, s. 13-15; Odorici 1853, s. 122; Sacchi 1872, s. 53-54; Odorici 1888, s. 2; Frizzoni 1889, sv. II, s. 24-33; Nicodemi 1931, s. 18-19; Maccarinelli (edice) 1959, s. 131; Panazza 1959, s. 139; Paglia (edice) 1967, s. 290, 755; Pigler 1967, s. 114; Venturi (edice) 1967, sv. IX, s. 866; Haraszi–Takács 1968, p. 59; Pouncey 1968, s. 20-21; Boselli 1974, s. 127; Ferrari 1974, s. 805-816; Carboni (edice) 1977, s. 17; Godi/ Cirillo 1978, s. 38-43; Godi/Cirillo 1982, s. 9-11; Bora 1985, s. 181; Frati/Gianfranceschi 1995, s. 177-183, 254-258; De Klerck 1999, s. 14; Tanzi 2004, s. 16; Bora 2007, s. 30-31; Luchesi Ragni/Stradiotti 2007, s. 11-26; Casero 2007, s. 112-151; Bora 2011, s. 157

⁹² Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179. – Parma, Galleria Farnesiana, *Stětí Jana Křtitele*. – o tomto obraze nemáme bližší informace, přesto by se mohlo jednat o Antoniovu práci, která byla podle Giovanni Camporihovo ještě v roce 1708 dokumentována v Palazzo del Giardino v Parmě. Giovanni Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena 1870, s. 474. Srv.: Godi/Cirillo 1978, s. 28-30. – v cremonské pinakotéce se nachází obraz s námětem *Stětí Jana Křtitele* (olej na plátně, 66 x 54 cm, inv. č. 123) [obr. 311], který Roberto Longhi původně připsal Antoniovi, ovšem současná umělecká kritika se domnívá, že se jedná o pozdější kopii Antoniova obrazu z milánského kostela sv. Pavla, patrně z ruky Luky Cattapaneho, žáka Vincenza Campiho. Obraz malých rozměru cremonské sbírce věnoval Roberto Longhi v roce 1950. Srv.: Bora (Mario Marubbi ed.) 2003, s. 126

a zdůraznil, že třetím bratrem byl Vincenzo. Podstatnější informaci dostáváme o Antoniově nejranějším díle, poprvé zmíněném Vermagim, znázorňujícím *Svatou rodinu se sv. Jeronýmem a prosebníkem* [obr. 1] z levé boční lodi farního kostela sv. Nazara a Celsa: „*Ve farním kostele sv. Nazara, vlevo, v hlavní lodi, je od Antonia malý oltářní obraz zobrazující jesličky, vidíme Madonu s dítětem na kolenou, z jedné strany klečící sv. Jeroným, z druhé strany trochu vzadu sv. Josef, dole portrét donátora kněze se spojenýma rukama. Čte se zde...jméno Antonia Campiho s rokem 1546.*“⁹³

Antoniova výzdoba v kostele sv. Petra na Pádu [obr. 320–325], sídle lateránských kanovníků, zůstávala pro předchozí autory více méně utajenou záležitostí. Neúplné Brescianiho a Baldinucciho informace o přítomnosti dvou Campiho deskových obrazů Zaist významně doplnil o údaje k Antoniovým nástěnným malbám v transeptu, když uvedl, že Antonio vymaloval nad římsou v oválech a v obdélnících scény ze života sv. Petra doplněné o řadu mužských a ženských postav ve výtvarné zkratce a plné barvě,⁹⁴ a také upozornil na signaturu a dataci nad varhanami: „*Antonius Campus Cremonensis binas hasce Testudines ornando, primam Sacre huic Edi manum imponebat. MDLXXIX.*“⁹⁵ Stejně tak poprvé poukázal na nástěnnou malbu v chrámové sakristii zobrazující *Eliášův ohnivý vůz* tažený bílými koňmi [obr. 63], kterou charakterizoval jako „*dost hezkou, měkkou manýru*“.⁹⁶ Především ale upozornil na Campiho kopii obrazu *Sv. Cecílie* podle

⁹³ „*Nella Chiesa Parocchiale di San Nazaro, a sinistra, nella Nave laterale, sta di esso Antonio una picciol Tavola d'Altare, con sopra effigiare il Presepio, veggendovisi la Vergine, col Bambino su le ginocchia, e da una banda San Girolamo, genufleso, ed alquanto più indietro, S. Giuseppe, ed al basso il Ritratto del Benefattor Prete colle mani giunte. Vi si legge...il nome d'Antonio con l'anno 1546.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179. – Antonio Campi, *Svatá rodina se sv. Jeronýmem a prosebníkem*, 1546, olej na plátně, 220 x 130 cm, signováno a datováno na podstavci trůnu: „*Antoni.../D...[?] 1546*“, na kamenné desce pod nohama klečícího sv. Jeronýma dedikační nápis: „*AD CULTUM DIVI HIERONIMI/SACERDOS GUIDOLDUS POSSEVINUS/ HIERONYMUS PIPERARIUS EIUS/NEPOS INSTAURAVIT ANNO/1546*“, Cremona, kostel sv. Ilária. Srv.: Baldinucci (edice) 1846, s. 233; Panni (edice) 1976, s. 44-45; Zaist (edice) 1976, s. 167-168; Bartoli Bolognese 1777, s. 159; Sacchi 1872, s. 62; Zamboni 1974, s. 501; Godi 1975, s. 58; Bora 1976, s. 54-74; Godi/Cirillo (edice) 1982, s. 9; Bora 1985, s. 85-86; Bora 2011, s. 157-164

⁹⁴ Antoniovu práci na nástěnných malbách v kostele sv. Petra na Pádu dokládají tři archiválie z cremonského státního archivu. Dne 20. května 1575 byla uzavřena smlouva na výmalbu celého stropu, tj. hlavní lodi, chóru, křížení a kupole, v kostele sv. Petra na Pádu mezi Antoniem Campim a opatem kláštera Eusebiem z Cremony a to do pěti let ode dne Vtělení „*giorno dell'Incarnazione*“ roku 1576 (tzn. do roku 1581) za sumu 1500 zlatých scudů. Pro neshody s opatem Campi svoji činnost v tomto kostele ukončil na začátku roku 1580. Dnes se Antoniovi připisují pouze výše popsané malby v transeptu. Srv.: Baldinucci (edice) 1846, s. 53-62; Panni (edice) 1976, s. 103-105; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 41-71; Lanzi (edice) 1968, sv. II, s. 268; Zlatohlávek 1995, s. 238-239; Marco Tanzi 2004, s. 103; Zlatohlávek 2009, s. 40-41

⁹⁵ „*Antonio Campus Cremonský výzdobou těchto dvou kleneb zahájil práci na této posvátné stavbě 1579.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 166

⁹⁶ „*assai bella, e morbida maniera*“ Giovanni Battista Zaist (edice) 1976, s. 166. – Antonio Campi, *Eliášův ohnivý vůz tažený koňmi*, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu, sakristie. Srv.: Lanzi (edice) 1968, s. 268; Schweitzer 1900, s. 70; Venturi (edice) 1967, s. 868; Godi/Cirillo 1978, s. 44-50; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 181-183; Tanzi 2004, s. 23-27

Raffaella. Podle Zaista vykazovalo Campiho pojetí jistou námahu, ale řada odborníků, kteří kopii viděli, dospěla k názoru, že se jednalo o práci Antonia Campiho z roku 1580.⁹⁷

V případě kostela sv. Zikmunda se Bresciani a Baldinucci omezili na kusé výpovědi o výzdobě Campiů v tomto svatostánku. Brescianiho informaci o Antoniově výzdobě kaple sv. Jana Křtitele Zaist více rozvedl o přesnější popis dané situace, když uvedl, že na oltáři Jana Křtitele v druhé kapli napravo od hlavního oltáře namaloval Antonio Campi deskový obraz v technice oleje představující *Stětí Jana Křtitele* [obr. 171]. Charakterizoval rovněž výzdobu bočních stěn v kapli, respektive scény zobrazující *Křest Krista* [obr. 268] a *Krista v domě Šimona farizeje* [obr. 262].⁹⁸ Antonia označil za autora výzdoby stropu kaple, dále za autora dvou letících andělů, jež flankují hlavní oltářní obraz, a v neposlední řadě Campimu přisoudil dva medailony v nízkém reliéfu zobrazující *Jana Křtitele ve vězení* a *Salomé přinášející hlavu Jana Křtitele Herodovi*. Upozornil na signaturu a dataci jedné z bočních stěn: „*Antonius Campus fe. 1577*“ a „*Antonii Campii Plastica, [...] Pictura*“.

Správně uvedl, že v kapli městského paláce se nacházelo *Navštívení* od Antonia Campiho [obr. 180], nikoliv od Giulia Campiho, jak uváděl Giuseppe Bresciani o sto let dříve. Podle Zaista utrpěla malba již v této době nemalá poškození. Další Campiho obraz hodný pochvaly, ať již pro „...*vykreslení linií a půvabný nátěr, ale také pro jeho další vynikající vlastnosti*“⁹⁹ našel Zaist v servitském kostele sv. Viktora [obr. 229]. Tento oltářní obraz zobrazující *Pannu Marii s putti a světci* zmínil již Filippo Baldinucci, ale Zaist lépe charakterizoval postavy světců tak, že obraz mohl být později snadněji identifikován: „*V kostele sv. Viktora Madona s dítětem, sv. Kateřinou při zasnoubení, v dolní části stojící sv. Viktor oblečený jako voják, který jednu svou nohu klade na podstavec sloupu, sv. Katald více vzadu s biskupskými insigniemi, na druhé straně sv. Justýna ve stoje držící na prsou meč a sv. Jan Evangelista držící kalich, ze kterého vylézá*

⁹⁷ Raffaellov obraz se nacházel toho času v Boloni v kostele San Giovanni in Monte, originál je dnes umístěn v tamní Pinacotece Nazionale. Campiho kopie obrazu je dnes ztracena. Antoniovu kopistickou schopnost využil rovněž baron Sfondrati, který dne 22. října 1566 žádal v dopise Karla Boromejského, aby malíře uvolnil z jeho současných pracovních závazků za účelem kopie Raffaelova obrazu *Panny Marie*. Dopis uchováva milánská Biblioteca Ambrosiana, Cof. F. 108, Inf. F. 307, 22. října 1566. Srv.: Miller 1985, s. 465

⁹⁸ Antonio Campi, *Večeře v domě Šimona farizeje*, 1577, nástěnná malba, signováno a datováno „*ANTONIUS CAMPUS FA. 1577*“, Cremona, kostel sv. Zikmunda, kaple sv. Jana Křtitele, levá boční stěna. Srv.: Scaramuccia 1674, s. 124; Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Panni (edice) 1976, s. 197-199; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Bartoli Bolognese 1777, s. 168; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1900, s. 70; Perotti 1931, s. 46; Venturi 1933, s. 54-55; Spina Barelli 1966, s. 77; Bora 1971, s. 35; Godi/Cirillo 1978, s. 62-66; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 183; Bora 1997, s. 296-297; De Klerck 1999, s. 127-153; Tanzi 2004, s. 30, kat. č. 39

⁹⁹ „...*per meraviglioso disegno e vago impasto, come per l'altre preclare proprietà*“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168

had, při zemi hrající si putti.“¹⁰⁰ K obrazu se dochovaly informace o platbě [přil. č. 5, 8] – podle Zaista obdržel Campi za jeho vyhotovení 500 lir. Servité měli přítomnost nového obrazu slavit mšemi po dobu šesti měsíců. Prvenství získal Zaist při popisu obrazu zobrazujícího *Pannu Marii s dítětem, malým Janem Křtitelem, apoštolem Jakubem větším a sv. Apolónií* v barnabitském kostele sv. Vincenta [obr. 166].¹⁰¹ Historik rovněž komentoval řadu zakázek, které dnes nelze ověřit.¹⁰² Zaist konstatoval, že byla ve skutečnosti v soukromých domech v Cremoně celá řada dalších Campiho obrazů, mnoho jich bylo rovněž odvezeno z města a mnoho se nacházelo v dalších jím nekomentovaných kostelech.

Byl to rovněž Giovanni Battista Zaist, který jako první představil Antonia Campiho jako schopného a plodného architekta a tvůrce slavnostních dekorací a katafalků. Navázal tak na Baldinucciho konstatování, že Antonio Campi působil také jako architekt. Campiho dílem byl například katafalk milánského senátora Sigismonda Picenardiho vystavený v milánském dómu v roce 1581.¹⁰³ Přípravná kresba k této pohřební dekoraci se měla nacházet ve vlastnictví města [obr. 378]. Mimo tyto realizace navrhl Campi dle Zaistova tvrzení Palazzo Vidoni v Cremoně a Palazzo Barbò v Torre Pallavicina, kde navíc

¹⁰⁰ „Nella chiesa di S. Vittore...la Vergine, col Putto fra le braccia, rivolto alla Martire S. Cattarina, in atto di Sposarla, e dal basso da una parte, S. Vittore in piedi, vestito da Soldato, che posa il piede sopra la base d'una Colonna, e S. Cataldo alquanto più indietro, con arredo Episcopale; d'altra parte S. Giustina parimente in piedi, d'una proporzione assai svelta, che tien sitta in petto spada, e a retro l'Evangelista S. Giovanni, col Calice in mano, da cui esce una Serpe, ed un vago scherzo di Putti leggiadri sul piano.“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168. – Obraz se dnes nachází na hlavním oltáři v kostele sv. Petra na Pádu.

¹⁰¹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 167. – Antonio Campi, *Madonna della colomba*, 1567, olej na plátně, 220 x 145 cm, signováno a datováno „ANTONIUS/CAMPUS FA. 1567“, Cremona, San Pietro al Po, třetí oltář po levé straně. – Obraz byl v pozdějších staletích přemístěn do kostela sv. Petra na Pádu. Srv.: Panni (edice) 1976, s. 136; Bartoli Bolognese 1777, s. 171; Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1900, s. 70; Venturi 1933, s. 868, 874-875; Monteverdi 1941, s. 1-9; Godi/Cirillo 1978, s. 51-61; Godi/ Cirillo 1982, s. 22-27; Bora 1985, s. 182; Bora 1995, s. 216-217, 218-219; Bora 1997, s. 314-316; Bellingeri 2001, s. 60; Tanzi 2004, s. 27, kat. č. 22

¹⁰² Nově se dovídáme o nástěnné malbě v minoritském kostele sv. Františka, kde mělo být v kupoli kaple Panny Marie Neposkvrněné k vidění Antoniovo zobrazení Ráje, zástup andílků hrajících na různé nástroje, ve výšce Nejsvětější Trojice s cherubíny a Panna Marie klečící před Bohem Otcem. Na postranní zdi této kaple měl malíř zobrazit scénu Představení Panny Marie v chrámu. Zaist litoval, že malby vykazovaly již za jeho doby značný nános nečistot, trpěly vlhkostí a vinu na jejich špatném stavu nesli také nepozorní hlídači: „egli è peccato, che abbia quest'Opere patito qualche sconcio, sì per l'umidezza del fito, che per trascurataggine de' difattenti custodi“. Giovanni Battista Zaist (edice) 1976, s. 167. – o tom, že se v kostele sv. Dominika nachází jeden deskový obraz od Antonia Campiho referovali již Baldinucci a Bresciani, ovšem teprve Zaist definoval, že se jednalo o *Ukřižování se sv. Janem Křtitelem, sv. Kateřinou, klečícím donátorem Brocardem Persicem* – Jedná se o dílo Giulia Campiho.

¹⁰³ v roce 1581 byl Antonio Campi pověřen realizací smuteční architektury u příležitosti Picenardiho pohřbu. Campiho představu o *castru doloris* pro milánského senátora dokládá přípravná kresba, která se dochovala ve sbírce Bentini v Calenzanu. Campi rovněž popsal své dílo v kronice Cremony. Na základě těchto dochovaných pramenů tedy víme, že katafalk měl podobu triúfálního oblouku, jenž vynášel kvádr, který byl korunován pyramidou. Celá architektura byla obehnaná kandelábry s hořícími svíčkami. V dolním patře po stranách serliany byl zobrazen Bolestný Kristus a kvádr v horním patře zdobil motiv Oplakávání. Srv.: Bora 1981, s. 32-33; Godi/Cirillo 1982, s. 36; Nova 1985, s. 426

vymaloval kapli a jeden ze sálů paláce zobrazující „*Figure al naturale*“ [obr. 56–86].¹⁰⁴ Prvně byl Antonio Campi hodnocen také jako kreslíř a grafik. V Arcibiskupské galerii v Miláně se podle Zaistovy výpovědi nacházela kresba zobrazující *Ukřižování* (popsal již Balducci), ve své době ceněná pro své *chiaroscuro*. Na příkladu *Zázraku sv. Pavla* (rytcem byl Agostino Carracci) nebo *Ukřižování s lotry, Mariemi, sv. Janem a dalšími postavami* [obr. 196]¹⁰⁵ uvedl, že se některé Antoniovy kresby staly předlohami pro rytiny. Dřevořezba zobrazující *Sv. Jana Evangelistu v pustině* měla být zpracována samotným Antoniem a opatřena nápisem „*Antonius Cremonensis in*“ [obr. 28].¹⁰⁶ Antonio se byl podle Giovanna Battisty Zaista schopnout uplatnit také jako sochař. Dne 14. srpna roku 1574 představil cremonské městské radě svůj model sochy *Herkula* na bílém mramorovém podstavci, ze čtyř stran opatřeném bronzovými deskami s nápisy v nízkém reliéfu popisujícími cremonské hrdiny a jejich činy.¹⁰⁷

Jako první z autorů písemných o malířích doby předchozí se Zaist zmínil o tom, kde Antonio Campi v Cremoně bydlel. V životopise Giulia Campiho své čtenáře informoval, že Antonio Campi měl spolu se svými bratry vyrůstat ve farnosti kostela sv. Nazara:

¹⁰⁴ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168 – Podle recentní odborné literatury je Antonio Campi autorem výmalby s tematikou lásek olympských bohů ve dvou sálech v přízemí a v prvním patře stejně jako výše komentovaných pláten, která jsou dnes ztracena. Campiho autorství architektury paláce se obecně nevyvrací. – Dochovaná písemnost ze dne 9. dubna 1575 uváděla, že Fulvie Martinengo, manželka markýze Galeazza Pallavicino, vyrovnala bratrům Campi po dvaceti letech dlužnou částku za práce provedené v paláci již na konci 50. let. Konkrétně se jednalo o třetí platbu za dekoraci sálů v paláci „*pro pingendis Cameris in loco Turris Calcinae*“ a nově o vyjasnění platby za výzdobu oratoře, kterou měli Campiové realizovat během tří let „*infra triennium proxime futurum*“. Této práce se ujal Antonio Campi, který ve stanoveném termínu realizoval deskové obrazy zobrazující *Krista na hoře Olivetské* [obr. 251] a *Krista před Kaifášem* [obr. 252]. Srv.: Ferrari 1974, pozn. 207; Ferrari 1974, s. 806, 808-809; Godi/Cirillo 1978, s. 42-43; Godi/Cirillo, 1982, s. 12-13; Scotti 1985, s. 371-408; Bora 1985, s. 181; De Klerck 1999, s. 14-15; Tanzi 2004, s. 22; Bora 2011, s. 157. – v cremonském archivu byl v 80. letech 20. století nalezen opis notářského záznamu smlouvy, který více definoval obdrženou finanční odměnu ve výši 522 lir a 10 scudů a informaci o tom, že Antonio Campi měl navíc vytvořit standardu ke cti zemřelého Gerolama, markýze Pallavicino a kapitána Benátské republiky. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Pietro Martire Piccio, fol. 2982, 9. dubna 1575. Srv.: Sacchi 1872, s. 272-273; Miller 1985, s. 470

¹⁰⁵ „*Calvario, con Cristo in croce, fra mezzo ai due Ladri, colle Mariae, e S. Giovanni, e moltissime altre Persone, veggendovisi ancora da lungi espressi in picciolo degli altri Fati della Vita di Gesù Cristo medesimo*“. – „*Kalvárie, s Kristem na kříži, mezi dvěma lotry, s Mariemi, sv. Janem a mnoho dalšími figurami, vidí se zde mnoho dalších příběhů ze života Ježíše Krista*“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168. – Rytina je identifikovatelná s prací Giacoma Valegia. Giacomo Valegio, podle Antonia Campiho, *Kristovy Pašije*, 1575, rytina, 632 x 786 mm, nápis: „*ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS INVENTOR. JACOBUS VALEGIO. VET. FECIT ANNO 1575. VENETIIS*“, věnování toskánské velkovévodkyni Johaně Habsburské: „*ALLA SERENISS. ET INVITISS. SIGNORA, LA SIGNORA GIOVANNA D'AUSTRIA GRAN DUCHESSA DI FIRENZE, ET SIENA*“.

¹⁰⁶ Rytina je identifikovatelná s Campiho *chiaroscurem* zobrazujícím *Jana Křtitele*. Antonio Campi, *Jan Křtitel*, dřevořez, 255 x 176 mm, vpravo dole nápis: „*ANTONIVS CREMONENSIS IN*“, vpravo nahoře nápis: „1553“, Londýn, British Museum, inv. č. 1860,0414.103. Srv.: Buonincontri 1982, s. 35-38; Buonincontri 1985, s. 317-322

¹⁰⁷ Pavla Hlušíčková, „*L'amore che io tengo alla Patria mia*“ Bronzová socha Herkula od Antonia Campiho v prostoru hlavního cremonského náměstí, in *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci*, Suplementum konference Umění v prostoru, prostor v umění, Olomouc 2015 (po recenzním řízení)

„Tento kostel sv. Nazara, kde byl pohřben [Giulio Campi], byl již farním kostelem domu Galeazza Campiho situovaného do ulice zvané Favagrossa, ve kterém společně dleli za jeho života všichni tři bratři Giulio, Antonio a Vincenzo.“¹⁰⁸ Antonio se měl posléze přestěhovat do farnosti kostela Santa Maria Nuova (dokumentován v roce 1575). Na sklonku života obýval dům ve farnosti sv. Heleny (dokumentován v roce 1583). Svůj příbytek vyznačil na mapě Cremony přípisem „Auctoris Domus & Habitatio“ – v přízemí domu se nacházel obchod, ve druhém a třetím patře mělo být vždy po jedné místnosti. Ve stejném domě žil Antoniovův syn Claudio. V úmrtní knize farnosti sv. Heleny den úmrtí Antonia Campiho nenalezneme, neboť jak Zaist konstatoval, záznamy z tohoto období byly již za pisatelova života ztracené.

Stručnou charakteristiku Antonia Campiho jako spisovatele, architekta, kosmografa, malíře a kavalíra bychom našli také ve slovníku *Abecedario Pittorico dei Professori piu illustri in pittura, cultura, e architettura* od boloňského karmelitána Pellegrina Antonia Orlandiho z roku 1775.¹⁰⁹ Ve stejném duchu hovořil o malíři Anton Maria Panni, který v roce 1762 publikoval průvodce po cremonských kostelech s názvem *Distinto Rapporto delle Dipinture che trovansi nelle Chiese della Città, e Sobborghi di Cremona*.¹¹⁰ Antonia Campiho nazval „zdatným malířem, architektem a kosmografem, který se rovněž věnoval historii, za kterou byl ve městě velmi oceňován“.¹¹¹

Panni zaznamenal Antoniovo chronologicky první dokumentované dílo zobrazující *Svatou rodinu se sv. Jeronýmem a prosebníkem* v kostele sv. Nazara a Celsa (tedy ještě před tím, než se malba dostala do kostela sv. Ilária) [obr. 1].¹¹² Potvrdil Zaistova slova ohledně nám neznámé Antoniovy výmalby v kostele sv. Františka.¹¹³ V kostele sv. Petra na

¹⁰⁸ „Questa Chiesa di S. Nazaro, ov'ei fu sepolto [Giulio Campi], era già la Parrocchiale della Casa di Galeazzo Campi, situata nella Contrada, detta Favagrossa, in cui tennero, lui vivente, tutti e tre i Figli, Giulio, Antonio, e Vincenzo, il lor comune soggiorno.“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 108-128

¹⁰⁹ Fra Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico dei Professori piu illustri in pittura, cultura, e architettura*, Florencie 1775, sl. 96-97

¹¹⁰ Anton Maria Panni, *Distinto Rapporto delle Dipinture che trovansi nelle Chiese della Città, e Sobborghi di Cremona*, Cremona (edice) 1976

¹¹¹ „Antonio Campi, valoroso dipintore architetto, e Cosmografo, che fu parimente lo Storico tanto accreditato della nistra Città...“ Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 8

¹¹² Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 44-45

¹¹³ „Nella Nave laterale dalla banda dell'Epistola si scorge l'ampia Cappella di nostra Donna Immacolata, dove sopra l'Arco della Nicchia è dipinto il Paradiso con molti Angioli, che suonano diversi Istromenti, ed in alto entro una gloria la SS. Trinità, contornata da grandissimo numero di Cherubini, e la Vergine genuflessa avanti l'eterno Padre, in atto di ricevere Corona. Opera, che ha molto patito di Antonio Campi...“ – „V boční lodi na epištolní straně se pozoruje rozlehlá kaple Panny Marie Neposkvrněné, kde je nad obloukem níky vymalován Ráj s anděly, kteří hrají na různé nástroje, a ve výšce ne slávě Největější Trojice, obklopená velkým množstvím cherubinů, a Madona klečící před Bohem Otcem je korunována. Dílo, které mnoho trpělo od Antonia Campiho...“ – Stejně jako Zaist konstatoval, že součástí výzdoby byla také výmalba boční stěny zobrazující *Představení Panny Marie v chrámu*: „In un gran spazio di muro laterale a

Pádu obdivoval „Antoniovy bohatě zdobené klenby a klenební opěry kupole, s hrajícími si putti a dalšími překrásnými věcmi vymalovanými v roce 1579“ [obr. 320–325].¹¹⁴ Na hlavním oltáři kostela sv. Viktora zaregistroval obraz *Madony s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou*¹¹⁵ [obr. 229] a v kostele sv. Vincenta komentoval „krásný obraz, který představuje Madonu s dítětem, malého sv. Jana, sv. Jakuba apoštola, sv. Apolónii, bohatě namalovaný, s vynikajícím nátěrem od slavného Antonia Campiho“.¹¹⁶ Nevynechal ani výzdobu příměstského kostela sv. Zikmunda, kde za Antoniovu práci pokládal dekoraci pilastrů v chóru, výmalbu kaple sv. Jana Křtitele a hlavní oltář v kapli.¹¹⁷

Poslední historik, který na konci 18. století popsal Antoniovu produkci, byl Francesco Bartoli Bolognese. V roce 1777 publikoval spis *Notizia delle pitture, sculture e architetture che ornano le Chiese, e le altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinominate Città d'Italia, E di non poche Terre, Castella e Ville d'alcuni rispettivi Distretti*, ve kterém s nebyvalou přesností zaznamenal řadu již známých a jinými autory citovaných prací.¹¹⁸ Dvousvazkové dílo obsahovalo všechny doposud zmiňované práce v rodném městě i v Miláně a navíc uvádělo Antonia jako autora deskového obrazu s tématem *Madony se sv. Genesiem, sv. Vavřincem a sv. Janem Evangelistou* v dómu v Codognu.¹¹⁹ Výjimečnost Bolognesova příspěvku spočívala především v tom, že autor dokázal kriticky pracovat s publikovanými prameny, a zároveň v tom, že popisovaná místa sám navštívil. Tuto skutečnost jsme schopni doložit citátem, který popisoval *Klanění pastýřů* na hlavním oltáři milánského kostela Obrácení sv. Pavla [obr. 326]: „Na hlavním oltáři obraz představující *Narození Krista, který byl doposud publikován jako dílo toho samého Giulia, od všech spisovatelů milánských; ale kdo se dobře dívá, uvidí, že je od Antonia, po přečtení Antonius Campus Cremonensis anno 1580.*“¹²⁰ V případě cremonských zakázek jsou pro

detta Capella sta dipinta l'andata al Tempio di Maria Vergine... – „Na velkém prostoru boční lodi této kaple je namalováno Představení Panny Marie v chrámu“. Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 62

¹¹⁴ „gli Archi, e Contrarchi della Cupola vagamente ornati, con ischerzi di Putti, ed altre cose a maraviglia dipinte nell'Anno 1579...“ Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 103

¹¹⁵ Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 133-134

¹¹⁶ „un bellissimo Quadro, che reppresenta la Vergine col Bambino, e il piccolo S. Giovanni, S. Giacomo Appostolo, e S. Apollonia, vagamente dipinto, e di un'ottimo impasto, del famoso Antonio Campi“. Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 136

¹¹⁷ Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 194, 197-199

¹¹⁸ Francesco Bartoli Bolognese, *Notizia delle pitture, sculture e architetture che ornano le Chiese, e le altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinominate Città d'Italia, E di non poche Terre, Castella e Ville d'alcuni rispettivi Distretti*, Benátky 1776-1777

¹¹⁹ „Quella [Tavola] con Maria Vergine, ed i Santi Genesio, Lorenzo e Gio: Battista, è d'Antonio Campi Cremonese“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 111

¹²⁰ *Nell'Altar Maggiore la Tavola representante, la Nascita di Gesu Cristo, fu fin'ora pubblicata per opera dell'istesso Giulio, da tutti gli Scrittori delle cose di Milano; ma chi ben l'osserva vede che è d'Antonio,*

naše bádání velice důležitá Bologneseho dobrozdání, že ještě v roce 1777 se v kostele sv. Vincenza nacházela Antoniova malba *Madony s dítětem, sv. Janem Křtitelem, sv. Jakubem a sv. Apolonii* [obr. 166]¹²¹ a stejně tak, že hlavní oltář servitského kostela sv. Viktora zdobila Antoniova *Madona s dítětem, se sv. Kateřinou, sv. Viktorem a Janem Evangelistou* [obr. 229].¹²² Oba obrazy se později dostaly do kostela lateránských kanovníků ke sv. Petru na Pádu.

2.4 Devatenácté století

První pojednání o cremonské výtvarné škole vzniklo na počátku 19. století a pochází z pera jezuita Luigiho Lanzioho, autora obsáhle pojatého spisu o historii italského malířství *Storia pittorica della Italia*.¹²³ Ve svém historickém vyprávění a uměleckých soudech Luigi Lanzi v podstatě navázal na Giorgia Vasariho. Velkým přínosem jeho práce byla především kategorizace uměleckých škol a center. V úvodu pojednání o cremonské výtvarné scéně napsal, že nemůže napsat historii Bernardina a dalších Campiů, aniž by nezmínil cremonskou uměleckou školu. Na to navázal ubezpečením, že stejně jako jsou Caracciové spjati s Boloňou, jsou Campiové spjati s Cremonou, a zároveň se ptal, z jakého důvodu zůstali Cremonoňané ve stínu Boloňanů: „*Proč tedy cremonská škola zůstala pozadu za boloňskou v dokonalosti a slávě, proč přetrvala kratší dobu než ta caracciiovská, proč tato určitým způsobem zanikla, zatímco druhá přetrvala.*“¹²⁴

Cremonskou malířskou produkci Lanzi rozdělil do čtyř základních období. Antonia Campiho spolu s jeho rodinou zařadil do druhé epochy. Ve své *Historii* používal termín „*škola Campi*“ a měl tím na mysli Giulia, Bernardina, Antonia a Vincenza. Dle Lanzioho mínění se jednalo o rodinu, která svými díly naplnila Cremonu, Milán a další města Lombardie, a to jak soukromými, tak církevními zakázkami. Všichni čtyři pracovali neúnavně a zemřeli až ve stáří. K nejlepším z nich počítal Giulia a Bernardina. I když v provedení byli příliš spěšní a tedy méně pečliví a z velké části jim pomáhali učedníci,

leggendovisi: Antonius Campus Cremonensis anno 1580.“ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 212-213

¹²¹ „*Nella Nave laterale dalla parte del Vangelo sta presso al Maggiore Altare un Cappella con un quadro rappresentante Maria Vergine col Bambino, e . S. Giovannino, S. Giacomo Appostolo, e S. Apollonia, opera di Antonio Campi*“ . Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 171

¹²² „*Nell'Altare Maggiore il Quadro con Maria Vergine, e il Bambino sulle nubi, in atto di abbracciare S. Caterina V. e M. e nel piano li SS. Vittore, Gio: Evangelista & c. è opera di Antonio Campi, fatta nel 1575*“ . Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 172

¹²³ Luigi Lanzi (Martino Capucci ed.), *Scuola cremonese*, in *Storia pittorica della Italia*, sv. II, Florencie 1968, s. 256-284

¹²⁴ „*Perchè poi la scuola di Cremona rimanesse indietro alla bolognese in perfezione ed in fama, perchè durasse men della caraccesca, perchè questa abbia in certo modo condotto a fine ciò che l'altra ha tenuto.*“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 256

jejich práce se vyznačovala dobrou kresbou i barevností.¹²⁵ Lanzi jako první autor konstatoval, že při studiu koloritu a vzhledu hlav není snadné mezi jednotlivými bratry a Bernardinem rozlišovat, ovšem při studiu linií je to jednodušší. Giulio byl nejlepší, nejvíce se také věnoval studiu lidské figury, světla a stínu, předcházel bratry, ale zůstával pozadu za Bernardinem.¹²⁶

Lanzi potvrdil, že kavalír Antonio Campi byl mnohostranným umělcem, malířem, štukatérem, rytcem a historikem. Od bratra se naučil malířství a architekturu, ve které vynikl více než Giulio. Tato dovednost mu rovněž pomáhala při tvorbě nástěnných maleb při pohledu zespodu, kdy Lanzi jako příklad uvedl výzdobu v sakristii kostela sv. Petra na Pádu [obr. 63].¹²⁷ Antonia Campiho přirovnal k Agostinu Carracimu a připomněl, že se s boloňským tvůrcem znali osobně, neboť boloňský malíř byl autorem rytiny s námětem *Zázrak sv. Pavla* podle Antoniovy předlohy z milánského kostela Obrácení sv. Pavla. V tomto kostele Lanzi chválil Antoniovu hlavní oltářní obraz s námětem *Klanění pastýřů* [obr. 326], ale ostatní nástěnné malby označil za méně precizní – podobně jako ve sv. Zikmundu, kde se od něj dochovaly malby nestejně kvality [obr. 157, 171, 262, 268].¹²⁸ Antoniovým vzorem byl podle Lanzioho Correggio. Konstatoval, že v koloritu se mu vyrovnal, méně již v kresbě, byl slabší při pokusu o hbité provedení nebo výtvarnou zkratku, dokázal být strojený až těžkopádný. Nepřesnosti ve vykreslení linií se snad daly přičítat řadě pomocníků, které měl Antonio mít. Na Campiho kompozicích kritizoval Lanzi početné davy postav, ale zároveň jej chválil za jeho pojetí figury. V komentáři k Bernardinovi napsal, že svými dlouze pojatými postavami se blížil Antoniovi: „*Více než Giuliovi se podobal Antoniovi v dlouhých proporcích, ale ne ve zbytku.*“¹²⁹ Jedním slovem

¹²⁵ „Giulio e Bernardino (che sono i Campi migliori) se furono troppo solleciti in eseguire e meno accurati, ciò fu le men volte; e molta parte ebbono in ciò i loro aiuti. Nel resto comunemente dipinsero con buon disegno e sempre con buone tinte.“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 266

¹²⁶ „Adunque osservando il colorito e l'aria delle teste non è così facile discernere uno da un altro Campi; ma osservando il disegno è men difficile a divisarli. Giulio avanza gli altri Campi nel grande; ed è quegli che più si studia di apparir dotto e nella scienza del corpo umano, e in quella de' lumi e delle ombre: nella correzione supera i due fratelli, ma resta indietro a Bernardino.“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 268

¹²⁷ „Questa l'aiutò ne' compartimenti delle grandi opere, ove fece talora prospettive assai belle e vi dipinse con vera perizia di sotto in su. La sagrestia di San Pietro, con quel bellissimo colonnato sopra il quale vedesi in lontananza il carro di Elia, è bel monumento del suo sapere.“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 268

¹²⁸ „Antonio vi fa buona figura e nel quadro predetto [l'Apostolo delle genti in atto di ravvivare un morto], e nell'altro della Natività; ma ne' freschi delle cappelle, che pur gli si ascrivono, è meno accurate. Così in San Sigismondo vi ha di lui opera disuguali.“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 269

¹²⁹ „Più che Giulio somiglia Antonio nelle lunte proporzioni, ma non nel rimanente.“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 271

– jeho nadání bylo veliké, duchaplné, odhodlané, ale občas potřeboval poněkud přibrzdit.¹³⁰

Stefan Ticozzi, autor slovníků malířů žijících do roku 1800,¹³¹ okomentoval dílo Antonia Campiho v rámci popisu života řady jeho žáků, ovšem samotné heslo o Antoniově ve slovníku nenajdeme. Ticozzi konstatoval, že: „*je málo měst v Lombardii a v blízkém okolí, které nevlastní obraz od Campiů, zvláště v Miláně*“.¹³² Vůbec poprvé se setkáváme s konkrétními jmény Campiho odchovců, do této doby jsme se setkávali pouze s anonymy. Mezi Antoniově žáky podle Ticozziho patřili Andrea Mainardi¹³³ a Coriolano Malagavazzo,¹³⁴ Giovan Battista Lelliboni,¹³⁵ Giuseppe Meda,¹³⁶ Giovan Paolo Fondulo,¹³⁷ Galeazzo Ghidone¹³⁸ a Ippolito Storto.¹³⁹ Podle kreseb Antonia Campiho se měla učit kreslit Europa Anguissola, sestra slavné Sofonisby.¹⁴⁰ Zajímavou zprávou je Ticozziho tvrzení, že Antonio Campi měl zneužít svých známostí a odebrat Giovannimu de Montemu zakázku na obraz *Vzkříšení Krista* v milánském kostele Santa Maria dei Miracoli [obr. 109].¹⁴¹

Svůj příspěvek k historii cremonského umění pod názvem *La pittura cremonese descritta dal conte Bartolommeo de Soresina Vidoni* publikoval v roce 1824 hrabě Bartolommeo de Soresina Vidoni.¹⁴² V komentáři k Antoniově zopakoval již známé informace o jeho životě i tvorbě. V souvislosti s dekoracemi Campiů v kostele Obrácení sv. Pavla bylo zajímavé Vidoniho sdělení o oblíbenosti Vincenza Campiho u rodiny Sfondrati.¹⁴³ Vincenzo měl dekorovat dům Niccola Sfondratiho, biskupa a kardinála, později papeže Řehoře XIV. Dekorace na domu ukazovala *Alegorii Cremony* zobrazenou

¹³⁰ „*In una parola il suo genio fu grande, spiritoso, risoluto; bisognevole però di freno*“. Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 269

¹³¹ Stefan Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milán 1818

¹³² „*Poche sono le città della Lombardia, e le circonvicine, che non vantino quadri dei tre fratelli Campi, ma più specialmente Milano*“. Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 86

¹³³ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 10. Srv.: Guazzoni (Mina Gregori ed.) 1985, s. 231-233

¹³⁴ Idem. Srv.: Maccabelli (Mina Gregori ed.) 1985, s. 220-221

¹³⁵ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 35; Srv.: Lancetti 1820, s. 141

¹³⁶ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 36. – Giuseppe Meda byl žákem Bernardina Campiho, nikoliv Antonia Campiho. Na přelomu 40. a 50. let se vyučil se v Bernardinově milánské dílně. Srv.: Malara 2011, s. 2

¹³⁷ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 203

¹³⁸ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 233

¹³⁹ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 259

¹⁴⁰ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 13. Srv.: Lancetti 1819, s. 248

¹⁴¹ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 61

¹⁴² Bartolommeo de Soresina Vidoni, Antonio Campi, in *La pittura cremonese descritta dal conte Bartolommeo de Soresina Vidoni*, Milán 1824, s. 86-90

¹⁴³ Řada abatyší konventu sv. Pavla v Miláně pocházela z této rodiny. Je tedy možné, že výběr Campiů při dekoraci kostela nemusel být náhodný, nýbrž předem daný na základě znalosti jejich tvorby. Srv.: Giuliani 1997, s. 157-198

jako ženu, která držela korouhev s erbem rodiny Sfondrati a kterou korunovala svobodná umění, pod korouhví měly být k vidění kardinálské insignie.¹⁴⁴

V rámci svého slovníku o cremonských malířích, sochařích a architektech¹⁴⁵ podstatně rozšířil naše povědomí o rodině Campi badatel Giuseppe Grasselli, když publikoval informaci o tom, že Galeazzo Campi, otec všech tří bratrů, měl bratra Sebastiana. Tuto skutečnost dokazoval dochovaný dokument z cremonské katedrální huti. Oba bratři, jak se dozvídáme, pracovali společně na dnes již neexistujícím tabernáklu pro dómo a za svou práci obdrželi výplatu ve výši 301 imperiálních lir.¹⁴⁶ Co se Antoniových rodinných poměrů týkalo, Grasselli na základě více nespécifikovaného dokumentu konstatoval, že v letech 1545 až 1579 bydlel Antonio společně se synem Claudiem ve farnosti kostela sv. Viktora, nikoliv ve farnosti Santa Maria Nuova, jak uváděl Giovanni Battista Zaist. Svůj dům nazvaný u *Sloupu* (della colonna) v ulici Malcavezzo zanesl malíř do své mapy Cremony. V prvních třech měsících roku 1579 se Claudio přestěhoval do farnosti sv. Heleny, což je doloženo zápisem v křestní knize, neboť dne 9. dubna 1579 zde byl pokřtěn jeho syn Giulio Giovanni Battista.¹⁴⁷

Antonio Campi nebyl podle Grasselliho soudu o nic horší malíř než Giulio, rovněž se věnoval architektuře a historii. Autor dále doplnil Giovanniho Battistu Zaista, když upozornil, že v kapli sv. Jana Křtitele ve sv. Zikmundu se nalézají dvě podpisové pásky, nikoliv pouze jedna: „*plastice et picture Antonius Campus Fa. 1577*“ a „*Antonii Campi plastica et pictura 1581*“. Rovněž citoval dokument registru hutě sv. Zikmunda z roku 1585, který dokládá, že Campi v tomto roce věnoval kostelu svou kroniku města.¹⁴⁸ V Miláně v kostele sv. Pavla upozornil na podpisovou pásku na klenbě kostela:

¹⁴⁴ Bartolommeo de Soresina Vidoni, Vincenzo Campi, in *La pittura cremonese descritta dal conte Bartolommeo de Soresina Vidoni*, Milán 1824, s. 91-95

¹⁴⁵ Giuseppe Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori e architetti cremonesi*, Milán 1827

¹⁴⁶ „*In libro dati et recepti sign. 44, 55, 77, num. 47 – 1517 magistris Galeazzo et Sebastiano fratribus de Campo pictoribus libras 301 imperiales pro eorum mercede et integra satisfac. deaurandi et pingendi ornamentum noviter factum ad uniconam, et ad armarium, sive ad repositorium corporis D. N. J. C. in ecclesia Cathedrali Cremonae*“. – „*V knize výloh a výdajů sign. 44, 55, 77, č. 47 – 1517 mistrům Galeazzovi a Šebestiánovi, bratřím de Campo, malířům, 301 císařských liber jako jejich mzda a úplná odměna za pozlacení a vymalování nově udělané výzdoby u obrazu a u skříňky čili u schránky těla Našeho Pána Ježíše Krista v cremonském katedrálním chrámu*“. Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 77

¹⁴⁷ „*1579 a di 9 di aprile. Julio Gio. Battista figliuol di messer Claudio de Campi e de madonna Cattarina Coniugatti della vicinanza di Sant' Helena è stato batezato per me don Simone Zanino curato in detta chiesa, il patrino è stato messer Leonardo Fiamenghi la comare madonna Laura de Rugeri*“. – „*Dne 9. dubna 1579. Giulio Giovanni Battista syn mistra Claudia Campiho a paní Kateřiny, sezdané v blízkosti kostela Sv. Heleny, byl pokřtěn mnou panem Simonem Zaninem v tomto kostele, knotrem byl mistr Leonardo Fiammenghi a kmotrou paní Laura de Rugeri*“. Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 84

¹⁴⁸ „*1585, 23 novembre. Antonio Campi dona il libro della storia di questa citta alla veneranda fabbrica*“. – „*23. listopadu 1585. Mistr Antonio Campi věnoval knihu historie tohoto města ctihodné huti*...“. Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 80-81

„*Vincentius Campus cremon. una cum Jul. et Ant. Fratribus minoribus pinxerunt – anno MDXXVIII*“. Grasselli vyjádřil údiv, že v roce 1588 mohl být na klenbě zmíněn rovněž Giulio Campi, pokud měl být již několik let po smrti.¹⁴⁹ Komentoval dvě Antoniové kresby podepsané Claudiem, respektive strop dekorovaný postavami a návrh krbu,¹⁵⁰ a uvedl příklady čtyř rytin,¹⁵¹ které vznikly podle Campiho prací.¹⁵²

Prozatím nejobsáhlejší příspěvek popisující tvorbu Antonia Campiho sepsal pod názvem *Notizie pittoriche cremonesi* v roce 1872 Federico Sacchi.¹⁵³ V rámci svého komentáře vylíčil celou řadu nám dnes známých deskových obrazů i nástěnných maleb, popsal ovšem také velké množství děl, která jsou dnes ztracená nebo která byla umístěna v soukromých sbírkách – právě tyto informace odlišují Sacchiho komentář od popisů jiných historiků, neboť ti se veskrze věnovali popisu mobiliárního vybavení cremonských nebo milánských kostelů.

Největší konvolut Campiho prací v Miláně, který Sacchi zaznamenal v roce 1830, vlastnil Giuseppe Villardi. Celkem se jednalo o pět rozměrově menších obrazů s náboženskou tematikou zahrnující *Krista na hoře Olivetské, Sv. Michala, Sv. Jana Evangelistu, Dva biskupy a Portrét dámy*.¹⁵⁴ Sacchi více okomentoval pouze poslední citovanou malbu, když konstatoval, že zpodobněná žena byla ozdobena zlatým náhrdelníkem, náramky a prsteny, v ruce držela malou knížku, byla oděna černě, měla odhalené ruce, které nechávaly nahlédnout na bílé spodní šaty, a vysoký krajkový límeček.¹⁵⁵ Vedle Villardovy sbírky se deskovými obrazy Antonia Campiho pyšnila také

¹⁴⁹ Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 80-81

¹⁵⁰ Kresba s námětem krbu připisovaná Antoniové se nachází v parmském archivu. Srv.: Godi/ Cirillo 1975, s. 37

¹⁵¹ Konkrétně se jednalo o *Šalamounův soud* („*Antonius Campus Cremonensis inv.*“), *Odpočinek na útěku do Egypta* („*Antonius Campus Cremonensis 1547*“), *Ukřižování s pašijovými scénami* („*Antonius Campus cremonensis inventor – Iacobus Valegio Ven. fecit anno salutis 1585, Venetis*“) a *Sv. Pavel křísí Eutycha* („*Ago. Car. F.*“ „*D. Pauli Miraculum. In Neronis Palatio factum*“). Poslední zmiňovaná rytina je prací Agostina Caracciho a podle Malvasia byla vyrobena na zkoušku, před tiskem portrétů cremonské kroniky. Odborná literatura dnes uvádí, že se jedná o scénu *Sv. Pavel křísí Patrokla*, nikoliv Eutycha. Carlo Cesare Malvasia, *op. cit.*, (edice) 1841, sv. I, s. 94. Srv.: De Grazia Bohlin 1979, s. 210; De Klerck 1999, s. 36-37

¹⁵² Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 85-87

¹⁵³ Federico Sacchi, Antonio Cami, in *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872, s. 53-62

¹⁵⁴ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 55. – Sacchi paracoval s katalogem sbírky Giuseppe Villardiho z roku 1830, kde je těchto pět obrazů od Antonia Campiho popsáno pod čísly 35 až 40: *N° 36 ANTONIO CAMPI. Quadro in tela. Alto piedi 2,11; largo piedi 2,3. GESU ORANTE nell orto, rischiarato dalla luce dell' Angelo che gli reca il calice della passione. In lontananza i tre apostoli dormienti; N° 37 e 38 CAMPI ANTONIO. Due tavolette obl. Alte 10 pollici; larghe 4 pollici. S. MICHELE e S. GIO. EVANGELISTA; N° 39 e 40. Altre due. Alte 10 pollici, per 3,4 di larghezza. DUE SANTI VESCOVI*. Pod čísly 33 a 34 se ukrývaly dva obrazy od Vincenza Campiho s obecným popisem jako *Dvě mužské polopostavy v životní velikosti a Zahradník*. Giuseppe Villardi, *Catalogo di Quadri appartenenti a Giuseppe Villardi dallo stesso descritti e illustrati con brevi annotazioni*, Milán 1830, s. 18-19

¹⁵⁵ „*N° 35 ANTONIO CAMPI, cav., viveva nel 1591. Quadro in tela. Alto piedi 2,9; largo piedi 2,1. RITRATTO DI UNA MATRONA di età provetta, ornata di collana d'oro e d'altri monili da collo, con*

milánská galerie rodiny Melzi.¹⁵⁶ Do konce 18. století, jak píše Sacchi, zde byly k vidění obrazy *Snímání z kříže* a *Obrácení sv. Pavla*, ale již v roce 1872, v době publikování Sacchiho *Poznámek*, byly obě malby ztracené. V galerii hraběte Carla Caltelbarca Visconti Simonetty se nacházel rozměrný olej na desce zobrazující *Klanění pastýřů*, který byl podle Sacchiho dne 5. května 1870 prodán do Paříže spolu s dalšími obrazy z této galerie.¹⁵⁷ Antoniův *Portrét dámy s notami v ruce* měl být v roce 1856 součástí expozice soukromé galerie ve Via Barberia čp. 529 v Boloni.¹⁵⁸ V Casalmaggiore v Gallerii Bignami byla k vidění malba *Ukřižovaného s průhledem do krajiny*, jejímž autorem měl být malíř z bratrské trojice Campiů.¹⁵⁹ Ve vlastnictví milánského arcibiskupa měly být čtyři obrazy s náboženskou tematikou nacházející se v jeho soukromém apartmánu, a to *Představení v chrámě*, *Vzkříšení Lazara*, *Vjezd Krista do Jeruzaléma* a *Disputace v chrámě* (komentoval již Latuada).¹⁶⁰ V Turíně v galerii hraběte Turinetti di Cambiano se v roce 1840 nalézal olej zobrazující *Svatou rodinu*.¹⁶¹

Mezi veřejné sbírky vlastníci v 19. století obrazy Antonia Campiho patřila milánská Brera, kde se nacházela rozměrná malba zpodobňující *Svatou rodinu se sv. Kateřinou* a sv. Anežkou Římskou (původně v kostele sv. Barnabáše v Miláně) [obr. 234],¹⁶² nebo Národní galerie v Neapoli, která měla uchovávat dvě Campiho práce, konkrétně *Pravděpodobný portrét malíře se třemi génii a Kajícího se sv. Petra*.¹⁶³ V modenské galerii se měl nacházet Campiho akvarel ukazující *Dia překrytého dračí kůží*.¹⁶⁴ Sacchi také jako první upozornil

braccialetti d'oro ed anelli grandi in dito; tiene un piccolo libro in mano. Veste nera, con aperture lungo le braccia, che lasciano vedere il sott'abito bianco, e largo collare ornato di merletti“. Giuseppe Vallardi, *op. cit.*, 1830, s. 19

¹⁵⁶ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 57

¹⁵⁷ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 55

¹⁵⁸ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 58. – Sacchi zmiňuje tuto práci jako jediný. Marcelo Oretti, boloňský rodák a znalec místní umělecké produkce, Campiho obraz v Boloni nezaznamenal. Stejně tak průvodce Boloňou z konce 19. a z počátku 20. století tuto malbu neuváděly. Srv.: Oretti (Donatella Biagi Maino ed.) 1981, s. 37-49

¹⁵⁹ Federico Sacchi, Fratelli Campi, in *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872, s. 94-96, 95

¹⁶⁰ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95. – Milán, byt arcibiskupa, *Představení v chrámě*, *Vzkříšení Lazara*, *Vjezd Krista do Jeruzaléma*, *Disputace v chrámě*. Srv.: Latuada 1737, sv. II, s. 98-99

¹⁶¹ Federico Sacchi *op. cit.*, 1872, s. 94; Srv.: Catalogue des principaux tableaux de la Galerie du Marquis T. de Cambiano, s. 5, N. 25

¹⁶² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 55

¹⁶³ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 56. – Průvodce Musea di Capodimonte žádnou práci Antonia Campiho dále ve 20. století ve svých sbírkách neuvádějí. Tyto práce dnes nejsou známy. Srv.: Molajoli 1958

¹⁶⁴ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 60. – Giuseppe Campori, autor katalogu modenské Gallerie Estense z roku 1870, tuto kresbu neuváděl, ale cituje celou řadu dalších prací od Antonia Campiho, stejně jako práce Giulia a Bernardina. Giulio Campi je zde citován ve čtvrtém sále jako autor *Krista a Samaritánky*, v sále zvaném Camera di Andromeda se nacházel Giulioův obraz *Únos Proserpiny*. Antonio Campi byl podle Camporiho tvrzení zastoupen obrazy s tématem *Sv. Jeronýma* (zobrazen jako kardinál s perem v ruce), *Stětí Jana Křtitele* (voják s mečem zobrazen zády k divákovi) a bozzetto pro oltářní obraz *Madony s dítětem, sv. Kryštofem, sv. Augustinem, sv. Monikou, sv. Dominikem, sv. Šebastánem a sv. Rochem*. Obecně jako práce Campiů je popsána malba zobrazující „dvě postavy na koních před dvěma ozbrojenými postavami,

na existenci Campiho malby v zahraniční kolekci. Deskový obraz *Sv. Jeronýma ve své pracovně* se již v jeho době nacházel v Museo del Prado [obr. 206]. Katalog muzea z této doby jej sice chybně připisoval Bernardinu Campimu, ale této informace Sacchi nedbal a upozornil, že původně byla malba jako dílo Antonia Campiho umístěna v El Escorialu.¹⁶⁵ Navázal na Zaista, který v milánské Arcibiskupské galerii komentoval Campiho *Krista na hoře Olivetské* [obr. 296] a kresbu s tématem *Ukřižování*.¹⁶⁶

Při popisu Antoniový tvorby v Miláně Sacchi nevynechal kostely Obrácení sv. Pavla,¹⁶⁷ Santa Maria dei Miracoli nebo sv. Marka, kde ve druhé kapli napravo potvrdil adjustaci *Uvedení Páně do chrámu* z roku 1586 [obr. 363]¹⁶⁸ a v kapli Cusaniů ocenil obraz *Madony Assunty* [obr. 286] i nástěnné malby v kupoli a na bočních stěnách.¹⁶⁹ V milánském chrámu Panny Marie Andělské měl být jeden z Campiů autorem jednoho oleje a šesti nástěnných maleb na klenbě zobrazujících příběhy sv. Kateřiny [obr. 351].¹⁷⁰ Oltářní obraz představující *Klanění tří králů* z milánského klášterního chrámu sv. Mořice [obr. 314] Sacchi popsal jako obraz bohatý na barvy a jeden z nejlepších Antoniových obrazů vůbec: „*Il dipinto è ricchissimo di tinte ed appartiene al novero dei più insigni*

v komparzu řada dalších postav a ženy s dětmi v náručí, jedna z žen drží koně za uzdu, v pozadí požár města, respektive přístavu“. Jako kopie podle Campiů byla do katalogu rovněž zařazena *Madona s dítětem*. Obecně jako Campi je popsán návrh architektury kaple (kresba perem a štětcem). Bernardino Campi je zastoupen malbou s námětem *Scuola dell'Amore*. Srv.: Campori 1870, s. 221, 257, 453, 474, 629, 643, 657

¹⁶⁵ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53. – Antonio Campi, *Sv. Jeroným při meditaci*, olej na plátně přenesený na dřevěnou desku, signováno „ANTONIUS/CAMPUS/CREMON.S“, 202 x 141 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. č. P00059. – Obraz se dostal do královských sbírek v roce 1664, poté co byl součástí kolekce markýze de Serry. V letech 1667 až 1839 se nacházel v El Escorialu. Podle Fra Francesca měl Antonio Campi v roce 1583 společně se svým bratrem Vincenzem pobývat v Madridu ve službách Filipa II. a tuto práci měl vytvořit pro vikáře kláštera sv. Vavřince v Escorialu. Tato informace se nepotvrdila. Srv.: Fra Francesco 1698, s. 68; Cean Bermudez 1800, s. 204; Santos 1667, f. 68; Santos 1698, f. 83 v; Conca 1793, sv. II, s. 90-91; Cruz Bahamonde 1806-1813, sv. XII, s. 75; Bermejo 1820, s. 203-204; Inventario Real Museo 1857, inv. č. 459; Catálogo Museo del Prado, 1854-1858, inv. č. 459; Catálogo Museo del Prado 1872-1907, inv. č. 72; Zarco-Bacas y Cuevas (edice) 1926, s. 109; Perotti 1931, s. 99; Zamboni 1965, s. 144; Longhi (edice) 1968, s. 302; Ponz (edice) 1972, s. 185; Sánchez Cantón 1972, s. 311-312; Zamboni 1974, s. 501; Ximénez (edice) 1984, s. 103-104; Bora 1985, s. 190-191; Pérez Sánchez 1985, s. 110; Vannugli 1989, s. 71-73; Pérez Sánchez 1990, s. 137; Bettagno 1996, s. 55, 285; Falomir Faus 1999, s. 106, Tanzi 2004, s. 25; Tanzi 2005, s. 115-156; Tanzi 2008, s. 23-27

¹⁶⁶ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 57

¹⁶⁷ Deskové obrazy z druhé a třetí kaple po levé straně kostela, tj. *Odpocínek na útěku do Egypta* a *Kristus předává klíče sv. Petrovi* nesprávně atribuoval Bernardinu Campimu, který v kostele s ostatními Campi nepracoval. V prvním případě se jednalo o dílo Giuliovo, ve druhém o dílo Antoniovo. Špatného autora uvedl rovněž u *Stětí Jana Křtitele* ve druhé kapli po pravé straně, který připsal Giuliovi, ale jednalo se o práci Antoniovu. Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 59

¹⁶⁸ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 58

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95

*lavori di Antonio Campi.*¹⁷¹ Dále také vylíčil obrazy, které dříve zdobily milánské kostely a v jeho době se již nenacházely na svém původním místě.¹⁷²

Historik svou pozornost věnoval také výtvarné produkci rodiny Campi po celé Lombardii. Řada autorů před ním konstatovala, že Campiové byli velmi činní v celé oblasti severní Itálie, bližší informace ovšem postrádali. Sacchi naopak popsal několik lokalit, kde se nacházela buď společná práce Campiů, nebo blíže neurčené dílo jednoho z nich.¹⁷³ Ve farním kostele sv. Cassiana ve Fontanelle se nalézal obraz s námětem *Vzkříšení* [obr. 256].¹⁷⁴ Vilu Cicogna – Mozzoni v Bisuschio u Milána měli Campiové podle Sacchiho dobrozdání vyzdobit cyklem nástěnných maleb.¹⁷⁵ Za Antoniovu autonomní práci označil nástěnné malby v kostele Santa Maria di Campagna v Piacenze [obr. 220–224], které byly v roce 1791, jak Sacchi upozornil na základě vzpomínek Michelangela Gualandiho, zničeny.¹⁷⁶ Sacchi rovněž okomentoval exempla spravedlnosti z Brescie, která považoval výhradně za Antoniovy práce [obr. 42–55].¹⁷⁷

Popis Campiho tvorby v Cremoně Sacchi převzal z části od svých předchůdců. V komentáři ke cremonského dómu popsal deskový obraz s tématem *Nanebevzetí Panny Marie*, který měla skrývat sakristie.¹⁷⁸ K obrazu *Piety se sv. Antonínem Paduánským a sv. Raimondem* (správně bl. Faciem) doplnil [obr. 164], že vznikl v roce 1566, když jej z odkazu Galeazza Grittiho nechali namalovat regenti cremonské nemocnice (poprvé zmínil Giuseppe Bresciani).¹⁷⁹ Novinkou bylo tvrzení, že Antonio Campi pracoval v technice tempery na deskovém obraze představujícím *Pietu* (250x160 cm), který měl být umístěn u jeronymitů v Cremoně. Tato práce ukazující mrtvého Krista, kterého objímá Panna Marie a Marie Magdaléna, s plačícím Janem Evangelistou a dvěma asistujícími

¹⁷¹ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 56

¹⁷² v kostele řádových sester u sv. Antonína, kde Balducci a Zaist popsali deskové obrazy *Sv. Františka, Sv. Bastianina a Sv. Šebestiána* konstatoval Sacchi nepřítomnost poslední Antoniovy malby. Stejně tak *Seslání Ducha svatého* v kapli Místodržitelského paláce, které popsali rovněž Balducci a Zaist, již nebylo na svém původním místě. Sacchi rovněž postrádal dva Campiho deskové obrazy z kostela Santa Maria della Pace, a to *Mučednictví sv. Vavřince a Mučednictví sv. Kateřiny*. Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95

¹⁷³ Mezi lokality, kde měli nacházet dnes bíže neidentifikované obrazy, se řadí Codogno, kde měl být v hlavním městském kostele umístěn deskový obraz s vyobrazením *Panny Marie mezi sv. Genesiem, sv. Vavřincem a Janem Křtitelem* (poprvé zmínil Bartoli Bolognese) nebo Chiaravalle u Milána, kde se v boční kapli kostela ukrýval oltářní obraz zpodobňující *Ukřižovaného se dvěma světcí po stranách a Pannou Marií podpíranou třemi Mariemi*. Milánští arcibiskupové měli ve svém letním sídle v Cropellu ve vlastnictví obraz Madony. Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95. Srv.: Latuada 1737, sv. II, s. 100

¹⁷⁴ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95. – k obrazu nejsou žádné bližší informace. V kostele se naopak nachází společná práce Antonia a Vincenza s tématem *Poslední večeře* (kolem 1575-1577).

¹⁷⁵ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95

¹⁷⁶ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 60. Srv.: Gualandi 1840, s. 164-165

¹⁷⁷ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 54

¹⁷⁸ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62. – Jedná se o obraz *Panny Marie Nanebevzaté* (hedvábí na dřevě), jehož autorem je Giulio Campi a který ještě dnes visí v sakristii dómu.

¹⁷⁹ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

postavami, nebyla dokončena. Sacchi obraz označil za kvalitní, plný živých barev a v pravém rohu signovaný.¹⁸⁰ V Sacchiho době byl již Antoniův nejranější obraz s námětem *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* [obr. 1] umístěn v kostele sv. Ilária, a to napravo od hlavního oltáře.¹⁸¹

Posledním příspěvkem k Antoniovu životu v 19. století byla v roce 1899 v Cremoně otevřená stálá expozice věnovaná místní umělecké produkci se zaměřením na oblast sakrální tvorby místních umělců. Jednotlivým představitelům cremonske školy od 15. do 17. století se ve svém článku *La Scuola pittorica cremonese* věnoval Eugenio Schweitzer.¹⁸² Na několika stránkách okomentoval dílo Giulia, Vincenza, Antonia a Bernardina Campiho, o kterých hned v úvodu napsal, že více produkovali, než vytvářeli umělecky hodnotná díla, jejich práce vykazovala hbité a roztržité provedení, příliš dlouhé postavy a příliš křiklavé barvy.¹⁸³ Rovněž konstatoval, že se v jejich dílech nedal pozorovat zrod ani vývoj umění, ve svém výtvaném projevu byli natolik rutinní, že vnitřní výzdoba jednoho kostela, ať již v technice nástěnné malby nebo deskového obrazu, jim připadala jako dětská hra.¹⁸⁴

O Antoniovi Schweitzer napsal, že byl sochařem, malířem, možná také architektem a spisovatelem, byl žákem Giulia a zanechal po sobě mnoho děl. Zajímavou informací bylo tvrzení, že se dochovala Antoniova závěť z roku 1591.¹⁸⁵ Schweitzer navázal na Lanzioho konstatování, že Antonio se – jako svého vzoru – věrně držel Correggia, ovšem spíš v užití barvy než ve vykreslení linií. Campiho postavy byly dlouhé a štíhlé, autor upřednostňoval jejich kroucení do podivných pozic, což však nenarušovalo celkový výraz, v každém případě se jevil více zdatný v malbě deskových obrazů než v nástěnných malbách, kde byl příliš nepozorný a ležerní.¹⁸⁶ Mezi Antoniovými obrazy, které byly

¹⁸⁰ Idem. – k obrazu nejsou žádné bližší informace.

¹⁸¹ Ibidem. – i dnes se obraz nachází v tomto kostele, je umístěn nalevo od hlavního oltáře.

¹⁸² Eugenio Schweitzer, *La Scuola pittorica cremonese* (Ricardo dell'Esposizione d'arte sacra in Cremona), in *L'Arte*, anno III, 1900, s. 41-71

¹⁸³ „*Dei due allievi di Giulio Campi, dei suoi fratelli Antonio e Vincenzo e del suo parente Bernardino non v'è da dire altro che furono più produttivi che abili. I loro lavori tradiscono un'esecuzione svelta e sbadata ed essi si compiacciono di disegnare corpi troppo lunghi a colori troppo chiassosi*“. Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 68

¹⁸⁴ „...*nei loro dipinti non si può studiare il progressivo nascere e svilupparsi dell'arte. Sono tali pratici che la decorazione interna con affreschi e pala d'altare d'una chiesa apparisce loro come un gioco fanciullesco*“. Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 68

¹⁸⁵ Záznam o pohřbení Antonia Campiho pochází ze dne 28. ledna roku 1587. Byl pohřben v kostele sv. Nazara, podobně jako jeho otec a bratr Giulio. Srv.: Bonetti 1932, s. 5-6; Miller 1985, s. 473

¹⁸⁶ „*Egli seguì sempre fedelmente il Correggio come modello, preoccupandosi però di imitarne il colore che il disegno poichè ci restano di lui certe figure lunghe e snelle che egli si compiace di piegare nelle più contorte posizioni, il che non fa che nuocere all'impressione generale. Ad ogni modo egli è sempre migliore come pittore di quadri d'altare che come affreschista perchè nelle pitture murali egli è troppo sbadato e leggero*“. Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

představeny v rámci této výstavy, upozornil Schweitzer na *Stěti Jana Křtitele* z kostela sv. Zikmunda (vystaven pod číslem 17) [obr. 171]. Tuto malbu popsal jako bizarní až odpornou: „*la Decollazione di San Giovanni Battista....ed opera di Antonio, è una pittura bizzara sino al disgusto.*“ Dále zde byla k vidění *Pieta se sv. Antonínem Paduánským a sv. Raimondem* (správně bl. Faciem) z cremonského dómu (vystavena pod číslem 24) [obr. 164] a *Madona s holubicí* z kostela sv. Petra na Pádu (vystavena pod číslem 22) [obr. 166]. Nástěnná malba zobrazující *Eliášův vůz* v sakristii kostela sv. Petra na Pádu [obr. 63] byla doplněna o srovnání s přípravnou kresbou, jež vlastnil Federico Federici (pod číslem 28).¹⁸⁷

Komentářem Eugenia Schweitzera k výstavě cremonské výtvarné školy končí část o literatuře k životu a dílu Antonia Campiho v průběhu 16. až 19. století. Během čtyř století jsme se s ním setkávali na stránkách mnoha slovníků a traktátů o umění v roli malíře, spisovatele, architekta, kreslíře, kartografa a humanitního vzdělance. Byli jsme svědky Antoniovy plodné umělecké kariéry, jejíž úspěchy zaznamenali ve svých spisech učenci té doby. Řada deskových obrazů zde popsaných se dnes nachází v předních evropských paměťových institucích. Spolu s nástěnnými malbami v cremonských a milánských kostelech a s pracemi v lombardských šlechtických palácích mají svůj historický a umělecký význam, jenž pro pochopení severoitalského malířství druhé poloviny 16. století hraje jednu ze zásadních rolí. Tvorba Antonia Campiho nebyla zapomenuta ani v následujících desetiletích a právem přitahovala historiky umění ve 20. a 21. století. Jejich badatelskému úsilí se věnuje následující podkapitola.

2.5 Základní odborná literatura 20. a 21. století

Odborná literatura, která se od počátku 20. století věnovala tvorbě Antonia Campiho, měla jeden společný rys, a to roztržitost materiálu. V 70. letech byla sepsána důležitá studie zabývající se celkově dílem Antonia Campiho, ovšem tato práce neměla ambici na monografické zpracování celé Antoniovy tvorby. Do dnešní doby vznikla řada odborných článků, studií, katalogových statí a hesel v uměnovědných slovnících, jejichž význam je pro poznání Campiho práce nezastupitelný, neboť osvětlil řadu mezer v životě a díle tohoto autora. Antonio Campi byl studován především jako malíř deskových obrazů i nástěnných maleb a jako kreslíř, částečně jako architekt a v neposlední řadě jako spisovatel. Pokud pomineme práci Federica Sacchiho ze 70. let 19. století, který zčásti

¹⁸⁷ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

zveřejnil archiválie týkající se rodiny Campi, k většímu rozkrytí cremonského archivu v souvislosti s tvorbou tohoto malířského rodu došlo až ve 20. století. Materiálu ke studiu bylo publikováno dost, přesto musíme v roce 2015 konstatovat, že zevrubná monografie Antonia Campiho (stejně jako Giulia, Vincenza nebo Bernardina) prozatím v uměnovědné knihovně chybí.

Chronologicky vzato nalezneme první informaci vážící se k dílu Antonia Campiho ve slovníkovém hesle z pera Francesca Malaguzzi Valeriho, který v roce 1911 popsal malířův život ve slovníku *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*.¹⁸⁸ Na toto heslo navázali v 70. letech Giulio Bolaffi v *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli incisori italiani. Dall'XI al XX secolo*¹⁸⁹ a Silla Zamboni ve slovníku *Dizionario Biografico degli Italiani*.¹⁹⁰ V roce 1996 publikoval Giulio Bora zatím poslední lexikonové heslo k Antoniově tvorbě v anglicky psaném slovníku *The Dictionary of Art*.¹⁹¹ O rok dříve bychom našli jeho text komentující život cremonského malíře v katalogu výstavy *Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*,¹⁹² který ve své podstatě navázal na Borův heslovitý popis Antoniova života z katalogu kreseb lombardských manýristů z roku 1971.¹⁹³

Vůbec první svým rozsahem větší studie věnovaná celé rodině Campi, která si kladla za cíl řešit Antoniovo umělecké působení, byla sepsána v roce 1931.¹⁹⁴ Její autorka, italská badatelka Aurelia Perotti, věnovala svou pozornost nejen bratrské trojici, ale také jejich otci Galeazzovi a Bernardinu Campimu. První ilustrovaná publikace o cremonské rodině seznamovala své čtenáře s Antoniovými sakrálními zakázkami jak v Cremoně, tak v Miláně. Perotti rovněž publikovala soupis Antoniových děl řazený podle geografické příslušnosti spolu se seznamem prací, které byly již v její době ztraceny nebo zničeny.

Na Aurelii Perotti navázal v roce 1933 Adolfo Venturi, který v rámci svého celoživotního díla k vývoji dějin umění na italském poloostrově publikoval širěji pojaté heslo popisující Antoniovu kariéru. Některé jím uváděné datace jsou dnes sice překonány,

188 Francesco Malaguzzi Valeri (Ulrich Thieme/Felix Becker eds.), Antonio Campi, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, sv. V, Lipsko 1911, s. 466-469

189 Giulio Bolaffi, Antonio Campi, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei Pittori e degli incisori italiani. Dall'XI al XX secolo*, sv. II, Turín 1972, s. 422

190 Silla Zamboni, Antonio Campi (Campo), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 17, Řím 1974, s. 500-503

191 Giulio Bora (Jane Turner ed.), Antonio Campi, in *The Dictionary of Art*, sv. 5, 1996, s. 545-546

192 Giulio Bora (Giulio Bora, Martin Zlatohlávek ed.), Antonio Campi, in *Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, Praha 1995, s. 209

193 Giulio Bora, *Disegni di manieristi lombardi*, Vicenza 1971, s. 28

194 Aurelia Perotti, Antonio Campi, i *Pittori Campi da Cremona*, Milán 1931, s. 37-55. Recenze: Attilio Sabatini, i *Campi, pittori cremonesi*, in *La Rinascita*, č. 17, 1941, s. 136-140

přesto se jedná o respektování hodný zdroj informací, v němž autor popsal nejdůležitější mezníky Antoniova života.¹⁹⁵ Na Venturiho úsilí navázal v roce 1985 Giulio Bora, který se v katalogu i *Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* dotkl Antoniova díla v celé jeho šíři.¹⁹⁶ V roce 1999 v úvodní kapitole své knihy *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth – Century Lombardy* ve zkratce zrekapituloval doposud známá fakta o Antoniově činnosti Bram de Klerck.¹⁹⁷

V souvislosti s cremonskými tvůrci je samostatnou kapitolou badatelská práce italského historika umění Roberta Longhiho, který jako student Adolfa Venturiho zkoumal tvorbu ferrarského malíře druhé poloviny 15. století Cosme Tury. Ferrarští umělci fascinovali Longhiho natolik, že v roce 1934 publikoval ikonickou práci k této tematice nazvanou *Officina ferrarese*.¹⁹⁸ Longhi zde na příkladech ferrarské dvojice Battisty a Dossa Dossiho konstatoval, že jejich naturalismus založený na plastičnosti zobrazovaného a modelaci světla tak reálného, že připomíná Caravaggia, odpovídá některým pracím bratří Campiů. V této době Longhi také řešil problematiku Caravaggiových předchůdců v severní Itálii. Publikace nazvaná *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi. 1928–1934* vůbec poprvé poukázala na Antonia Campiho jako na jednoho z Caravaggiových inspiračních zdrojů.¹⁹⁹ Longhiho postřehy k Antoniovým deskovým obrazům i nástěnným malbám v předních milánských a cremonských kostelech jsou poplatné dodnes.

Jediná svým charakterem monografická publikace, která se pokusila hodnotit Antoniovu kariéru v celé jeho šíři, se datuje do roku 1982, kdy badatelská dvojice Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo sepsala studii pod názvem *Contributi ad Antonio Campi*.²⁰⁰ Ve své práci badatelé zhodnotili Antoniovu umělecké počátky, jeho spolupráci s bratrem Giuliem, oscilaci mezi Parmigianinem a Giuliem Romanem, první samostatné práce a zakázky v Miláně, kontakt s Karlem Boromejským, opakující se témata v malířově tvorbě a v neposlední řadě okomentovali Campiho architektonickou, literární a grafickou činnost. Svůj výzkum obohatili o velké množství srovnávacího materiálu, jehož použití je

¹⁹⁵ Adolfo Venturi, Antonio Campi, in *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, (edice) 1967, sv. IX, parte VI, s. 868-886

¹⁹⁶ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Antonio Campi, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 181-184

¹⁹⁷ Bram de Klerck, Introduction, in *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth – Century Lombardy*, Amsterdam 1999, s. 11-29

¹⁹⁸ Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Řím 1934, s. 150

¹⁹⁹ Roberto Longhi, *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Florencie (edice) 1968, s. 122-130

²⁰⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *Contributi ad Antonio Campi*, in *Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona*, sv. 2, 1982, č. 26

však v některých případech diskutabilní. Své poznatky založili na výzkumu z roku 1978, kdy vyšel pod názvem *Studi su Giulio Campi* jejich příspěvek k tvorbě Antoniova staršího bratra. Zásadní dopad této studie lze spatřit v komentáři k Antoniově rané produkci a především v připsání zakázek v Palazzo Barbò v Torre Pallavina [obr. 56–86] a ve vile Antona Traversi v Medě [obr. 271–285], které se dosud řadily mezi společné práce obou bratrů.²⁰¹

Antoniova tvorba se ve druhé polovině 20. století dotkla ve větší či menší míře rovněž několika výstav. Doposud nejvýznamnější výstava, která se kompletně věnovala cremonskému umění od druhé poloviny 15. století až do počátku 17. věku, se konala v roce 1985 v Cremoně pod názvem *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* [obr. 380]. Pod vedením profesorky Miny Gregory, studentky Roberta Longhiho a cremonské rodačky, vznikl obsáhlý a zatím nepřekonaný katalog, který obsahoval řadu dosud nepublikovaných informací italských uměnovědců zabývajících se cremonským malířstvím, kresbou, sochařstvím, architekturou, grafikou a medailérstvím.²⁰² Antoniově zde byla věnována pasáž k deskovým obrazům z cremonských i milánských kostelů,²⁰³ ke kresbě²⁰⁴ a k jeho sochařským pokusům v cremonském kostele sv. Markéty.²⁰⁵ Ve stejném roce pořádalo newyorské Metropolitní muzeum ve spolupráci s neapolským Museo di Capodimonte výstavu nazvanou *The Age of Caravaggio*.²⁰⁶ Na seznamu vystavených děl se v sekci Caravaggiových severoitalských předchůdců objevil také Antoniův obraz *Stětí Jana Křtitele* z kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 310]. Autoři výstavy tak vzdali hold Roberto Longhimu, který o Antoniově psal již na konci dvacátých let jako o malíři, který používal techniku *chiaroscuro* tak, jak ji později aplikoval Caravaggio.²⁰⁷

Doplňkem k těmto projektům se staly dvě výstavy vzešlé z českého prostředí. Poté, co bylo na počátku 90. let objeveno v pražské Národní galerii album přípravných studií cremonských malířů pocházející z majetku rodiny Clary – Aldringen, byly realizovány dvě výstavy s tematikou cremonské kresby. Martin Zlatohlávek ve spolupráci s Giuliem Borou

²⁰¹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *Studi su Giulio Campi*, Milán 1978

²⁰² Mina Gregori (ed.), *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985. Recenze: Jonathan Bober, *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, in *Arte Lombarda*, n. 77, 1986, s. 153-162

²⁰³ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Antonio Campi, in *i Campi e la cultura artistica cremonese nel Cinquecento*, Milán 1985, s. 181-196

²⁰⁴ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Disegni, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 302-307

²⁰⁵ Alessandro Nova (Mina Gregori ed.), Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 418-424

²⁰⁶ Mina Gregori (Mina Gregori, Luigi Salerno, Richard E. Spear eds.), *The Age of Caravaggio*, New York 1985, s. 49-87

²⁰⁷ Roberto Longhi, *Me Pinxit e Quesiti Caravaggeschi 1928-1934*, Florencie 1968, s. 122-130

připravili v roce 1995 výstavu s názvem *Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, která zásadním způsobem obohatila pohled na cremonské tvůrce jako kreslíře. Vůbec poprvé byla publikována celá řada přípravných kreseb, které byly dosud historikům umění skryty. Antoniova práce zde byla prezentována po boku bratrů v průřezu jeho tvorby od realizace v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 87–98, 157–163] k pracím ve vile Antona Traversiho v Medě [obr. 271–285], v dómu v Lodi [obr. 365–366] a v cremonském kostele sv. Petra na Pádu [obr. 320–325]. Autoři výstavy na tuto spolupráci navázali o dva roky později při publikování rozsáhlého pojatého katalogu *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, v němž se věnovali cremonské výtvarné scéně od počátku 15. století až do konce 16. věku.²⁰⁸ Přestože velká část katalogu hodnotí tvorbu Antonia Maria Vianiho, nepřehlédnutelnou součástí je také zpracování života a díla Antonia Campiho. Velkým přínosem byla především kapitola Maria Marubbiho o Antoniově zakázce v apsidě dómu v Lodi.²⁰⁹

Posledním podstatným příspěvkem, který hodnotil tvorbu původem cremonského malíře a který svým tématem navázal na výstavu v Metropolitním muzeu v New Yorku v roce 1985, byla realizace výstavy *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano* v roce 2011 v Miláně.²¹⁰ V rámci této výstavy, jež komentovala recentní výsledky bádání k Michelangelu Merisimu, se diváci měli možnost setkat s pěti Antoniovými malbami, které byly po dvaceti šesti letech od výstavy v Cremoně opět představeny veřejnosti. K těmto deskovým obrazům patřily *Odpočinek na útěku do Egypta* a *Smrt Panny Marie*, části triptychu, který Antonio namaloval v roce 1577 do milánského kostela sv. Marka [obr. 286], dále *Mučednictví sv. Vavřince* [obr. 342] a *Stětí Jana Křtitele* z kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 310], který je veřejnosti nepřístupný, a vystavení obrazů tedy bylo ojedinělou možností se s nimi setkat, a nakonec *Klanění pastýřů* z baziliky Santa Maria della Croce v Cremě [obr. 242]. Velkým přínosem celého projektu bylo nejenom badatelské zhodnocení Gabriela Cavalliniho a Maria Marubbiho, ale také zrestaurování fyzické matérie pláten.

K početně velké skupině zachycující osudy Antonia Campiho patří odborné články ve vědeckých časopisech a konferenčních sbornících. Až na výjimky se jedná o práce

²⁰⁸ Giulio Bora, Martin Zlatohlávek, *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milán 1997. Recenze: Nancy Ward Neilson, *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, in *Master drawings*, č. 37, sv. 2, 1999, s. 189-192

²⁰⁹ Mario Marubbi (Giulio Bora, Martin Zlatohlávek eds.), *Giulio e Antonio Campi e la decorazione dell'apside del duomo di Lodi*, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milán 1997, s. 65-74

²¹⁰ Vittorio Sgarbi, *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Milán 2011, s. 88-97

italských badatelů v italsky tištěných odborných periodících. Zájem o tvorbu Antonia Campiho podpořil výše citovaný Roberto Longhi, který sám přispěl k objevení deskového obrazu zobrazujícího *Sv. Šebestiána* (Milán, Pinacoteca Castello Sforzesco) [obr. 236], když jej atribuoval právě Antoniovovi.²¹¹ Možná právě díky Longhimu lze od počátku 70. let vyzorovat větší náklonnost badatelů ke cremonskému umění, potažmo k Antoniovu Campimu. K těmto se zařadila Maria Luisa Ferrari, Longhiho studentka a cremonská rodačka, která publikovala příspěvek k zakázce Giulia a Antonia Campiů v *Palazzo Barbò* v Torre Pallavicina [obr. 56–86] – do té doby značně opomíjené téma, jež konfrontovala s dekorací v chrámu sv. Zikmunda v Cremoně.²¹² Své postřehy posléze více rozvedla v publikaci k tomuto cremonskému kostelu nazvanou *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e Arte*, jejíž značná část je věnována právě oběma cremonským bratrům [obr. 87–98, 157–163].²¹³

Studium parmské umělecké produkce přivedlo několik badatelů i ke cremonskému výtvarnému milieu. Již v roce 1950 vyšla ve sborníku k uctění památky Pietra Toescy, učitele Roberta Longhiho, krátká stať Augusty Ghidiglie Quintavalle upozorňující na Antoniovu malbu *Svaté rodiny se sv. Františkem a blahoslaveným Janem Burallim* v konventním chrámu sv. Františka v Bussetu [obr. 165], do té doby neznámou.²¹⁴ O dvacet let později prohloubila autorka svou prvotní tezi ve sborníku k poctě Uga Procacciho, když poukázala na skupinu děl cremonských malířů v parmské a piacentenské provincii, konkrétně v Monticelli d'Ongina a v Bussetu, vzdálených několik málo kilometrů od Cremony.²¹⁵ Antonio Campi se tak „nově“ stal autorem *Nanebevzetí z oratoře Santissima Annunziata* v Bussetu a *Navštívení* spolu s *Narozením* z kolegiálního kostela v Monticelli d'Ongina (dnes se tyto obrazy Antoniovu nepřipisují). Tato tematika rovněž zaujala badatelskou dvojici Giovanniho Godiho a Giuseppeho Cirilla, kteří na počátku 70. let publikovali dva články k zakázkám cremonských malířů v Bussetu a v jeho blízkém okolí. Godiho úvodní informace k malířům z přelomu 16. a 17. století mapující tvorbu

²¹¹ Roberto Longhi, Un San Sebastiano di Antonio Campi, in *Paragone*, č. 87, 1957, s. 66-67

²¹² Maria Luisa Ferrari, La Maniera de' Campi Cremonesi a Torre Pallavicina, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, série III, sv. IV, č. 3, 1974, s. 805-816

²¹³ Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e Arte*, Cinisello Balsamo 1974, s. 38-127

²¹⁴ Augusta Ghidiglia Quintavalle, Nuove ascrizioni a Giulio e Antonio Campi, in *Proporzioni. Omaggio a Pietro Toesca*, č. III, 1950, s. 170-171

²¹⁵ Augusta Ghidiglia Quintavalle (Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Paolo Dal Poggetto eds.), Dipinti cremonesi del secolo XVI a Monticelli d'Ongina e a Busseto, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, č. 2, 1977, s. 459-470

Giovanniho Battisty Trottiho, Andrei Mainardiho a Camilla Procaccina²¹⁶ byla o čtyři roky později rozšířena o poznatky ke spolupráci Antonia a Vincenza v Bussetu a ve Fontanelle al Piano [obr. 256].²¹⁷

Campiho poslední dokumentovaný deskový obraz s tématem *Uvedení Páně do chrámu* z roku 1586 [obr. 363], který byl původně umístěn v jedné z postranních kaplí milánského kostela sv. Marka a který se měl z ne úplně jasných důvodů dostat do sakristie neapolského kostela sv. Františka z Pauly (v současné době zde obraz nevisí), inspiroval k sepsání článku Ferdinanda Bolognu.²¹⁸ Autor se v podstatě dotkl pouze dosud publikované literatury k dílu Antonia Campiho, v titulku avizovaný obraz zůstal spíše upozaděný. Naopak rozměrná malba zobrazující *Ukřižování s pašijovými scénami* z roku 1569 [obr. 195], již se dnes honosí Musée du Louvre, našla svého autora v Domenicu Frigeriovi.²¹⁹ Obsáhlý příspěvek komentoval spornou otázku dvou Antoniových obrazů tohoto tématu, z nichž jeden je v Paříži, zatímco druhý se nachází v noviciátu barnabitského kláštera v Carrobiolu v Monze [obr. 197]. Autor článku reagoval na katalogové heslo Sylvie Béguin a komentář Giulia Bory z roku 1985.²²⁰

Českým příspěvkem k prohloubení studia o tvorbě Antonia Campiho byl v roce 1999 publikovaný článek Lubomíra Konečného ke kresbě *Loácoóna* z pražské Národní galerie [obr. 80]. Hlavním zájmem autora bylo objasnit model, který Antonio Campi použil při práci na své studii. Poněkud zvláštní úhel pohledu, kdy je hlava viděna z lehkého nadhledu zprava, stejně jako pozorné vykreslení linií detailů přivedly Konečného k závěru, že kresba z Národní galerie je nejen svědectvím Antoniova zájmu o antické umění, ale také dokladem dílčích kopií či odlišností slavného sousoší již krátce po polovině Cinquecenta, o kterých dříve nebyly žádné zprávy a jejichž nejranější verze pocházejí až ze 17. století.²²¹

K autorům, kteří část svého badatelského života zasvětili cremonské malířské rodině, se beze sporu řadil Giulio Bora, jemuž sekundoval Mario di Giampaolo, dále Marco Tanzi a Bram de Klerck. Giulio Bora se vyprofiloval cremonským směrem již na

²¹⁶ Giovanni Godi, Nuovi contributi allo studio delle antiche pitture in Busseto, in *Biblioteca*, č. 70, sv. 2, 1971, s. 125-135

²¹⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, Antonio e Vincenzo Campi a Busseto e nei dintorni, in *Biblioteca* 70, sv. 4, 1975, s. 53-98

²¹⁸ Ferdinando Bologna, Antonio Campi: la „Circoncisione“ del 1586, in *Paragone*, č. 41, 1953, s. 46-51

²¹⁹ Domenico Frigerio, i due quadri della Passione di Antonio Campi, dono di San Carlo Borromeo, in *Barnabiti Studi*, č. 5, 1988, s. 241-272

²²⁰ Sylvie Béguin (Mina Gregori ed.), Crocifissione con scene della Passione, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 187-189; Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Antonio Campi, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 181-184

²²¹ Lubomír Konečný, Antonio Campi a Láokoón, in *Bulletin of the National Gallery in Prague*, sv. 9, Praha 1999, s. 185-187

počátku své kariéry, neboť hned první jím publikovaný katalog, věnovaný kresbám lombardských manýristů, zahrnoval řadu kreseb Antonia, Giulia a Bernardina Campi.²²² Značná afinita Giuliova a Antoniova kresebného stylu na počátku jeho tvorby zapříčinila, že některé Borovy atribuce nejsou dnes již poplatné, neboť sám badatel je v pozdějších letech přehodnotil. Sedmé desetiletí bylo pro Giulia Boru ve znamení cremonského umění. V odborném časopise *Paragone* publikoval sérii článků, jejichž hlavními aktéry byli Camillo Boccaccino, Giulio a Antonio Campi. Pro bádání o Antoniově byly stěžejní dva Borovy příspěvky věnující se počátečním krokům v jeho malířské kariéře. Příspěvek z roku 1976 popsal první signovaný obraz od Antonia zobrazujícího *Svatou rodinu se sv. Jeronýmem a prosebníkem* (1546) [obr. 1], který Bora konfrontoval s nedochovanou Boccaccinovou malbou *Sv. Marty* pro cremonský dóm.²²³ Více informací k Antoniově rané produkci přidal badatel v článku o rok mladším, kde zhodnotil spolupráci se starším bratrem v kostelech sv. Markéty a sv. Zikmunda v Cremoně, respektive Antoniův podíl na freskové výzdobě obou chrámů, dále participaci na vjezdu Filipa II. do Cremony v roce 1549, deskové obrazy představující *Sv. Ilária se sv. Apolónií a sv. Kateřinou* [obr. 188] ze světcova cremonského kostela a *Vzkříšení Krista* z milánského kostela Santa Maria dei Miracoli [obr. 109], realizaci ve vile Antona Traversiho v Medě [obr. 271–285] a zakázku na výzdobu kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 355–360].²²⁴

Korektivním doplňkem Borova katalogu z roku 1971 se stala publikace i *disegni lombardi e genovesi del Cinquecento* vydaná v roce 1980.²²⁵ Některé přípravné kresby publikované v katalogu z roku 1971 změnily svého autora. Proměnou atribuce od Giulia k Antoniově a tématu od *Kristus se zjevuje sv. Pavlovi na Kristus před setníkem* prošla například kresba z Ambrosiany (Cod. F. 268 inf. n. 70) [obr. 347]. V následujícím roce se badatel ve sborníku k uctění památky Arthura Ewarta Pophama zaměřil na Antoniovu architektonické návrhy, když více okomentoval jeho architektonické studie cremonského dómu určené jako podklad ke grafikám jeho cremonské kroniky a studii katafalku Sigismonda Picenardiho [obr. 378].²²⁶ V roce 1984 navázal na své výzkumy lombardské

²²² Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 28-41, obr. 19-48. Recenze: Ugo Ruggeri, *Disegni lombardi del Cinquecento*, in *Critica d'Arte*, č. 40, 1974, s. 51-70

²²³ Giulio Bora, *Note cremonesi II. L'eredità di Camillo e i Campi. Gli apparati di Carlo V. La pala di Santa Marta di Camillo e gli esordi di Antonio Campi. „Ut pictura poesis“: Il Vida e Giulio Campi*, in *Paragone. Arte*, č. 311, 1976, s. 54-74

²²⁴ Giulio Bora, *Note cremonesi II. L'eredità di Camillo e i Campi*, in *Paragone. Arte*, č. 327, 1977, s. 54-88

²²⁵ Giulio Bora, *i disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980, s. 44-55, fig. 37-58. Recenze: Nancy Ward Neilson, *i disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, in *The Burlington magazine*, č. 124, 1982, s. 453-454; Mario di Giampaolo, *i disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, in *Prospettiva*, č. 37, 1984, s. 76-83

²²⁶ Giulio Bora, *Giulio e Antonio Campi architetti*, in *Per A. E. Popham*, Parma 1981, s. 21-41

kresby v článku předcházejícím chystané výstavě v Cremoně o rok později, kde shrnul své dosavadní poznatky o cremonske výtvarné scéně od počátku 15. století, okomentoval zdejší vývoj v průběhu Cinquecenta a skončil v Miláně na konci 16. století v díle Procacciniů.²²⁷ Svůj prostor dostal také Antonio Campi, kterému byly nově připsány některé studie pro dekoraci v kostele sv. Petra na Pádu v Cremoně a přípravné kresby pro *Smrt Panny Marie* z roku 1577 [obr. 293] a *Ukřižování s pašijovými scénami* z roku 1569 [obr. 195]. Poslední větší příspěvek osmého desetiletí týkající se Cremony a její kresby zpracoval Giulio Bora opět průřezově, s důrazem na nové atribuce cremonským malířům v článku *Maniera, 'idea' e natura nel disegno cremonese. Novità e precisazioni*.²²⁸ V případě Antonia Campiho došlo k připsání studie sedící ženské figury a návrh sepulkrální architektury, obě uchovávané v Paříži v Cabinet des Dessins v Louvru a École des Beaux – Arts.

Od roku 2000 publikoval profesor Bora tři články mapující tvorbu Antonia Campiho. První příspěvek, který odborné veřejnosti připomínal album rodiny Clary – Aldringen, vyšel ve sborníku *Fare storia dell'arte*.²²⁹ Antonio Campi je zde představen jako autor definitivní přípravné kresby pro nástěnnou malbu s tématem *Večeře v domě Šimona farizeje* v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 262]. Nově zde profesor Bora připsal malíři přípravnou kresbu pro nástěnnou malbu *Obrácení sv. Pavla ze světceva kostela* v Miláně, kterou uchovává Statens Museum for Kunst v Kodani. V roce 2007 doprovodil svým článkem o rozdílných malířských polohách Giulia a Antonia Campiho katalog nazvaný *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*.²³⁰ V rámci svého líčení popsal spolupráci obou bratrů na cyklu osmi deskových obrazů pro Palazzo della Loggia v Brescii [obr. 42–55] na pozadí jejich zakázek v kostelech sv. Markéty [obr. 32–37] a sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 87–98, 157 –163] a v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [obr. 56–86]. Borův zatím poslední článek *Le molte „maniere“ del disegno di Antonio Campi* zabývající se Campiho „manýrami“ v kresebném projevu dokumentoval rozmanistost vlivů, které lze v jeho práci

²²⁷ Giulio Bora, Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra), in *Paragone. Arte*, č. 413, 1984, s. 3-35

²²⁸ Giulio Bora, Maniera, 'idea' e natura nel disegno cremonese. Novità e precisazioni, in *Paragone. Arte*, č. 459-461-463, 1988, s. 13-38

²²⁹ Giulio Bora (Maria Grazia Balzarini, Roberto Cassanelli eds.), La collezione Clary – Aldringen. Integrazioni e aggiunte, in *Fare storia dell'arte*, Milán 2000, s. 115-126

²³⁰ Giulio Bora (Elena Lucchesi Ragni, Renata Stradiotti eds.), Giulio e Antonio Campi. Due fratelli, due temperamenti, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milán 2007, s. 27-35

vypozorovat.²³¹ K těmto profesor Bora počítal odkazy na bratra Giulia, Pordenona, Francesca Salviatiho, Franse Florise a Willema Keye.

Zvláštním oddílem Borovy badatelské práce jsou průřezové studie ke cremonskému malířství v rámci výstavních katalogů nebo publikací souhrnného rázu. Mezi tyto se řadí průřezová studie ke cremonskému umění druhé a třetí čtvrtiny 16. století nazvaná i *pittori tra „maniera“ e realtà*²³² a dále stať v rámci katalogu i *segni dell'arte*, která zmínila spolupráci Antonia s mladším bratrem Vincenzem, například v malbách *Oplakávání Krista* [obr. 274] nebo *Krista na hoře Olivetské* [obr. 298].²³³ V roce 1998 vyšla pod taktovkou Miny Gregory publikace hodnotící renesanční a manýristické malířství v Miláně, jejíž součástí se stal Borův článek o klasickém, manýristickém a reformním přístupu milánských malířů v rozmezí třicátých až 90. let 16. století.²³⁴ Antonio Campi zde byl zmíněn v souvislosti se *Vzkříšením Krista* pro Santa Maria dei Miracoli [obr. 109] a s pracemi ve sv. Pavlu [obr. 142–156, 310, 326, 342, 355–358]. Poslední z řady těchto průřezových pohledů na malířství v Lombardii byla kniha *Lombardia manierista* z roku 2009, v níž Giulio Bora zhodnotil cremonský manýrismus právě s důrazem na rodinný klan Campiů.²³⁵

Korektivním doplňkem Borovy badatelské práce a nezatíženým pohledem zvenku se stal Mario Di Giampaolo, který od počátku 70. let reagoval kritikami na Borovy články a publikace, jež se věnovaly umění v Cremoně. V průběhu let publikoval Mario Di Giampaolo sérii příspěvků, jež se věnovaly nejenom všem Campiům, ale také Boccaccinům a jejich práci v Cremoně.²³⁶

²³¹ Giulio Bora (Daniela Ferrari, Sergio Marinelli eds.), Le molte „maniere“ del disegno di Antonio Campi, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, Mantova 2011, s. 157-164, obr. 372-380

²³² Giulio Bora (Mina Gregori ed.), i pittori tra „maniera“ e realtà, in *Pittura a Cremona dal Romanico all' Settecento*, Milán 1990, s. 39-49

²³³ Giulio Bora, L'anello mancante. Fortuna e epilogo di una civiltà artistica, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milán 1997, s. 9-33

²³⁴ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595), in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 52-66

²³⁵ Giulio Bora (Maria Teresa Fiorio, Valerio Terraroli eds.), Manierismo cremonese, in *Lombardia manierista*, Milán 2009, s. 155-193

²³⁶ Mario Di Giampaolo, Aspetti della grafica cremonese per S. Sigismondo: da Camillo Boccaccino a Bernardino Campi, in *Antichità viva*, č. 13, 1974, s. 19-31; Mario Di Giampaolo, Giulio Campi. Ancora due disegni per San Sigismondo, in *Prospettiva*, č. 8, 1977, s. 54-56; Mario Di Giampaolo, Due disegni di Giulio Campi, in *Antichità viva*, č. 16, 1977, s. 35-37; Mario Di Giampaolo, Camillo Boccaccino. A painting and a drawing, in *The Burlington magazine*, č. 120, 1978, s. 82-85; Mario Di Giampaolo, Un appunto per Camillo Boccaccino disegnatore, in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria Maria Luisa Ferrari*, sv. I, 1979, s. 89-91; Mario Di Giampaolo, i disegni lombardi e genovesi del Cinquecento, in *Prospettiva*, č. 37, 1984, s. 76-83; Mario Di Giampaolo, A drawing by Bernardino Campi for the Badia Fiesolana „Crucifixion“, in *Master drawings*, č. 32, sv. 4, 1994, s. 380-382; Mario Di Giampaolo (Anna Forlani Tempesti, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò eds.), Bernardino Campi. Un frammento di cartone per Sabbioneta, in *Per Luigi Grassi*, Rimini 1998, s. 192-197

Borovým souputníkem na poli výzkumu o cremonské rodině Campi byl od konce 70. let Marco Tanzi. Jeho první příspěvek k této problematice publikovaný ve sborníku k počtě Marie Luisy Ferrary s názvem *Disavventure campesche* se dotkl deskového obrazu Bernardina Campiho znázorňujícího *Uvedení Páně do chrámu*, nacházejícího se v soukromé sbírce.²³⁷ V pokračování sborníku z roku 1981 Tanzi poprvé publikoval Antoniovy nástěnné malby z kostela sv. Josefa v Castelleone zobrazující *Sv. Agátu a Sv. Lucii* [obr. 179], které na základě stylistické analýzy zařadil do 60. let 16. století stejně jako méně známý deskový obraz s tématem *Pokušení sv. Antonína* (signovaný a datovaný 1568) [obr. 186], původně v dánské sbírce Sadolin, dnes v Itálii v soukromých rukou.²³⁸

V roce 1990 se badatel účastnil konference ve francouzském Rennes, kde přednesl příspěvek o problematice cremonské malby a kresby.²³⁹ Vůbec poprvé zde Tanzi vyslovil svůj předpoklad, že obraz *Kajícího se sv. Petra* [obr. 338], který se dnes ukrývá v dómu španělské Segovie, nese autorství Antonia Campiho a je datovatelný do 60. let 16. století (dataci později pozměnil). Upozornil rovněž na autorskou kresbu k tomuto obrazu, kterou uchovává pařížský Louvre.²⁴⁰ Tanzimu vděčí za své objevení také deskový obraz malého formátu z konce čtyřicátých let, tedy z období prvních samostatných prací, který představuje scénu *Klanění pastýřů*. I k této malbě se v Louvru dochovala Antoniova přípravná kresba. V závěru svého článku Tanzi upozornil na skutečnost, že Antoniovo podání *Sv. Šebestiána* z roku 1575 [obr. 236], které vychází z předlohy Dossa Dossiho z cremonského kostela Santissima Annunziata, má svůj předobraz v obraze Bernardina Gattiho, ke kterému se v Louvru dochovaly dvě přípravné kresby (inv. č. 2037 F; inv. č. 13469 F). Samotný obraz je dnes patrně v soukromé sbírce. V souvislosti s tímto obrazem Tanzi poukázal na další Antoniův obraz *Sv. Šebestiána* ze soukromé sbírky, který pochází z 80. let 16. století [obr. 341].

V roce 1994 se Tanzi zaměřil na dva deskové obrazy znázorňující *Vzkříšení* a *Cestu na Kalvárii* z turínské Galleria Sabauda [obr. 118], do této doby nezaznamenané, které připsal Antoniovi a zařadil je do kontextu jeho tvorby.²⁴¹ Upozornil na Campiho inspiraci

²³⁷ Marco Tanzi, *Disavventure campesche*, in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria Maria Luisa Ferrari*, sv. I, 1979, s. 255-257

²³⁸ Marco Tanzi (Antonio Boschetto ed.), *Inediti campeschi tra vero e maniera*, in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, sv. II, Florencie 1981, s. 67-77

²³⁹ Marco Tanzi, *Problèmes crémonais. Peintures e Dessins*, in *Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux – Arts de Rennes*, Rennes 1990, s. 37-42

²⁴⁰ Tanzi své poznatky k tomuto obrazu přednesl téhož roku rovněž na konferenci v Bescii (sborník nebyl publikován): Marco Tanzi, Antonio Campi a Segovia. Un quadro di „notte e di fuochi“, in *Savoldo e la cultura figurativa del suo tempo tra Veneto e Lombardia*, Musei Civici di Brescia, 26.-27. května 1990

²⁴¹ Marco Tanzi, *Cremona 1560-1570. Novita sui Campi*, in *Bollettino d'Arte*, č. 83, 1994, s. 55-64

Dürerovými grafikami a práce komparoval s cyklem nástěnných maleb v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 142–156] a se *Vzkříšením Krista* ze Santa Maria dei Miracoli v Miláně [obr. 109]. Na základě těchto analogií malby zařadil do 60. let 16. století. V článku o dva roky starším publikovaném pod názvem *Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese* odkryl další část Antoniovvy tvorby, do této doby badateli nezaznamenanou. Na pořad dne přišly Antoniovvy oleje ze čtyřicátých a 50. let 16. století zobrazující *Klanění pastýřů* ze soukromé turínské sbírky [obr. 13], kterého se autor letmo dotkl již ve sborníku z Rennes v roce 1990 (datoval do blízkosti *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* z roku 1546) [obr. 1], ale především malby *Svaté rodiny se sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* neznámé provenience [obr. 191], dosud označované za dílo Bertojovo, které Tanzi připsal Antoniovi a zařadil na konec 50. let.²⁴²

Do roku 1999 se klade soupis cremonských kreseb ze sbírek kabinetu kresby florentských Uffizií, jehož zpracováním byl pověřen právě Marco Tanzi.²⁴³ Antoniovův kresebný katalog badatel nově obohatil o řadu přípravných studií, do této doby nepublikovaných nebo připisovaných jiným autorům. Kresby hlav a paží, jež byly původně připsané Bernardinu Gattimu, atribuoval Tanzi Antoniovi jako jeho přípravné studie k triptychu Panny Marie z roku 1577 pro milánský kostel sv. Marka (inv. č. 2096 F; inv. č. 2098 F; inv. č. 2099 F). Stejně tak studie spojených rukou a levé paže (inv. č. 13493 F) byla podle Tanziho přípravnou kresbou pro dnes ztracený obraz *Krista na hoře Olivetské* pro oratoř v Torre Pallavicina [obr. 251]. Svůj úsudek doložil Antoniovými replikami obrazu z Inveriga [obr. 295] a z milánské Ambrosiany [obr. 296]. Deskový obraz *Kristus před Kaifášem* [obr. 252], druhá práce pro oratoř v Torre Pallavicina, má v Uffiziích rovněž přípravnou kresbu zobrazující spojené ruce a studie hlavy *Vykupitele* (inv. č. 13493 F). Nově publikovaná kresba *Hrajících si putti* (inv. č. 1636 Orn r.) se měla týkat Antoniovvy práce pro pilastr v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 158], svou hypotézu ovšem v tomto případě v pozdější studii přehodnotil. Za zmínku rovněž stojí rozměrná kresba velikosti kartonu představující návrh ženské (inv. č. 941 E, inv. č. 941 E bis) [obr. 379] a mužské karyatidy (1638 ORN), jejíž využití v Campiho produkci nebylo dosud odhaleno. Jedná se o jediný příklad kartonu, který se od Antonia Campiho dochoval.

²⁴² Marco Tanzi, *Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese*, in *Annali della Biblioteca Statale e Libreria civica di Cremona*, č. XLV, Cremona 1996, s. 159-172

²⁴³ Marco Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, Florencie 1999, s. 118-133; Recenze.: Nancy Ward Neilson, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, in *Master drawings*, č. 38, sv. 4, 2000, s. 470-471

V polovině prvního desetiletí 21. století se Marco Tanzi stal autorem výmluvně nazvané publikace i *Campi*.²⁴⁴ Kniha, jejíž název by mohl napovídat, že se jednalo o monografii celé rodiny, si kladla za cíl ve zkratce zhodnotit nejdůležitější mezníky v životě všech tří bratrů a Bernardina Campiho v kontextu tvorby jejich cremonských souputníků. Badatel se zaměřil na vysledování tvaroslovných změn malířství nejenom v Cremoně a v Miláně, ale také v oblasti Pádského údolí, kde se tito tvůrci pohybovali. Tanzi své líčení v Cremoně započal v roce 1525 popisem tvorby Camilla Boccaccina, Bernardina Gattiho a Giulia Campiho a pokračoval jejich zakázkami v cremonských kostelech. V Antoniově případě popsal počáteční fázi v rodném městě, v Brescii a v Bussetu, kde stojí za zmínku jeho atribuce *Kalvárie* ve zdejším kostele zasvěceném Panně Marii Andělské (Santa Maria degli Angeli) Niccolo dell' Abatemu. V 70. letech 20. století připsali Antonioví tuto zakázku badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo. s touto badatelskou dvojicí se autor naopak ztotožnil v komentáři k zakázce v Cadignanu [obr. 126–141], která byla podle jeho tvrzení samostatnou Antoniovou prací z raného manýristického období. Vrcholnou a pozdní fázi Campiho tvorby zhodnotil Tanzi za přispění dosud publikované literatury. Za úvahu by podle Tanziho stálo zhodnocení případného pobytu Antonia, Vincenza a Bernardina Campiho ve Španělsku.

Recentní Tanziho články v odborných časopisech věnující se cremonské tematice měly jeden společný rys, totiž že komentovaly vždy několik paralelních problematik. Vedle publikace i *Campi* publikoval badatel v roce 2004 rozsáhlý článek věnující se cremonské výtvarné scéně pod názvem *Siparietti cremonesi*.²⁴⁵ Tento příspěvek, který se dělil na pět hlavních podkapitol, obsahoval ve své první části komentář k nově vydanému katalogu pinakotéky cremonského Museo Civico Ala Ponzzone (2003) zaměřený na 16. století.²⁴⁶ Tanzi v rámci svého výkladu porovnal katalogy sbírky z let 1951, 1960 a 1976, jejichž autorem byl ve všech případech Alfredo Puerari.²⁴⁷ Na rozdíl od Puerariho, který psal katalogová hesla sám po předchozí konzultaci s příslušnými odborníky, spolupracoval editor posledního soupisu, Mario Marubbi, s dalšími dvaadvaceti autory. Tanzi seznal tento postup při celkovém počtu sto padesáti hesel jako nesourodý, diletantský,

²⁴⁴ Marco Tanzi, i *Campi*, Milán 2004

²⁴⁵ Marco Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in *Prospettiva*, č. 113-114, 2004, s. 117-161

²⁴⁶ Mario Marubbi, *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, Milán 2003

²⁴⁷ Alfredo Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951; Alfredo Puerari, *Il Museo Civico di Cremona*, Milán 1960; Alfredo Puerari, *Museo Civico „Ala Ponzzone“*, Cremona. *Raccolte artistiche. Terrecotte, sculture in marmo e in pietra, pavimenti in mosaico e in cotto, ferri battuti, miniature, tarsie, sculture in legno, terrecotte francesi, smalti, disegni*, Cremona 1976; Sr.: Antonio Piva, *Le collezioni del Civico Museo Ala Ponzzone di Cremona*, Milán 1984; Valerio Guazzoni, *La Pinacoteca, origine e collezioni*, Turín 1997

s metodologickými a kvalitativními rozdíly. Badatel zde kritizoval nejenom nedostatečnou bibliografii u jednotlivých příspěvků, ale také chyby v morfologii a syntaxi italského jazyka. Chyběly zde také informace o restaurování obrazů, což byl příklad Campiho práce zobrazující *Navštívení* (katalogové heslo č. 87). Podle Tanziho právě tento poslední restaurátorský zásah obraz značně poškodil, popřel Campiho malířskou techniku a jeho šerosvitné pojetí celé kompozice. Badatel se rovněž vymezil proti atribuci u obrazu *Večeře v Emmaužích* (katalogové heslo č. 126), který je podle jeho autora Berta W. Meijera dílem následovníka Pietra de Witta. Dle Tanziho mínění je tato práce dílem Antonia Campiho.

V roce 2005 vydal Marco Tanzi v časopise *Kronos*, odborném periodiku Univerzity v Lecce, další zásadní poznatky ke cremonskému umění.²⁴⁸ V úvodu svého článku konstatoval, že katalog cremonských kreseb roku 1999 a publikace z roku 2004 měly charakter syntetických prací, jež měly omezený prostor a nedovolovaly věnovat se důkladněji některým novým tématům. Při této příležitosti naopak publikoval katalog protagonistů cremonského malířství 16. století, se kterými se setkal v posledních patnácti letech. Jednalo se o práce, které byly zčásti již publikované, zčásti v odborné literatuře zmiňované a zčásti úplně neznámé. Podstatnou součástí tohoto pojednání byla kapitola věnovaná pouze Antoniu Campimu. Kresbu *Hrajících si putti* z florentských Uffizií, kterou badatel poprvé publikoval v katalogu z roku 1999, nyní včlenil do nového kontextu recentně objeveného Antoniova deskového obrazu [obr. 158]. Obraz provedený v technice tempery ze soukromé sbírky, který byl příkladem ryze manýristického přednesu, Tanzi datoval do 50. let 16. století vedle cyklu osmi obrazů pro Palazzo della Loggia v Brescii, jež malíř namaloval rovněž v temperě. Poprvé byl také publikován obraz s námětem *Tři Marii u hrobu* [obr. 189], který od roku 1951 ukrývalo Lietuvos Dailės Muziejus ve Vilniusu (dnes Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz). K malbě malého formátu (30x39 cm), jež byla na rectu signována „*Antonius Campus*“, přiřadil badatel také autorskou kresbu ze sbírek Pinacoteca di Brera stejného námětu (inv. č. Inv. dis 667) [obr. 190]. Třetici nově publikovaných Campiho prací uzavírala malba znázorňující *Parnas* [obr. 192], kterou Tanzi identifikoval pouze na základě černobílé fotografie z fondu Enos Malagutti milánské nadace Koelliker. Badatel věřil, že se jednalo o deskový obraz (dle krakeláže odpozorované z fotky), a zařadil jej do souvislosti se zakázkami v cremonském kostele sv. Markéty [obr. 32–37] a s deskovým obrazem *Klanění pastýřů* ze soukromé sbírky do 50. let 16. století [obr. 13]. Antoniovu práci

²⁴⁸ Marco Tanzi, *Mista – Cremona 1*, in *Kronos*, č. 9, 2005, s. 115-156

Kajícího se sv. Petra [obr. 338] nacházející se dnes ve španělské Segovii v tamním dómu okomentoval Tanzi již v roce 1990 v rámci konference pořádané v Rennes. Tehdy obraz datoval do 60. let Cinquecenta. Ve světle nových poznatků, které poukázaly na skutečnost, že Antonio využíval své starší kresby i později při dalších zakázkách, nyní zvažoval o posunutí datace do 80. let. Poslední látka, které Tanzi ve stati věnoval větší pozornost, se týkala tématu *Krista na hoře Olivetské* v tvorbě Antonia Campiho, potažmo mladšího Vincenza. Antoniův prototyp ze 70. let napodoboval s oblibou nejenom mladší bratr, ale také sám autor, čímž vznikla celá řada kopií této kompozice, oblíbené nejenom v Itálii, ale také ve Španělsku.

Poslední příspěvek se vztahem k Antoniovi opatřil Marco Tanzi datem 2008, když publikoval rozsahem menší knihu o problematice sv. Jeronýma v Antoniově tvorbě.²⁴⁹ Nález důležitého obrazu zobrazujícího *Kajícího se sv. Jeronýma* (signováno a datováno 1563) [obr. 120] vedl Tanziho k zamyšlení o ikonografii obrazu a stylistické změně, která u Campiho nastala v 60. letech Cinquecenta. Nově nalezený obraz včlenil do kontextu dalších dvou Antoniových prací stejného tématu z Museo del Prado [obr. 206] a z Galleria Sabauda v Turíně [obr. 335] a na závěr své studie prohlásil, že stylistická změna na přelomu 60. a 70. let v Antoniově tvorbě odrážela římské podněty, severské vzory a vliv figurální kultury střední Itálie.

Trijádu badatelů, kteří část svého profesního života zasvětili Antoniu Campimu, uzavřel Holaňďan Bram de Klerck. Jeho prvotní zájem o výzdobu milánského kostela sv. Pavla v 17. století, ke které badatel sepsal článek nazvaný *La Chiesa di San Paolo Converso a Milano nel Seicento. Appunti sulla committenza e sulla funzione della decorazione*,²⁵⁰ vyústil v publikaci *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth – Century Lombardy* v roce 1999.²⁵¹ Tato práce, jež hodnotila některé životní etapy Giulia, Antonia a Vincenza se zacílením na deskové obrazy a nástěnné malby náboženského charakteru, navazovala na článek Valeria Guazzoniho nazvaný *Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi* z roku 1987.²⁵² Badatel knihu rozdělil na sedm základních kapitol, z nichž tři věnoval Antoniovi. Jeho zájmu neunikly deskový obraz *Ukřižování s pašijovými scénami* (1569) [obr. 195], dekorace kaple sv. Jana Křtitele [obr. 171, 262–270] ve sv. Zikmundu v Cremoně [obr. 87–98, 157–163] a Antoniův

²⁴⁹ Marco Tanzi, *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Milán 2008

²⁵⁰ Bram de Klerck, *La Chiesa di San Paolo Converso a Milano nel Seicento. Appunti sulla committenza e sulla funzione della decorazione*, in *Arte lombarda*, č. 1-2, 1994, s. 87-93

²⁵¹ Bram de Klerck, *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth – Century Lombardy*, Amsterdam 1999

²⁵² Valerio Guazzoni, *Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi*, in *Paragone*, č. 453, 1987, s. 22-42

značný podíl na podobě interiéru kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 142–156, 310, 326, 342, 355–358]. Ve své studii se více zaměřil na osvětlení dosahu katolické reformace a role obrazu v ní. Upozornil, že je stále více zřejmé, že spiritualita katolické reformy byla klíčem k interpretaci ikonografických a formálních aspektů náboženských obrazů v severní Itálii. Některá díla klasifikoval v jejich originálním kontextu na základě soudobých informací, u jiných děl, kde se nedostávalo explicitních zdrojů, rekonstruoval jejich funkci pomocí formální, ikonografické nebo kontextuální analýzy. Zároveň připsal zadavatelům obrazů, tj. církevním řádům nebo jednotlivcům, větší aktivní roli, než jaké se doposud těšili. Vytvořil tak základnu pro studium náboženské funkce obrazu v dalších severoitalských náboženských centrech, jako byla Ferrara, Bergamo, Lodi a více na západ Janov, která jsou v tomto ohledu stále neprozkoumaná.

3 Životopisná skica

„Cokoliv dokáže Múza zpěvem a zvuknými strunami,
dokáže Campi svým štětcem, může Múza odpovědět.

*Jiní malíři soutěží s pěvci, jediný
Campius svým uměním závodí s aonskými sbory.*“
(Bernardino Baldi o Antoniovi Campim, *Lacus Verbanus*)²⁵³

Přesné datum narození Antonia Campiho, malíře, sochaře, architekta, kartografa, spisovatele a *Cavaliere dell' Abito di Cristo* neznáme, přestože archivních dokumentů k jeho životu a dílu se dochovalo poměrně mnoho. Poprvé se s Antoniovým jménem setkáváme v listině z 11. října roku 1537 dochované v cremonském státním archivu, která popisuje výplatu věna Antoniovy sestry Apolonie [příl. č. 1]. V dokumentu se uvádí, že Giuseppe Vezanica obdrží část věna své manželky Apolonie Campi, dcery Galeazza, od Giulia a Antonia, synů a dědiců Galeazza a bratrů Apolonie.²⁵⁴ V návaznosti na tuto písemnost se setkáváme se jménem bratrů Campiů v dalších třech dokumentech z let 1540 až 1541, které řešily věno druhé sestry Lucie.²⁵⁵ Vůbec první obsažnější zpráva, která by se více zabývala Antoniem samým, pochází až z 15. března 1546, respektive 1545,²⁵⁶ a vyčteme z ní, že se Antonio Campi v tomto roce oženil a že byl věku dvaceti tří let. Otec Antoniovy manželky Lucrezie Ferrari vyplatil podle této listiny ve dvou splátkách Antoniovi a Giuliovi dceřino věno.²⁵⁷ Skutečnost, že se Antonio chtěl v této době usadit a svou rodinu hmotně zabezpečit, dosvědčuje nákup pozemku v Cremoně v lokalitě

²⁵³ „*Quidquid Musa potest cantu, fidibusq; canoris
Penniculo Campi, reddere Musa potest.
Pictores alii certant cum Vatibus: Unus
Aoniis certat Campius arte choris.*“

Francesco Arisi, *op. cit.*, 1706, s. 391

²⁵⁴ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 708, 339r – 343r, 11. října 1537 [příl. č. 1]. Srv.: Miller 1985, s. 460

²⁵⁵ Dokumenty ve zkratce uvádějí, že Francesco Duri di Giorgio obdrží od Giulia a Antonia, bratrů Campi a synů Galeazza, rovněž jménem bratra Vincenza, část věna jejich sestry Lucie, Francescovy ženy. Jsou dohodnuty podmínky pro další platby. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Pietro Allia, f. 710, 564r – 564v, 16. listopadu 1540. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 710, 371r – 371v, 7. listopadu 1541. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 711, 615r – 615v, 29. prosince 1542. Srv.: Miller 1985, s. 461

²⁵⁶ Nový rok začínal v Itálii až po svátku Zvěstování Páně (v italštině „ab Incarnazione“). V katolickém liturgickém kalendáři tento svátek připadá na 25. března.

²⁵⁷ Dokumenty ve zkratce uvádějí, že Giulio a Antonio, bratři Campi a synové Galeazza, Antonio ve věku vyšším než 23 let, obdrží od Battisty Ferrari zvaného Palmeri, syna Palmeria, věno Lucrezie di Giovanni Battista, Antoniovy ženy. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. G. A. Terisenghi, f. 777, 15. března 1546 (1545); Archivio do Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. G. A. Terisenghi, f. 777, 27. ledna 1547 (1546). Srv.: Bora 1977, s. 75; Miller 1985, s. 461-462

Persichello v následujícím roce. z kupní smlouvy je patrné, že Antonio byl v této době ve věku dvaceti čtyř až dvaceti pěti let [příl. č. 2].²⁵⁸

Na základě výše citovaných dokumentů se datum narození Antonia Campiho klade tradičně do roku 1523. K jeho přesnějšímu vymezení nebylo nalezeno více archivního materiálu. Campiho rodištěm byla Cremona, dnes provinční město na březích řeky Pádu, ale v 16. století vzkvétající centrum lombardského regionu, které od počátku Cinquecenta nabývalo na uměleckém významu porovnatelném s Ferrarou, Boloňou nebo Parmou.²⁵⁹ Antonio se narodil do významné rodiny spjaté s uměním. Jeho otec Galeazzo Campi²⁶⁰ zde na přelomu 15. a 16. století působil vedle Boccaccia Boccaccina²⁶¹ jako uznávaný malíř. Cremonské malířství bylo vždy spojováno právě s těmito dvěma rody, tedy s Galeazzem a jeho syny Giuliem, Antoniem a Vincenzem Campim na jedné straně a s Boccacem a jeho synem Camillem Boccacinem na straně druhé.²⁶² K malířskému klanu Campiů se rovněž počítal Bernardino Campi (1522–1591),²⁶³ který nebyl rodinným příslušníkem, nýbrž synem místního zlatníka stejného jména Pietra Campiho. Tvorbu Campiů ohraničovalo první až deváté desetiletí 16. století – v roce 1591 zemřeli Vincenzo i Bernardino.²⁶⁴ Již ve své době byli výše citovaní malíři dostatečně známí. Tuto skutečnost podpořil Antonio, který o poměrech na umělecké scéně v Cremoně psal ve své kronice města (1585).²⁶⁵

²⁵⁸ Dokument uvádí, že lékař Antonio Vincenzo Maccagni, syn Simpliciana, prodá Giuliovi a Antoniovi, bratrům Campi, synům Galeazza, kus pozemku v lokalitě Persichello. Antonio je věku 24 až 25 let. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 715, 686r – 688r, 5. prosince 1547 [příl. č. 2]. Srv.: Bora 1977, s. 75; Miller 1985, s. 462

²⁵⁹ Giovanni Vigo, Cremona nel Cinquecento, in i *Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 13-18

²⁶⁰ Ke Galeazzu Campimu. Srv.: Malaguzzi Valeri 1911, s. 472; Zamboni 1974, s. 511; Bandera 1985, s. 69-75; De Klerck 1999, s. 11-29

²⁶¹ k Boccacciu Boccacinovi. Srv.: Gregori 1985, s. 51-54

²⁶² Ke Camillu Boccacinovi. Srv.: Gregori 1953, s. 1-18; Bora 1974, s. 40-70; Bora 1976, s. 54-74; Bora 1977, s. 54-88; Di Giampaolo 1978, s. 82-85; Di Giampaolo 1979, s. 89-91; Bora 1984, s. 3-35; Gregori 1985, s. 117-120; Bober 1988/1989, s. 219-232; Miller (Giulio Bora ed.) 1997, s. 35-47; Stefani 2009, s. 19-25

²⁶³ k Bernardinu Campimu. Srv.: Lamo 1584...*Discorso intorno*; Miller 1985, s. 154-170; Artioli 1986, s. 138-141; Tanzi/Gheroldi/Fontanini 1991, *Bernardino Campi...*; Bora 1994, s. 114-119; Di Giampaolo 1998, s. 192-197; Marubbi 1999, s. 39-50; M. Brown/Lorenzoni 2004, s. 9-24; Tanzi 2004...*I Campi*; Muzzin/Civai 2007, s. 48-49; Putti 2008, s. 357-363

²⁶⁴ Mina Gregori, Ragioni di una mostra, in i *Campi e la cultura artistica cremonese*, Milán 1985, s. 1-6

²⁶⁵ Antonio Campi zařadil ke cremonským malířům generace přelomu 15. a 16. století Cristofora Morettiho, Bonifacia Bemba, Gian Francesca Bemba, Giovanni Francesca Bemba, Boccaccia Boccaccina, Pampurina, Galeazza Campiho, Tommasa Aleniho, Altobella Melone, Bernardina Riccu, Galeazza Pesentiho a Galeazza Riveliho. Z generace, která následovala po zakladatelích cremonské malířské školy, cituje Bernardina Gattiho, kterého popisuje jako hlavního malíře našich dob, jehož práce se dají srovnat s vynikajícími malíři naší i staré doby: „*pittore principale de' nostri tempi, le cui opere si fanno aggugliare a quelle di qualsivoglia più eccellente Pittore, moderno e antico*“. Mezi slavné malíře své doby dále zařazuje Camilla Boccaccina, Giulia Campiho a Vincenza Campiho. O Bernardinu Campim píše v souvislosti se spisem Alessandra Lama. O sobě konstatuje, že je také malířem, ale soudit jeho práci musí ostatní: „*Qual si*

Rodinná historie Campiů se počala počítat přibližně v roce 1507, kdy se Antoniův otec Galeazzo oženil s Ippolitou Ferracani. Tuto informaci víme z dokumentu z roku 1519, který uváděl, že byl Antoniův otec v tomto roce ženatý dvanáct let.²⁶⁶ Do roku 1507 se také tradičně uvádí narození Antoniova staršího bratra Giulia.²⁶⁷ Slovo „tradičně“ odkazuje na skutečnost, že ani u něj, stejně jako u nejmladšího Vincenza, neznáme přesný letopočet narození.²⁶⁸ Celkem pět sourozenců se narodilo ve značných časových rozestupech, z čehož se dá usuzovat, že Galeazzo nebyl ženatý pouze jednou. Jméno Galeazzovy druhé manželky prameny neuvádějí.²⁶⁹ Několik málo informací máme rovněž o Antoniově strýci Sebastianovi, bratru Galeazza. Také on pracoval v Cremoně jako malíř. Dochovaný dokument z cremonské katedrální huti dokazuje, že oba bratři pracovali společně na dnes již neexistujícím tabernáklu pro dóm v Cremoně.²⁷⁰ V počátku svého samostatného života si Antonio spolu s Giuliem vypůjčili od strýce nspecifikovanou sumu peněz, kterou postupně spláceli.²⁷¹ Vzhledem k tomu, že se Antonio v této době zabýval koupí dalších

sia in questa professione l'autore della presente opera, egli ne lascia per il giudicio ad altri“. O svých souputnících se vyjadřuje také velmi pozivně – Giovanni Battista Trotti: „*giovane molto studioso nell'arte, si va anch'egli tuttavia acquistando fama, e si mostra in questa sia verde età di dover arrivare al colmo della perfezione*“. Andrea Mainardi ukazuje „*molta diligenza e industria*“, dále zmiňuje Sabbionetu, Coriolana Malagavazza, Giulia Coronara, Lucu Cattapana, Ippolita Storta a G. B. Beliboniho, na závěr oplakává smrt Cristofora Magnaniho, který byl: „*rarissimo nel ritrarre dal naturale*“. Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. LIII–LV

²⁶⁶ Giulio Bora, Giulio Campi, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 127. Srv.: De Klerck 1999, s. 12

²⁶⁷ k Giuliu Campimu. Srv.: Malaguzzi–Valeri (Ulrich Thieme/Felix Becker eds.) 1911, s. 471; Zamboni 1960, s. 170-173; Bolaffi 1972, s. 427-430; Zamboni 1974, s. 512-515; Bora 1975, s. 17-31; Bora 1976, s. 49-74; Bora 1977, s. 54-88; Godi/Cirillo 1978...*Gli Studi*; Bora 1985, s. 127-144; Zlatohlávek 1995, s. 57; Bora (Jane Turner ed.) 1996, s. 545; Righi (Günter Meißner ed.) 1997, s. 44-45; De Klerck 1999, s. 11-29; Tanzi 2004...*I Campi*

²⁶⁸ k Vincenzu Campimu. Srv.: Malaguzzi–Valeri (Ulrich Thieme und Felix Becker eds.) 1911, s. 472; Bolaffi 1972, s. 430-432; Zamboni 1974, s. 527-530; Godi/Cirillo 1975-1977, s. 81-96; Godi 1975, s. 53-98; Gregori 1985, s. 197-198; Paliaga 2000...*Vincenzo Campi*; De Klerck 1999, s. 155-172; 172-192; Tanzi 2004...*I Campi*

²⁶⁹ Mario Monteverdi uvádí, že Galeazzo Campi měl dvě ženy – s první měl Giulia a s druhou, se kterou se oženil před rokem 1525, měl Antonia a Vincenza. Rozdíl mezi prvorozeným Giuliem a druhorozeným Antoniem se pohybuje kolem dvaceti let. Mario Monteverdi, *i pittori Campi da Cremona. Questioni Cronologiche*, in *Estratto di Rendiconti Lettere*, sv. LXXIV, fasc. I, Pavia 1941, s. 1-9

²⁷⁰ „*In libro dati et ercepti sign. 44, 55, 77, num. 47 – 1517 magistris Galeazzo et Sebastiano fratribus de Campo pictoribus libras 301 imperiales pro eorum mercede et integra satisfac. deaurandi et pingendi ornamentum noviter factum ad uniconam, et ad armarium, sive ad repositorium corporis D. N. J. C. in ecclesia Cattedrali Cremonae*“. – „*V knize výloh a výdajů sign. 44, 55, 77, č. 47 – 1517 mistrům Galeazzovi a Šebestiánovi, bratřím de Campo, malířům, 301 císařských liber jako jejich mzda a úplná odměna za pozlacení a vymalování nově udělané výzdoby u obrazu a u skříňky čili u schránky těla Našeho Pána Ježíše Krista v cremonském katedrálním chrámu*“. Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 77

²⁷¹ Dokument ve zkratce uvádí, že Giulio a Antonio, bratři Campi, synové Galeazza, uzavírají půjčku se svým strýcem Sebastianem Campim. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 714, 39r – 45v, 3. dubna 1546. Srv.: Miller 1985, s. 461. – Dokument uvádí, že Giulio Campi, syn Galeazza, také jménem svého bratra Antonia, předává finanční obnos Sebastianovi Campimu, synu Antonia, na zplacení půjčky, kterou bratři Campi měli u Sebastiana. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 714, 959v – 960r, 16. února 1547 (1546). Srv.: Bora 1977, s. 75; Miller 1985, s. 462

pozemků v Cremoně, lze předpokládat, že půjčka byla určená na tyto účely.²⁷² Čtvrté desetiletí 16. století, kdy se s Antoniem setkáváme poprvé jako s malířem, můžeme dokumentovat vedle dochovaných deskových obrazů a nástěnných maleb právě také na základě smluv, které za mladšího bratra uzavíral starší a zkušenější Giulio.²⁷³ Další archivní dokumenty vztahující se k Antoniovu životu pochází až z konce 50. let.

Jak bylo naznačeno výše, rodový původ předurčil Antoniovi podobně jako jeho bratrům uměleckou dráhu. Jako malíř prošel nejprve školením u svého otce Galeazza a později se učil u staršího Giulia. V počáteční fázi kariéry vznikaly Antoniovy samostatné práce v součinnosti s projekty staršího sourozence.²⁷⁴ Počínaje rokem 1546, kdy vznikl Antoniův první signovaný a datovaný obraz *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* [obr. 1],²⁷⁵ se bratrská spolupráce realizovala několika prestižními zakázkami nejenom v Cremoně, ale i za hranicemi města. V roce 1547 byl Giulio pověřen stavbou a dekorací cremonského kostela sv. Markéty [obr. 32–37],²⁷⁶ o dva roky později uzavřel smlouvu s právníckým sborem o provedení cyklu osmi deskových obrazů v nedaleké Brescii.²⁷⁷ Obrazy představovaly biblické a starověké příklady spravedlivých soudů *Seleuka, Tira, Šalamounův soud nad dvěma nevěstkami, Filipa Makedonského, Vykonání rozsudku*

²⁷² Dokument uvádí, že Antonio Vincenzo Maccagni, lékař a syn Simpliciana, obdrží finanční obnos od Giulia Campiho, syna Galeazza, také jménem bratra Antonia, za pozemek prodaný v lokalitě Persichello. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 717, 742r – 743r, 25. listopadu 1549. Srv.: Müller 1985, s. 462

²⁷³ Tuto skutečnost můžeme doložit platbami za práce provedené v kostele sv. Zikmunda. Až do roku 1560 byly všechny účty vystavovány na jméno Giulia Campiho, přestože víme, že Antonio se na dekoraci chrámu podílel stejnou měrou jako starší bratr. První platba vystavená na Antoniovo jméno se datuje až k 15. červenci 1560, tedy do doby po začátku dělení rodového majetku. Maria Luisa Ferrari, Il „Giornale“ della Fabbrica di San Sigismondo a Cremona, in *Studi di storia dell'arte*, č. XIX, 1979, s. 223-312, 241

²⁷⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 10-16

²⁷⁵ Antonio Campi, *Svatá rodina se sv. Jeronýmem a prosebníkem*, 1546, olej na plátně, 220 x 130 cm, signováno a datováno na podstavci trůnu: „Antoni.../D...[?] 1546“, na kamenné desce pod nohama klečícího sv. Jeronýma dedikační nápis: „AD CULTUM DIVI HIERONIMI/ SACERDOS GUIDOLDUS POSSEVINUS/ HIERONYMUS PIPERARIUS EIUS/NEPOS INSTAURAVIT ANNO/1546“, Cremona, kostel sv. Ilária. Srv.: Baldinucci (edice) 1846, s. 233; Panni (edice) 1976, s. 44-45; Zaist (edice) 1976, s. 167-168; Bartoli Bolognese 1777, s. 159; Sacchi 1872, s. 62; Zamboni 1974, s. 501; Godi 1975, s. 58; Bora 1976, s. 54-74; Godi/Cirillo 1982, s. 9; Bora 1985, s. 85-86; Bora 2011, s. 157-164

²⁷⁶ Výzdoba kostela sv. Markéty v Cremoně. Srv.: Lancetti 1836, s. 44; Bissolati 1856, s. 133; Perotti 1931, s. 13-36; Bora 1971, s. 31; Puerari 1972, s. 8; Bora 1976, s. 57-65, 71; Bora 1977, s. 54-55; Godi/Cirillo 1978, s. 33; Godi/Cirillo 1982, s. 9-11, 14-15, 31-35, 38-42; Bora 1985, s. 181; Nova 1985, s. 418-430; Voltini 1985, s. 80; Zlatohlávek 1995, s. 57; Zlatohlávek 1995, s. 158-160; Tanzi 2004, s. 16; Bora 2007, s. 30; Bartoletti 2008, s. 209-219

²⁷⁷ Brescia – cyklus 8 deskových obrazů. Srv.: Capriolo (edice) 1744, s. 315-316; Averoldi 1700, s. 58; Zaist (edice) 1976, s. 164; Cristiani 1807, s. 13-15; Odorici 1853, s. 122; Sacchi 1872, s. 53-54; Ariassi 1875... *Catalogo*; Odorici 1888, s. 2; Frizzoni 1889, sv. II, s. 24-33; Nicodemi 1931, s. 18-19; Maccarinelli (edice) 1959, s. 131; Panazza 1959, s. 139; Paglia (edice) 1967, s. 290, 755; Pigler 1967, s. 114; Venturi (edice) 1967, sv. IX, s. 866; Haraszti – Takács 1968, s. 59; Poncey 1968, s. 20-21; Boselli 1974, s. 127; Ferrari 1974, s. 805-816; Carboni (edice) 1977, s. 17; Godi/Cirillo 1978, s. 38-43; Godi/Cirillo 1982, s. 9-11; Bora 1985, s. 181; Frati/Gianfranceschi 1995, s. 177-183, 254-258; De Klerck 1999, s. 14; Tanzi 2004, s. 16; Bora 2007, s. 30-31; Luchesi Ragni/Stradiotti 2007, s. 11-26; Casero 2007, s. 112-151; Bora 2011, s. 157

perského krále Cambise, Zuzany a starců, císaře Trajána a Tita Manlia Torquata [obr. 42–55]. V roce 1549 se Antonio po boku staršího bratra podílel na přípravě triumfálního vjezdu španělského prince Filipa II. do Cremony.²⁷⁸ Na přelomu čtyřicátých a 50. let publikoval sérii grafik zobrazujících *Odpočinek na útěku do Egypta, Klanění tří králů, Svatou rodinu, Šalamounův soud, Hráčku na loutnu, Jana Křtitele a Muzio Scevolu* [obr. 16–31].²⁷⁹ Na konci 50. let sourozenci společně pracovali na výzdobě prvního pole klenby v hlavní lodi cremonského kostela sv. Zikmunda [obr. 87–98].²⁸⁰ Některé realizace, které byly badately donedávna považovány za společné práce obou bratrů, nabyly v posledních několika desetiletích nové atribuce. Za jejich autora se nyní bezvýhradně považuje pouze Antonio. K nově atribuovaným zakázkám se zařadila výmalba *Palazzo Barbò* v Torre Pallavicina [obr. 56–86]²⁸¹ nebo dekorace *Palazzo Maggi* v Cadignanu z první poloviny šestého desetiletí [obr. 126–141].²⁸²

Ranou fází Antoniovy tvorby lze ohraničit letopočtem 1560, neboť na počátku tohoto roku vznikly dvě samostatné dílny – Giuliova na jedné straně a společná Antoniova a Vincenzova na straně druhé [příl. č. 3].²⁸³ Antoniovo osamostatnění mělo za následek nejen finanční, ale také tvůrčí nezávislost. Mladý tvůrce vykročil v této době z rodné

²⁷⁸ v cremonském archivu se dochovalo několik plateb umělcům, kteří se měli podílet na výzdobě Cremony při vjezdu Filipa II. do města v roce 1549. Tyto dokumenty citují bratry Sabbioneti, kteří byli zaplacení „*per l'arme dipinta sopra la bandiera*“, dále magistra Bernardina (celkem jistě se jedná o Bernardina Campiho), Giulia a Antonia Campiho a Gian Francesca Bemba, kteří se měli podílet na schvalování erbů od mistra Joseffa Caffi, jež zdobily cremonské Torazzo, věž vedle dómu na cremonském náměstí. Giulio Bora (Giulio Bora, Martin Zlatohlávek eds.), *Studi per l'ingresso di Carlo v a Cremona*, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Benátky 1997, s. 226-235

²⁷⁹ Antoni Campi – grafika. Srv.: Buonincontri 1982, s. 35-38; Buonincontri 1985, s. 317-322

²⁸⁰ Partecipaci Antonia Campiho při dekoraci prvního pole klenby v kostele sv. Zikmunda v Cremoně jako první komentovali Giovanni Godi a Giuseppe Cirilli v roce 1978. Srv.: Perotti 1931, s. 106 (Bernardino Campi); Bologna 1953, s. 48 (Giulio Campi); Bora 1974, s. 60-61 (Giulio Campi); Ferrari 1974, s. 82-83 (Giulio Campi); Puerari 1976, s. 143 (Giulio Campi); Di Giampaolo 1977, s. 57 (Giulio a Antonio Campi) Godi/Cirillo 1978, s. s. 44-50 (Giulio a Antonio Campi); Ferrari 1979, s. 235, 238, 239; Godi/Cirillo 1982, s. 14-15 (Giulio a Antonio Campi); Bora 1985, s. 181 (Giulio a Antonio Campi); Zlatohlávek 1995, s. 176; Zlatohlávek 1997, s. 270-271, 279; Tanzi 2004, s. 20, 22 (Giulio a Antonio Campi); Bora 2007, s. 34 (Giulio a Antonio Campi)

²⁸¹ Palazzo Barbò v Torre Pallavicina. Srv.: Averoldi 1700, s. 58; Ferrari 1974, s. 808-809; Ferrari 1974, s. 89, 118; Godi/Cirillo 1978, s. 42-43; Godi/Cirillo 1982, s. 12-13; Bora 1985, s. 181; De Klerck 1999, s. 14-15; Tanzi 2004, s. 22; Bora 2011, s. 157

²⁸² Palazzo Maggi v Cadignanu. Srv.: Lecchi 1975, s. 340-347; Begni Redona/Vezzoli 1978, s. 103-107 (jako Lattanzio Gambaro); Bora 1980, s. 45; Godi/Cirillo 1982, s. 14-15; Bora 1985, s. 181; Tanzi 2004, s. 20-23

²⁸³ k rozdělování rodového majetku mezi bratry docházelo postupně až do poloviny šestého desetiletí. Dokumenty, které zaznamenávají dělení majetku mezi bratry Giuliem, Antoniem a Vincenzem Campim, jsou uloženy v cremonském státním archivu. Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 728, 458r – 462r, 21. srpna 1560. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazza Allia, f. 1156, nečíslováno, 10. září 1561. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazza Allia, f. 1157, nečíslováno, 15. srpna 1562. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1158, nečíslováno, 20. dubna 1564. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1158, nečíslováno, 19. března 1564 (1565). – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1159, nečíslováno, 5. března 1566 (1567). Srv.: Miller 1985, s. 464-465

Cremony do Milána, jehož umělecké prostředí nabízelo malířům řadu nových podnětů a příležitostí. Také Antonio se chopil možnosti prosadit se a na počátku 60. let prorazil zakázkou pro tamní kostel Santa Maria dei Miracoli.²⁸⁴ Z května roku 1560 máme v účtech tohoto milánského chrámu zaznamenanu platbu na Antoniovo jméno za realizaci obrazu s námětem *Vzkříšení Krista* [obr. 109].²⁸⁵ Další zakázky v hlavním městě lombardského státu na sebe nenechaly dlouho čekat. Tři roky na to je dokumentována Antoniova práce s tématem *Kajícího se sv. Jeronýma* (Itálie, soukromá sbírka) [obr. 120].²⁸⁶ V roce 1564 se Antonio spolu s Giuliem poprvé realizovali v kostele Obrácení sv. Pavla, kde pro nově ustanovený řád sester angelik vymalovali presbytář vnějšího kostela. Tři z celkem čtyř rozměrných maleb se dnes připisují Antoniovi. Jeho dílem se stalo *Obrácení sv. Pavla* [obr. 142],²⁸⁷ *Zázrak sv. Pavla* [obr. 150]²⁸⁸ a *Stětí sv. Pavla* [obr. 154–155].²⁸⁹ Ve stejné době se Antonio po boku obou bratrů zúčastnil soutěže na zhotovení krycích desek varhanní skříně milánského dómu.²⁹⁰ Přestože realizace byla

²⁸⁴ Dne 30. května 1560 je dokumentována platba za obraz ve výši 137 lir. Archivio della Curia Arcivescovile di Milano, Archivio di San Celso, Libro dei Conti 1558-1576, 29 v, 30. května 1560 [příl. č. 10]. Srv.: Bora 1977, s. 79, pozn. 26; Miller 1985, s. 464. – Giulio Bora publikoval v roce 1977 informaci, že první platba Antoniovi Campimu ve výši 137 lir za deskový obraz *Vzkříšení Krista* proběhla již 20. května 1559, vlastní archivní rešerše tuto informaci nepotvrdila. Srv.: Bora 1977, s. 75, pozn. 26; Miller 1985, s. 464. – Další dochovaná platba se vztahovala k adjustaci malby v kostele [příl. č. 11]. Archivio della Curia Arcivescovile di Milano, Archivio di San Celso, Libro dei Conti 1558-1576, 37v–38r, 11. března 1561

²⁸⁵ Antonio Campi, *Vzkříšení*, olej na desce, 314 x 137 cm, Milán, Santa Maria dei Miracoli. Srv.: Santagostino 1671, s. 29; Latuada 1737, sv. III, s. 60; Zaist (edice) 1976, s. 142; Bartoli Bolognese 1777, s. 188; Ticozzi 1818, s. 61; Grasselli 1827, s. 80-81; Gallarati 1777, s. 52; Bianconi 1787, s. 139; Caselli 1827, s. 80; Mongeri 1872, s. 234; Sacchi 1872, s. 57; Longhi (edice) 1968, s. 125; Bora 1977, s. 76, Godi/Cirillo 1982, s. 16; Bora 1985, s. 181; Ferro 2000, s. 530; Tanzi 2004, s. 24; Tanzi 2008, s. 3-4; Bora 2011, s. 161

²⁸⁶ Antonio Campi, *Kající se sv. Jeroným*, 1563, Milán, signováno a datováno v pravém horním rohu kamenného bloku po Jeronýmově levé straně „Antonio Campi Cre. Fa. l'anno 1563“, soukromá sbírka Allmani & Sons Coll. Srv.: Morselli 2006, s. 124, 273; Tanzi 2008, *Un San Gerolamo...*; Bora 2011, s. 162

²⁸⁷ Antonio Campi, *Obrácení sv. Pavla*, nástěnná malba, kolem 1564, kostel Obrácení sv. Pavla, presbytář vnějšího kostela

²⁸⁸ Antonio Campi, *Zázrak sv. Pavla*, nástěnná malba, kolem 1564, kostel Obrácení sv. Pavla, presbytář vnějšího kostela

²⁸⁹ Antonio Campi, *Stětí sv. Pavla*, nástěnná malba, 1564, signováno a datováno „ANTONIUS/CAMPUS/CREMONENSIS/ 1564“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla, presbytář vnějšího kostela. Srv.: Vasari (edice) 1967, s. 321-370; Morigia 1592, sv. I, s. 142; Torre 1674, s. 68; Baldinucci (edice) 1846, s. 232-235; Zaist (edice) 1976, s. 179-186; Sacchi 1872, s. 59; Schweitzer 1900, s. 69; Moschini 1931, s. 75; Perotti 1931, s. 39-40; Venturi 1933, s. 870; Ruggeri 1976, kat. č. 33; Bora 1977, s. 76, 80; De Grazia Bohlin 1979, s. 210; Bora 1980, s. XXI; Bora 1981, s. 60-63; Godi/Cirillo 1982, s. 16-21; Ruggeri 1982, s. 55; Morandotti 1983, s. 24-27; Giuliani 1998, s. 159, 164; De Klerck 1999, s. 31-77; Tanzi 2004, s. 23-27; Bora 2011, s. 157-164

²⁹⁰ Tuto událost zaznamenal jak opis v análech milánské katedrály z roku 1881, tak originální archiválie z 16. října 1564, dnes uchovávaná v Archivio della veneranda fabbrica del duomo v Miláně. Nejdůležitější část originálu byla přepsána do tištěné podoby, originální dokument má tři strany, cituje mnoho dalších jmen a detailů: „...Praefati reverendi et magnifici dom. Praefecti elegerunt et eligunt magnificos dom. Franciscum de Meltio, Alexandrum Cajmum, magnificum juris utriusque doctorem dom. Bartholomeum Taegium et magnificum dom. Hieronymum Figinum, qui habeant coram se dom. Bernardinum de Campo, Joseph de Meda, Maurilium de Luyno, Franciscum de Tertio et Julium Antonium et Vincentium fratres di Campo, competitores picturae antarum novi organi praefatae majoris ecclesiae faciendae, et vivant et cognoscant quisnam dictorum pictorum sit melior, peritior et excellentior in perficienda pictura dictarum antarum, et

nakonec svěřena Giuseppemu Medovi, je soutěž pro pochopení Antoniovvy tvorby důležitá z toho důvodu, že se k této významné milánské zakázce dochoval dopis Karla Boromejského. z jeho obsahu vyplývá, že milánský arcibiskup žádal zadavatele, aby zvážili schopnosti Giulia a Antonia Campiho v této věci [přil. č. 12].²⁹¹ Antoniova obliba u vysokého církevního hodnostáře pokračovala i v dalších letech a desetiletích. Ještě na konci šesté dekády realizoval Cremonoňan pro Boromejského obraz zobrazující *Ukřižování s pašijovými scénami* (Paříž, Musée du Louvre) [obr. 195].²⁹²

Antonio nezanedbával ani rodnou Cremonu. Zde se v 60. letech mohl pochlubit realizacemi v kostele sv. Zikmunda, kde spolu s Giuliem dekorovali pilastry a vlysy v hlavní lodi [obr. 157–163].²⁹³ Po jistých peripetiích vytvořil do kaple sv. Jana Křtitele tohoto příměstského svatostánku také hlavní oltární plátno s tématem *Stětí Jana Křtitele* [obr. 171].²⁹⁴ O tom, že Antoniova malířská hvězda stále stoupala, svědčí zakázka

deinde in reverendi capitullo praefactorum dom. praefectorum votum suum referant...“– „Výše uvedení ctihodní a vznešené páni prefekti vybrali a vybírají vznešené pány Františka de Meltio, Alexandra Cajma, vznešeného doktora obojího práva pana Bartoloměje Taegia a vznešeného pana Jeronýma Figina, před než necht' předstoupí páni Bernardin de Campo, Josef de Meda, Maurilius de Luyno, František de Tertio a Julius Antonius a Vincenc, bratři di Campo, spoluuchazeči o malbu, která má být udělána na přední části nových varhan výše řečeného většího kostela, a necht' určí a rozpoznají, který z řečených malířů je pro zhotovení malby této přední části lepší, zkušenější a výtečnější, a poté necht' v ctihodné kapitule výše řečených pánů prefektů odevzdají svůj hlas...“. *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente. Pubblicati a cura della sua amminisstrazione*, sv. IV (1551-1600), Milán 1881, s. 56. Srv.: Godi/Cirillo 1978, s. 9-10; Bora 1985, s. 140; De Klerck 1999, s. 24

²⁹¹ Opis kopie dopisu Karla Boromejského, který se přimlouval za Antonia a Giulia Campiho v soutěži na varhanní skříň milánské katedrály, Archivio della Curia Arcivescovile, Carteggio Ufficiale, sv. 3, anno 1564, n. 193, cc. 177 v-178r. Srv.: Baroni 1933, s. 453-482; Miller 1985, s. 465

²⁹² Antonio Campi, *Ukřižování Krista s pašijovými scénami*, 1569, olej na desce přenesený na plátno, 165 cm x 205 cm, signováno a datováno vlevo na skále vedle sedícího Krista „ANTON[IUS] CAMP[U]S CREMONENSIS 15[6]9“, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. R.F. 1985-2. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 174-175; Bascapè 1936, s. 168-174; Bora 1977, s. 61; Bora 1977...*Omaggio*, s. 54; Béguin 1985, s. 187-189; Bora 1985, s. 9-10; Guazzoni 1987, s. 30; Bora 1988, s. 18-19, 34-35; Frigerio 1988, s. 242-243; Bora 1998, s. 62; De Klerck 1999, s. 79-95, 113-124, 203-208; Guazzoni 2000, s. 103-112; Tanzi 2004, s. 25 – Replika díla z Monzy. Srv.: Srv.: Guazzoni 1987, s. 27-28 (zpochybnil autorství Antonia Campiho), Frigerio 1988, s. 241-242 (Antonio Campi); Bora 1990, s. 256 (Antonio Campi), Gregori 1993, *Pittura a Brianza...* (Vincenzo Campi), De Klerck 1999, s. 113 (Campiho dílna); Spinelli 2012, pp. 85-153

²⁹³ Kostel sv. Zikmunda – dekorace pilastrů a vlysů v 60. letech 16. století. Srv.: Scaramuccia 1674, s. 124; Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; De Soresina Vidoni 1824, s. 86-90; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 62; *Esposizione d'arte sacra* 1899, s. 42; Schweitzer 1900, s. 70; Ferrari 1974... *Il tempio*; Godi 1975, s. 53-98; Godi/Cirillo 1978, s. 51-61; Bora 1977, s. 78; Ferrari 1979, s. 259-265, 270; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27; Bora 1985, s. 131; Morandi 1985, s. 41-47; Petrioli Tofani 1987, s. 398; Tanzi 2004, s. 29-31; Tanzi 2005, s. 115-156

²⁹⁴ Antonio Campi, *Stětí Jana Křtitele*, Cremona, kostel sv. Zikmunda, kaple Jana Křtitele, 1567, olej na plátně, 230 x 158 cm. – v Diecézním archivu v Cremoně se dochoval opis dokumentu smlouvy mezi zástupci kostela sv. Zikmunda, tj. Giovanni Tomaso Odescalchem, starostou Cremony, Bartholomeo da Rezzem a opatem kláštera Donem Giustininem z Cremony a Antoniem Campim o výzdobě dvou kaplí a vyhotovení dvou oltářních obrazů pro tyto kaple [přil. č. 17]. – Srv.: Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Panni (edice) 1976, s. 197-199; Zaist (edice) 1976, s. 169; Bartoli Bolognese (edice) 1777, s. 168; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; Grasselli 1818, s. 152; Picenardi 1820, s. 292-293; Sacchi 1872, s. 62, 238-239, 256-257; Schweitzer 1900, s. 70; Longhi (edice) 1968, s. 125; Ferrari 1974, s. 119-127; Ferrari 1979, s. 253; Bora 1985...*Age of Carravaggio*, s. 54-56; De Klerck 1999, s. 127-153, 200-202; Tanzi 2004, s. 27, kat. č. 23

cremonského dómu na dodání deskového obrazu s tématem *Piety* [obr. 164].²⁹⁵ Ani cremonští radní se nenechali zahanbit a u Antonia si do své palácové kaple objednali olej s tématem *Navštívení Panny Marie* (Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone) [obr. 180].²⁹⁶ Konec dekády Antonio zasvětil řadě deskových obrazů v Parmigianinově slohu – počínaje *Nalezením sv. Kříže* do milánského kostela sv. Kateřiny u Ticinské brány (Modena, soukromá sbírka) [obr. 184],²⁹⁷ přes *Pokušení sv. Antonína* (Itálie, soukromá sbírka) [obr. 186],²⁹⁸ *Madonu s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími svěťci* do oratoře sv. Viktora v Medě [obr. 187],²⁹⁹ *Sv. Ilária se sv. Apolonií a sv. Kateřinou* do kostela sv. Ilária v Cremoně [obr. 188]³⁰⁰ nebo *Tři Marie u hrobu* (Berlín, Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz) [obr. 189].³⁰¹ Stylisticky se k tomuto celku zařazují také *Madona s dítětem, sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* neznámé provenience [obr. 191],³⁰² malba (snad plátno) zobrazující *Parnas* [obr. 192]³⁰³ a *Svatá rodina s malým Janem Křtitelem* ze soukromé milánské sbírky [obr. 193].³⁰⁴ Antoniovu oblibu mezi drobnou lombardskou šlechtou dokládala dekorace *Palazza Maggi* v Cadignanenu nedaleko Brescie [obr. 126–141].

²⁹⁵ Antonio Campi, *Pieta se sv. Antonínem Paduánským a bl. Faciem*, signováno a datováno 1566, Cremona, dómo, levý transept. Srv.: Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Sacchi (edice) 1872, s. 62; Schweitzer 1899, s. 68; Bologna 1953, s. 49; Longhi (edice) 1968, s. 125; Sambo 1985, s. 199; Guazzoni 1987, s. 22-42; Tanzi 2004, s. 27-31

²⁹⁶ Antonio Campi, *Navštívení*, 1567, olej na plátně, 211 x 145 cm, nápis dole uprostřed: „ANTONIVS CAMPVS 1567“, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone, inv. č. 130. Srv.: Bresciani (edice) 1665, s. 201; Zaist (edice) 1976, s. 168; Aglio 1794, s. 41; Grasselli 1818, s. 49; Picenardi 1820, s. 95; Sacchi 1872, s. 60; Perotti 1931, s. 40-41; Venturi 1933, s. 54-56; Puerari 1951, s. 89-90; Puerari 1960, s. 42; Zamboni 1974, s. 501; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 182; Tanzi...*Il Museo* 1992, s. 58; Bora...*La Pinacoteca* 1997, s. 87; De Klerck 1999, s. 25; Marubbi 2003, s. 125-126; Tanzi, 2004, s. 101

²⁹⁷ Antonio Campi, *Nalezení sv. Kříže*, 1566, 285 x 225 cm, nápis uprostřed v dolní části: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 1566“, Modena, soukromá sbírka. Srv.: Vasari (edice) 1967, s. 353; Santagostino (edice) 1980, s. 37; Torre 1714, s. 127 (jako Giulio Campi); Latuada 1737, sv. III, s. 167 (jako Giulio Campi); Bartoli Bolognese 1776, s. 151; Bianconi 1787, s. 202; Bresciani (edice) 1976, s. 26; Zaist (edice), s. 161; Sacchi 1872, s. 95; Godi/Cirillo 1982, s. 20; Bora 1985, s. 182; Tanzi 2004, s. 24

²⁹⁸ Antonio Campi, *Pokušení sv. Antonína*, 1568, olej na desce, 41 x 27, 5 cm, signováno a datováno: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS F. 1568“, Itálie, soukromá sbírka. Srv.: Olsen s. 45-46; Perotti 1931, s. 45; Tanzi 1981, s. 70; Bora 1985, s. 182; Bora 1990, s. 255-256; Tanzi 1994, s. 56, fig. 13; Tanzi 2004, s. 23-24; Tanzi 2005, s. 126-127

²⁹⁹ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími svěťci*, 180 x 129 cm, signováno na kamenné podnožce: „ANTONI CAMPI CREMO.S“, Meda, vila Antona Traversi, původně oratoř sv. Viktora. Srv.: Bora 1977, s. 59-60, 77

³⁰⁰ Antonio Campi, *Sv. Ilarius se sv. Apolonií a sv. Kateřinou*, tempera na plátně, 183 x 125 cm, Cremona, kostel sv. Ilária. Srv.: Panni (edice) 1976, s. 153-154; Bora 1977, s. 59; Godi/Cirillo 1978, s. 31-37; Bora 1977, s. 59, 77; Bora 1985, s. 182

³⁰¹ Antonio Campi, *Tři Marie u hrobu*, olej na plátně, 30 x 39 cm, signováno na zadní straně: „ANTONIUS CAMPUS“, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Srv.: Tanzi 2004, s. 25; Tanzi 2005, s. 123-127

³⁰² Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem*, olej na desce, 37 x 29 cm, neznámá provenience. Srv.: Benati 1993, s. 9-11 (jako Bernardino Campi); Tanzi 1994, s. 64; Tanzi 2005, s. 128

³⁰³ Antonio Campi, *Parnas*, deskový obraz, 49 x 90 cm, neznámá provenience. Srv.: Tanzi 2005, s. 127-128

³⁰⁴ Antonio Campi, *Svatá rodina s malým Janem Křtitelem*, Milán, soukromá sbírka. Srv.: Bora 1997, s. 314

S počátkem 70. let započala pro Antonia Campiho další životní etapa, již lze bez nadsázky charakterizovat jako malířovo vrcholné období. V této době byl cremonský rodák vskutku na vrcholu svých uměleckých sil. Pozici, kterou si vydobyl v průběhu 60. let při zakázkách pro Karla Boromejského, sestry angeliky a pro řadu dalších objednavatelů uvnitř i vně Milána, dokázal bez problémů udržet a rozvíjet dál. Jeho pracovitost a snaha o naplnění představy objednavatelů zapříčinila, že Campi neměl ani v tomto desetiletí nouzi o široké uplatnění. Svůj talent dokázal zralý tvůrce prokázat nejen jako oceňovaný malíř – v roce 1575 jej zaznamenáváme spolu s Bernardinem Campim v prezenční listině nově založené cremonské malířské akademie –,³⁰⁵ ale jeho zájmem bylo prosadit se také na poli sochařství a kartografie. Na základě svědectví Giovanniho Battisty Zaista víme, že Campi vytvořil model sochy Herkula na bílém mramorovém podstavci, který měl být ze čtyř stran opatřen bronzovými deskami s nápisy v nízkém reliéfu popisujícími cremonské hrdiny a který v roce 1574 prezentoval představitelům cremonské samosprávy. Městská rada Campiho návrh zprvu i přes několikeré intervence milánského senátora Sigismonda Picenardiho odmítala, nakonec jej však přijala.³⁰⁶ Naopak docenění se Antoniově ze strany městské rady dostalo za vyhotovení mapy Cremony v roce 1571,³⁰⁷ kdy byl spolu se svou rodinou osvobozen od placení městských daní: „...skví se a září Antonio de Campo, cremonský malíř výtečných schopností, který mimo jiné věci, jež zázračně učinil, před nedávnem zjevně vydal obraz našeho města a jeho pozemků, vesnic a osad, jen s vynechávkou u samotného města ...nařídili jsme, aby týž Antonio a jeho rodina, ale pouze po dobu jeho života, i jeho majetek byli zbaveni všech reálných i osobních, řádných i mimořádných, jakož i smíšených břemen, které naše město uvaluje, jak to ustanovujeme, počínaje kalendami měsíce ledna ...“³⁰⁸ Tento fakt byl rovněž zaznamenán na katafalku Galeazza Campiho v kostele sv. Nazara a Celsa v Cremoně.³⁰⁹

³⁰⁵ Archivio di Stato di Cremona, Comune di Cremona, Fragmentorum, busta 66, carta 2, 14. srpna 1575

³⁰⁶ Pavla Hlušíčková, *op. cit.*, Olomouc 2015, (v tisku)

³⁰⁷ Ircas Nicola Jacopetti, La mappa del contado cremonese del 1571 ed il mancato monumento ad Ercole di Antonio Campi, in *Strenna del A.D.A.F.A. per l'anno 1985*, s. 101-111. Srv.: Jacopetti 1980-1981, s. 25

³⁰⁸ „...splendet & elucescit Antonius de Campo, Pictor Cremonensis eximiae virtutis, qui, inter cetera, per eum mirifice facta, brevi Tabulam imaginariam Civitatem nostro, & agrum ejusdem, per vicus, & loca, cum intercapedine ab ipsa Urbe, aperte edidit.....Decrevimus ipsum Antonium, & Familiam suam, ejus vita durante tantum, & bona sua, ab omnibus oneribus realibus, & personalibus, ordinariis, & extraordinariis, atque mixtis, per Civitatem nostram imponendis, Immunem reddere, prout reddimus, incipiendo a calendis Januarii...“ Carlo Bonetti, *La libreria dello storico e pittore Antonio Campi*, anno IV, 1932, s. 6. Srv.: Miller 1985, s. 467. – Antoniova mapa Cremony z roku 1571 byla badatelům dlouho neznámá, byla objevena až ve druhé polovině 20. století Gianfrancem Spottim v Bibliotece Marcianě v Benátkách. Elia Santoro, L'inedita Crocifissione del Louvre esalta l'opera di Antonio Campi, in *La Provincia*, 2. července 1985

³⁰⁹ Francesco Arisi, *op. cit.*, 1706, s. 389-391

V sedmém desetiletí, jak vyplývá z archivních dokumentů, Antonio Campi zakoupil a prodal v Cremoně ve farnosti sv. Heleny a ve farnosti sv. Mikuláše některé pozemky a domy, vedl několik soudních sporů a začal obchodovat se sukrem. V této oblasti mu nejvíce pomáhal jeho jediný syn Claudio. Antoniový obchodní aktivity nejlépe dokumentují archiválie z 80. let, ačkoli malíř musel svůj obchodní talent uplatnit již o dekádu dříve. V roce 1575 byl zvolen představeným *Collegia di Santa Corona Spinea*,³¹⁰ které spojovalo cremonské obchodníky, a v roce 1577 založil u kostela sv. Matouše v Cremoně bratrstvo obchodníků.³¹¹ Skutečnost, že se Campimu v této době vedlo po všech stránkách dobře a že byl v rodném městě pokládán za váženého občana, dokládají především dvě zprávy – první zaznamenal sám Campi ve své kronice, kde odhalil, že v roce 1574 věnoval francouzskému králi Jindřichovi III. při jeho návštěvě Cremony prubířský kámen s vyobrazením *Ukřižovaného Krista*,³¹² druhou registrujeme ve *Visite Pastoralis* o rok později, kde se uvádí, že Antonio Campi působil jako *deputato del governo* v kostele Santa Maria della Stella v Cremoně ve farnosti Sv. Hrobu [příl. č. 13].³¹³

Co se malířských zakázek týče, počátek sedmé dekády se pro Antonia nesl ve znamení dokončovacích prací – k roku 1570 máme zaznamenaný dokument,³¹⁴ který upřesňuje kolaudaci Antoniový dekorace v chórové kapli dómu v Lodi (zničena),³¹⁵

³¹⁰ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 103. Srv.: De Klerck 1999, s. 23 (uvádí letopočet 1577)

³¹¹ „*Erectio confraternitas Mercatorum in ec.ª S.ª Mathei per d. Antonium de Campo et alios sub titulo S.ªe Corone*“. – „*Založení bratrstva kupců v kostele sv. Matouše skrze pana Antonína de Campo a jiné pod titulem sv. Korony*“. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile Repertori, res. b. 16, rogeta Giacomo Vitali, sv. 13, 4. února 1577

³¹² Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 194-195

³¹³ „*Pero hanno deliberato li fed[elissimi]mi ser[vitori] di v[ostra] Ill[ustrissima] S[igno]ria Antonio Campo, et Giovanni Battista Calignano ambidui deputati al governo e cura di questo S[ant]o oratorio di far'ogn'opra aecio sia agrandito et in tal' stato ridotto che comodamente vi possano entrare tutte le persone che lo andaranno a visitare*“. – „*Proto rozhodli nejvěrnější služebníci Vaší Ctihodnosti Antonio Campi a Giovanni Battista Calignano, oba dva pověřeni vládou/správou, nechat udělat [...], aby mohly pohodlně vstoupit všechny osoby, které jej přišly navštívit*“. Archivio della Curia Arcivescovile, Archivio Spirituale, Sezione X, Visita Pastorale e Documenti Aggiunti, Inventario, a cura del Can, volume 12, fascicolo 15, parte IV. a, s. 311, n. 3, n. 4

³¹⁴ Kvalitu nástěnných maleb posuzoval v roce 1570 Pellegrino Tibaldi. Mario Marubbi, *op. cit.*, 1997, s. 73. Srv.: Tanzi 2004, s. 102

³¹⁵ Campi byl veden jako obyvatel Lodi již v roce 1568. V cremonském státním archivu se dochovala kupní smlouva prokazující tuto skutečnost. Smlouva ve zkratce uvádí, že Giovanni Battista Campi prodává Antonioví Campimu, synu Galeazza, obyvateli v Lodi, ale nyní přítomnému v Cremoně, kus pozemku s budovami ve farnosti kostela sv. Apoštolů. Giovanni Battista obdrží od Antonia Campiho sumu peněz a příslib pro zaplacení budoucích pohledávek. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canziani, f. 1796, 14. prosince 1568. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1160, 14. prosince 1568. Srv.: Miller 1985, s. 466. – Výzdobu v Lodi komentoval Antonio také ve své městské kronice v roce 1585. Antonio Campi, *op. cit.*, 1990, s. 187. Srv.: Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Sacchi 1872, s. 81-90. – o tom, že Antonio v roce 1570 stále přebýval v Lodi, svědčí dobrozdání, ve kterém se píše, že Antonio Campi, obyvatel města Lodi, jmenuje jako svého zástupce bratra Giulia ve sporu s Antoniem Persicem, toho času po smrti, a jeho dědici. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, Alessandro Canziani, f. 1798, 10. června 1570. Srv.: Miller 1985, s. 467; Marubbi 1997, s. 65-74

a k roku 1573 se váže Antoniův pobyt v Piacenze, kde spolu s Vincenzem dostali za úkol po zemřelém Giuliovi († 1573), který nestihl dokončit výmalbu kaple Panny Marie v kostele Santa Maria di Campagna, dovršit jeho zdejší práci (dochovala se pouze fragmentárně) [obr. 220–225].³¹⁶ Tato nenadálá zakázka v Piacenze byla pro malíře příznivá také z toho důvodu, že zde patrně v této době navázal kontakt s vládnoucím parmským rodem Farnese, který jej pověřil dalšími realizacemi – v roce 1576 Antoniův syn Claudio prezentoval v Parmě Jeho Excelenci několik otcových pláten, za což mu byl vyplacen obnos ve výši 25 zlatých scudů.³¹⁷ Campi si v této době také vůbec poprvé uvědomil vliv grafických listů, neboť patrně z toho důvodu kontaktoval v roce 1574 benátského rytce Giacoma Valegiu, aby pro něj realizoval rytinu podle jeho obrazu *Ukřižování s pašijovými scénami* (později s grafikem vedl soudní spor).³¹⁸

Malíř se v tomto desetiletí také intenzivně věnoval práci pro církevní řády v Miláně – pro barnabity namaloval obraz *Svaté rodiny se sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* (Milán, Pinacoteca di Brera) [obr. 234],³¹⁹ pro benediktinky při kostele sv. Mořice Většího provedl téma *Klanění tří králů* [obr. 314],³²⁰ pro hrabata Guida a Agostina Cusanie odvedl v augustiniánském kostele sv. Marka práci v podobě triptychu zobrazujícím příběhy ze

³¹⁶ Regenti ze Santa Maria di Campagna požadují po Antoniovi a Vincenzovi dokončení prací v kapli po zesnulém Giuliovi. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisenghi, f. 1902, 21. března 1573. – Antonio Campi jmenuje svého syna Claudia jako zástupce při komunikaci se zadavateli v Santa Maria di Campagna. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisenghi, f. 1903, 5. května 1573. – v roce 1573 je Antonio Campi stále veden jako obyvatel Piacenzy. Při prodeji pozemku a domu ve farnosti sv. Viktora jej zastupuje syn Claudio. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canziani, f. 1802, 22. června 1573. Srv.: Miller 1985, s. 468

³¹⁷ Archivio di Stato di Parma, Case e Corte Farnesiane, Libri dei Conti, carta 139, 25. dubna 1576. Srv.: Arisi 1984, s. 392-396

³¹⁸ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Michele Erba, f. 3015, 25 r-v, 26 r-v, 22. dubna 1574. Srv.: Miller 1985, s. 469

³¹⁹ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou*, olej na plátně, 230 x 145 cm, signován vlevo dole „ANTONI[U]S CAMP[US]“, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. 332. Srv.: Latuada 1738, sv. I, s. 292; Santagostino (edice) 1980, s. 10; Torre 1714, s. 304; Bartoli Bolognese 1777, s. 145; Bianconi 1787, s. 113; Sacchi 1872, s. 55; Brera Inventario Napoleonico 1876, inv. č. 286; Malaguzzi Valeri 1908, inv. č. 332; Perotti 1931, s. 100; Modigliani 1935, s. 98; Longhi (edice) 1968, s. 125; Bora 1985, s. 186-187; Bora 1989, s. 134-135; Bora 1989...*I Piazza*, s. 239-286; Bora 1998, s. 62; Di Giammaria 2000, s. 375-376; Tanzi 2004, kat. č. 24

³²⁰ Antonio Campi, *Klanění tří králů*, 1579, olej na plátně, 230 x 250 cm, Milán, kostel sv. Mořice Většího. – k 25. červnu 1578 zaznamenáváme platbu ve výši 50 scudů od abatyše kláštera Laury Fiorenzy jako zálohu Antoniovi Campimu za tuto práci. Malíř se zavázal, že obraz v technice oleje namaluje během jednoho roku. Platba rovněž specifikovala rozměry budoucího obrazu, tedy 4,5 lokte na šířku a 4,3 lokte na výšku a uváděla, že náklady na materiál si malíř uhradí sám. Konečná dohodnutá suma za malbu byla určena na 125 scudů. Archivio di Stato di Milano, Fondo Religione, cart. 2147, recto. – o rok později, dne 29. dubna, byla malíři doplacena zbylá dlužná částka ve výši 75 scudů, o čemž nás spravuje Antoniovo dobrozdání ze státního archivu v Miláně. Archivio di Stato di Milano, Fondo Religione, cart. 2147, verso. – Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 48; Latuada 1738, sv. IV, s. 420; Bartoli Bolognese 1777, s. 204; Mongeri 1872, s. 242; Sacchi 1872, s. 56; Rossi 1914, s. 50-52; Schweitzer 1900, s. 70; Perotti 1931, s. 49; Ottino Della Chiesa 1962, s. 80, f. 24; Longhi, (edice) 1968, s. 126; Agostoni 1971, s. 21-28; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Tanzi 2004, s. 23

života Panny Marie – *Odpočinek na útěku do Egypta, Nanebevzetí Panny Marie a Smrt Panny Marie* (in situ – nikoliv v kapli, ale v přilehlém prostoru galerie) [obr. 286],³²¹ pro angeliky realizoval do boční kaple vnějšího kostela sv. Pavla *Stětí Jana Křtitele* [obr. 310]³²² a pro Karla Boromejského vytvořil spolu se starším Giuliem *Krista na hoře Olivetské* (Milán, Pinacoteca Ambrosiana) [obr. 208].³²³ Pokračující dobré kontakty s milánským arcibiskupem dokládala dochovaná korespondence z 8. prosince 1572 [příl. č. 14], kde se Campi kardinálovi omlouval, že z důvodu svého onemocnění včas nedodal objednaný obraz. Tón, v jakém se dopis nese, vyjadřuje malířovu úctu vůči vysokému církevnímu hodnostáři, ale zároveň prozrazuje vřelý vztah, který mezi oběma muži panoval.³²⁴

Po polovině desetiletí obdržel Campi několik prestižních zakázek také v Cremoně. Patrně díky předchozí malbě s námětem *Madony s holubicí* [obr. 166],³²⁵ kterou si od malíře objednali do svého kostela sv. Jakuba cremonští barnabité, mu byly svěřeny nástěnné dekorace v presbytáři a v transeptu kostela sv. Petra na Pádu [obr. 320–325]. Stejně tak realizoval pro servity do kostela sv. Viktora (již neexistuje) desku s námětem *Madony s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem*

³²¹ Antonio Campi, *Odpočinek na útěku do Egypta, Nanebevzetí Panny Marie, Smrt Panny Marie*, 1577, olej na plátně, 290 x 137 cm, 323 x 162 cm, 270 x 137 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS...1577“, „ANTONIUS CAMPUS/ CREMONENSIS/ FA. 1577“, „ANTONIUS CAMPUS / CREMO. IS FA. 1577“, Milán, kostel sv. Marka. Srv.: Morigia 1592, s. 464; Torre (edice) 1674, s. 267; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Scaramuccia 1674, s. 137; Latuada 1738, s. 277; Longhi (edice) 1968, s. 126; Godi/Cirillo 1982, s. 30; Bora 1984, s. 13, 31; Béguin 1985, s. 189; Bora 1985, s. 192; Tanzi 1999, kat. č. 72; Tanzi 2004, kat. č. 38; Cavallini 2011, s. 92-93

³²² Antonio Campi, *Stětí Jana Křtitele*, olej na plátně, 280 x 192 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 157“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla, třetí kaple po pravé straně. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 33; Sacchi 1872, s. 84; Perotti 1931, s. 49; Puerari 1951, s. 90; Dell'Acqua 1953-1966, sv. 17, X, s. 671-780; Longhi (edice) 1968, s. 127; Friedländer 1969, s. 40; Godi/Cirillo 1982, s. 24,29; Morandotti 1983, s. 31; Bora 1985, s. 182; Bora 1985...*Caravaggio*, s. 54-56; Tanzi 1992, s. 58; Bora 1998, s. 271; De Klerck 1999, s. 12, 36, 39, 131, 196, 210; Biscottini 2000, s. 21-29; Giolli 2000, s. 378-379; Marini 2000, s. 542; Mojana 2000, s. 106; Bora 2003, s. 126; Bora 2009, s. 181-182; Marubbi/Sgarbi 2011, s. 90-91

³²³ Giulio a Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na plátně, 95 x 73 cm, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, inv. č. 112. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 70; Bosca 1672, p. 126; Torre 1674, s. 146; Arisi 1702-1741, s. 59; Zaist (edice) 1976, s. 113; Bartoli Bolognese 1777, s. 174; Sacchi 1872, s. 87; Godi/Cirillo 1978, s. 64; De Klerck 1999, s. 113-124; Spagnolo 2002, s. 42-43; Tanzi 2004, s. 32; Bora 2006, s. 104-105; Marubbi 2007, s. 150

³²⁴ Dnes nevíme, o jaký obraz se jednalo, neboť v textu dopisu není více definován. Někteří badatelé se kloní k názoru, že se mohlo jednat o repliku *Ukřižování*, která se nachází v barnabitském klášteře v Monze. Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 125, inf. F. 434 a r-v (dopis), 434 b r-v (post scriptum), 441 r-v (obálka) [příl. č. 14]. Srv.: Frigerio 1988, s. 270, Spinelli 2012, s. 85-153

³²⁵ Antonio Campi, *Madonna s holubicí*, 1567, olej na plátně, 220 x 145 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS FA. 1567“, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu, třetí oltář po levé straně. Srv.: Panni (edice) 1976, s. 136; Bartoli Bolognese 1777, s. 171; Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1900, s. 70; Venturi 1933, s. 868, 874-875; Monteverdi 1941, s. 1-9; Godi/Cirillo 1978, s. 51-61; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27; Bora 1985, s. 182; Bora 1995, s. 216-217, 218-219; Bora 1997, s. 314-316; Bellingeri 2001, s. 60; Tanzi 2004, s. 27, kat. č. 22

Evangelistou (dnes Cremona, kostel sv. Petra na Pádu) [obr. 229].³²⁶ Cremonské dómo zadalo po polovině desetiletí Antoniovi práci na obraze *Piety se sv. Františkem* (Cremona, dómo, kapitulní síň) [obr. 261]³²⁷ a kolem roku 1577 se malíř opět uplatnil v kostele sv. Zikmunda, tentokrát při práci na nástěnné malbě v kapli sv. Jana Křtitele zobrazující *Krista v domě Šimona farizeje* [obr. 262].³²⁸

V polovině sedmé dekády kontaktovala bratry Campie Fulvie Martinengo, manželka markýze Galeazza Pallavicino, aby jim vyrovnala dlužnou částku za práce provedené již v 50. letech 16. století v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [příl. č. 6] [obr. 56–86]. Zároveň sourozencům zadala výzdobu zdejší oratoře sv. Lucie, kterou měli Campiové provést během tří let. Antonio se sám ujal práce na dvou deskových obrazech zobrazujících *Krista před Kaifášem* [obr. 252] a *Krista na hoře Olivetské* [obr. 251] (ztraceny). o něco dříve vznikla Antoniova pozoruhodná nokturna zobrazující *Klanění pastýřů* – zatímco jedna práce vyzdobila sanktuárium *Santa Maria della Stella* v Cremě [obr. 242],³²⁹ druhá se dnes nachází ve sbírkách kapucínů v Miláně [obr. 241].³³⁰ Významně se Antonio zapsal také v oratoři sv. Viktora v Medě, malém městečku 25 km na sever od Milána. Zdejší benediktinky zadaly malíři, patrně rovněž po předchozí dobré zkušenosti, neboť Campi zde na konci šestého desetiletí realizoval hlavní oltářní obraz s tématem *Madony s dítětem a světcí* [obr. 187], práci na nástěnných malbách na dělicí příčce mezi vnějším a vnitřním kostelem – po levé straně od oltáře vznikla scéna

³²⁶ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou*, 1575, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS PINXIT 1575“, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu. – Potvrzení, že Antonio Campi obdržel od mnichů ze sv. Viktora za obraz 400 lir. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisenghi, f. 1909, 705 r-v, 706 r-v, 4. září 1576. Srv.: Miller 1985, s. 471. – Antonio Campi informuje Giovanni Battistu Schizzioho, kněze v klášteře sv. Viktora, že obdržel konečnou částku za vyhotovení obrazu sv. Katalda a sv. Viktora ve výši 750 lir. Archivio di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Battista Bernardi, f. 2580, 68 r-v, 69 r, 4. dubna 1578. Srv.: Miller 1985, s. 471. – Srv.: Panni (edice) 1976, s. 133; Zaist (edice) 1976, s. 168; Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Nova 1985, s. 421, 430

³²⁷ Antonio Campi, *Pieta se sv. Františkem*, olej na plátně, 137 x 211 cm, Cremona, dómo, kapitulní sál. Srv.: Giuseppe Aglio 1794, s. 30; Tanzi 1981, s. 67-77; Foglia 1985, s. 47; Gregori 1985, s. 197; Sambo 1985, s. 199; Guazzoni 1987, s. 23; Frangi 1988, s. 665; Voltini/Guazzoni 1989, s. 111; Frangi 1991, s. 64; De Klerck/Paliaga 1997, s. 187-188; Tanzi 1999, s. 20; Gioli 2000, s. 380-381

³²⁸ Antonio Campi, *Večere v domě Šimona farizeje*, 1577, nástěnná malba, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS FA. 1577“, Cremona, kostel sv. Zikmunda, kaple sv. Jana Křtitele, levá boční stěna. Srv.: Scaramuccia 1674, s. 124; Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Panni (edice) 1976, pp. 197-199; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Bartoli Bolognese 1777, s. 168; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1900, s. 70; Perotti 1931, s. 46; Venturi 1933, s. 54-55; Spina Barelli 1966, s. 77; Bora 1971, s. 35; Godi/Cirillo 1978, s. 62-66; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 183; Bora 1997, s. 296-297; De Klerck 1999, s. 127-153; Tanzi 2004, s. 30, kat. č. 39

³²⁹ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, 1575, olej na desce, 290 x 165 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS/CREMONENSIS F./1575“, Crema, Santa Maria della Croce. Srv.: Bora 1982, s. 80, 84, 88; Bora 1990, s. 121; Tanzi 2004, kat. č. 36; Cavallini 2011, s. 88

³³⁰ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, olej na plátně, 229 x 142 cm, Milán, Museo dei Cappuccini. Srv.: Bora 1985, s. 193-194; Bora 1990, s. 128

zobrazující *Tři Marie u hrobu* [obr. 271], po pravé straně *Oplakávání Krista* [obr. 274]. Co se týče dalších prací, které Antonio realizoval na lombardském venkově, lze rovněž poukázat na *Poslední večeři* do kostela sv. Cassiana ve Fontanelle [obr. 256],³³¹ společnou práci Antonia a Vincenza, nebo malbu *Krista na hoře Olivetské* pro sanktuárium Santa Maria della Noce v Inverigu [obr. 295],³³² jež došla četných autorských replik [obr. 296] a Vincenzových kopií nejen v Itálii, ale také ve Španělsku [obr. 298–300].

Poslední roky života Antonia Campiho se začaly odpočítávat v 80. letech 16. století. Umělec do nich vstoupil poměrně razantně, a totiž sporem s Eusebiem z Cremony, opatem kláštera sv. Petra na Pádu v Cremoně. Původně dojednaná zakázka na výzdobu stropu hlavní lodi, chóru, křížení a kupole klášterního kostela byla zrušena, protože představený řádu lateránských kanovníků požadoval po Antoniovi všechny návrhy na dekoraci kupole a protože zároveň nesouhlasil s tím, aby Campimu v kostele při realizaci výmalby pomáhali méně zkušené malíři. Spor, který mezi oběma muži vypukl v roce 1579, kdy Campi dokončil dekoraci pravého i levého transeptu, byl ukončen až 4. ledna následujícího roku [příl. č. 9].³³³ Ani tato rozepře nakonec Antoniovi nezabránila, aby do sakristie klášterního chrámu umístil kopii Raffaelovy *Sv. Cecilie*, která se toho času nacházela v boloňském kostele San Giovanni in Monte (originál v boloňské pinakotéce).³³⁴

Ve stejné době řešil Antonio Campi záležitosti rodinného charakteru. Vdával obě dcery – Ippolytu Campi za Giacoma Terisenghiho a Artemisii Campi za Pietra Rotu.

³³¹ Antonio a Vincenzo Campi, *Poslední večeře*, olej na plátně, 245 x 180cm, signován „*Antonius et Vincentius patre Campus Cremonensis fecerunt*“, Fontanella, farní kostel sv. Cassiana. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 29-30; Gregori 1985, s. 202; Tanzi 2004, s. 37

³³² Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1577, olej na plátně, 180 x 124 cm, signováno a datováno: „*ANTONIUS CAMPUS/CREMONENSIS FA. (T)/ 1577*“, Inverigo (Como), Santa Maria della Noce. Srv.: Robres 1951, s. 15; Benito Domenech 1980, s. 253; Coppa 1993, s. 215-218; Benito Domenech 1999, s. 90-91; Coppa 2005, s. 246; Marubbi 2007, s. 150

³³³ Antoniovu práci na nástěnných malbách v kostele sv. Petra na Pádu dokládají tři archiválie z cremonského státního archivu. Dne 20. května 1575 byla uzavřena smlouva na výmalbu celého stropu, tj. hlavní lodi, chóru, křížení a kupole, v kostele sv. Petra na Pádu mezi Antoniem Campim a opatem kláštera Eusebiem z Cremony a to do pěti let ode dne Vtělení „*giorno dell'Incarnazione*“ roku 1576 (tzn. do roku 1581) za sumu 1500 zlatých scudů. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Ercole Bernardi, f. 1104, 20. května 1575 [příl. č. 7]. Další dokumenty ze dne 16. prosince 1579 a z 2. ledna a 4. ledna 1580 dosvědčují spor vzniklý mezi zadavatelem a umělcem. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Battista Zanardi, f. 2583, 16. prosince 1579, 1417r–1422v. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1549, 2 a 4. ledna 1580 (1579). Srv.: Sacchi 1872, s. 241-242; Miller 1985, s. 470. – Pro neshody s opatem Campi svoji činnost v tomto kostele ukončil na začátku roku 1580. Opat pak uzavřel novou smlouvu s Oraziem Lambertim, který vymaloval kupoli podle návrhů Antonia Maria Vianiho v letech 1602–1603. Dnes se Antoniovi připisují pouze malby v transeptu. Srv.: Balducci (edice) 1846, s. 53-62; Panni (edice) 1976, s. 103-105; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 41-71; Lanzi (edice) 1968, s. 268; Zlatohlávek 1995, s. 238-239; Zlatohlávek 2009, s. 40-41

³³⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 103. Srv.: Robolotti 1859, s. 500 (uvádí transport do Brery – zde se ovšem nenalézá); Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Godi/Cirillo 1982, s. 31-32

Věnné požadavky obou mužů zaznamenaly notářské záznamy Giuseppeho Zanardiho.³³⁵ Archivní dokumenty z cremonského státního archivu týkající se Antoniova života v osmém desetiletí prozradily rovněž další skutečnost. Umělci se v této době finančně dařilo, neboť až do konce roku 1584 skupoval pozemky ve farnosti sv. Kristýny.³³⁶ Tato finanční nezávislost patrně vyplývala z dobře vedeného obchodu se sukrem, za který byl z velké části odpovědný syn Claudio. První polovina desetiletí je rovněž dokumentována zprávami o vymáhání dluhů za prodané sukno.³³⁷

Na uměleckém poli pokračoval Campi v dobře zaběhnutých kolejích. Hned na počátku osmého desetiletí vytvořil pro milánské angeliky hlavní oltářní obraz zobrazující *Klanění pastýřů* (in situ) [obr. 326]³³⁸ a o rok později namaloval do boční kaple vnějšího kostela plátno s námětem *Mučednictví sv. Vavřince* (in situ) [obr. 342].³³⁹ Stále dobré vztahy s milánským arcibiskupstvím dokládala Antoniova práce zobrazující *Krista na hoře*

³³⁵ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1550, 7. prosince 1580. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1551, 24. července 1581. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1552, 7. března 1583

³³⁶ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1552, 16. listopadu 1582. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1553, 24. listopadu 1583. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1554, 6. července 1584. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1554, 4. srpna 1584. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1554, 23. srpna 1584. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. B. Ghisolfi, f. 2290, 19. října 1584. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1554, 17. listopadu 1584. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1554, 3. prosince 1584. Srv.: Miller 1985, s. 472-473

³³⁷ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1550, 28. dubna 1580. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1550, 10. března 1581. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1551, 5. února 1582. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. B. Lodi, f. 1949, 6. března 1582. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. B. Ghisolfi, f. 2287, 12. března 1582. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1552, 12. dubna 1582. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1552, 11. května 1582. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1552, 5. listopadu. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1552, 7. února 1583. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. G. S. Canobio di Giuli, f. 2536, 23. července 1583. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giuseppe Zanardi, f. 1554, 19. července 1584

³³⁸ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, 1580, olej na plátně, 340 x 280 mm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CRE. 1580“, Milán, kostel sv. Pavla, hlavní oltář. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 33; Torre (edice) 1714, s. 64; Latuada 1737, sv. III, s. 76; Zaist (edice) 1976, s. 160; Bartoli Bolognese 1777, s. 212-213; Lanzi, (edice) 1976, s. 256-284; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 70; Perotti 1931, s. 49; Mezzanotte 1936, s. 17; Longhi, (edice) 1968, s. 126; Friedländer 1969, s. 42; Freedberg 1971, s. 405; Godi 1975, s. 81-96; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 194-195; Bora 1990, s. 277-278; Morandotti 1994, s. 38; De Klerck 1999, s. 39, 209-211; Tanzi 2004, s. 23

³³⁹ Antonio Campi, *Mučednictví sv. Vavřince*, 1581, olej na plátně, 288 x 192 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CRE. 1581“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla. – Objednavatelem této signované a datované práce vícekancléř milánského státu Danese Filiodoni. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Antonio Galli, f. 1331, 11. dubna 1582. – Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 33; Latuada 1737, sv. III, s. 76; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Bartoli Bolognese 1777, s. 212; Mongeri 1872, s. 271; Sacchi 1872, s. 53-62; Schweitzer 1900, s. 69; Venturi (edice) 1967, s. 57; Perotti 1931, s. 100; Longhi (edice) 1968, s. 126-127; Dell'Acqua 1957, s. 713; Godi/Cirillo 1982, s. 34; Morandotti 1983, s. 36-38; Morandi 1985, s. 37-41; Bora 1985, s. 195-196; Bora 1990, s. 277-278; De Klerck 1994, s. 93-94; Giuliani 1997, s. 492; Giuliani 1998, s. 168-169; De Klerck 1999, s. 39-42, 207-208; Marini 2000, s. 542; Tanzi 2004, s. 25; Gregori 2004, s. 205; Marubbi 2011, s. 94-95

Olivetské [obr. 296] (Milán, Arcibiskupská galerie).³⁴⁰ Ve stejnou dobu realizoval pro senátorskou kapli Místodržitelského paláce v Miláně *Sesláni Ducha svatého* [obr. 328] (dnes Gessate, kostel sv. Petra a Pavla).³⁴¹ Počátek dekády byl také spojen se třemi deskovými obrazy světců – *Sv. Jeronýmem* (Turín, Galleria Sabauda) [obr. 335],³⁴² *Sv. Petrem* (Segovia, dómo) [obr. 338]³⁴³ a *Sv. Šebestiánem* (Itálie, soukromá sbírka) [obr. 341].³⁴⁴ Přátelství s milánským senátorem Sigismondem Picenardim, který se v polovině 70. let přimlouval za Campiho návrh sochy Herkula u cremonských radních, bylo v roce 1581 zpečetěno Antoniovým návrhem jeho katafalku [obr. 378]. K tomuto datu se rovněž počítá dokončení kaple sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda – Antonio zde vymaloval nástěnnou malbu s tématem *Křtu Krista* [obr. 268] a zároveň vytvořil dva oválné štukové reliéfy zobrazující uvězněného Jana Křtitele, který posílá své žáky za Kristem s otázkou, zda je opravdu Mesiášem, a Salome, jež ukazuje hlavu Jana Křtitele na podnosu. Rok 1582 se nesl více ve znamení prací v Cremoně, neboť malíř byl pověřen realizací nástěnné malby s námětem *Krista před setníkem* do presbytáře tamního dómu [obr. 346].³⁴⁵

³⁴⁰ Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1581, olej na plátně, 184 x 120 cm, signováno a datováno „AN.CA. 1581“, Milán, Arcibiskupská galerie. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 37; Torre (edice) 1674, s. 393; Latuada (edice) 1737, sv. II, s. 85; Bartoli Bolognese 1777, s. 166; Sacchi 1872, s. 57; Bandera 1994, s. 175-176; Tanzi 1999, s. 129-130; Bora 2000, s. 208; Mojana 2000, s. 108; Tanzi 2005, s. 134-135

³⁴¹ Antonio Campi, *Sesláni Ducha sv.*, 1580, olej na plátně, 263 x 175 cm, signováno a datováno: „DOCEBIT VOS/OMNEM VERITATEM//ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS/MDLXXX.“, Gessate, kostel sv. Petra a Pavla, depozitář Pinacoteca di Brera, inv. č. Napoleonského registru 261, Reg. Cron. 5637. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 11; Torre (edice) 1674, s. 385; Baldinucci (edice) 1846, s. 487; Latuada 1737, sv. II, s. 160; Zaist (edice) 1976, s. 163; Bartoli Bolognese 1776, s. 211; Sacchi 1872, s. 64; Mongeri 1872, s. 333; Perotti 1931, s. 100; Puerari 1951, s. 183; Castellotti 1977-1978, s. 32-36; Godi/ Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 183; Guazzoni 1987, s. 37; Bora 1989, s. 135-138; Tanzi 2004, s. 36; Arrigoni/Maderna 2010, s. 126

³⁴² Antonio Campi, *Modlíci se sv. Jeroným*, olej na plátně, 132 x 99 cm, Turín, Galleria Sabauda, inv. č. 801. Srv.: Gabrielli 1971, s. 199-200; *Guide brevi* 1991, s. 47; Tanzi 1992, s. 79-82; Di Giammaria 2000, s. 386; Tanzi 2004, s. 25-26; Tanzi 2008, s. 26

³⁴³ Antonio Campi, *Kající se sv. Petr*, olej na plátně, 160 x 120 cm, na rámu nápis „ET EGRESVS FORAS AMARE QVA RECORDATVS EST VERBI IESV: PRIVS Q3 GALLUS CANTET TER ME NEGA – VIS LVCE 22 – RESPEXIT JESVS PETRVM“ („Pohlédl Ježíš na Petra – A vyšel ven a plakal hořce, neboť se rozpomenul na slovo Ježíšovo: Dříve než kohout třikrát zazpívá, třikrát mě zapřeš – Lukáš 22“), Segovia, dómo, kaple sv. Petra. Srv.: Collar de Caceres 1989, sv. I, s. 226-227; Tanzi 1990, s. 37-42; Tanzi 2004, s. 32; Tanzi 2005, s. 130-136; Tanzi 2008, s. 9

³⁴⁴ Antonio Campi, *Sv. Šebestián*, olej na plátně, 160 x 91,5 cm, soukromá sbírka. – „Antonius Campus...ab odierna die retro in diversis temporibus pinxerit...anchonam unam cim figura S. Sebastiani ab altare S. Sebastiani in ecclesia S. Antonini dicte civitatis Mediolani...“ – „Antonio Campus ... ode dnešního dne do minulosti v různých časech namaloval...jednu tabuli s postavou sv. Šebestiána od oltáře sv. Šebestiána v kostele sv. Antonína řečeného města Milána...“. Obraz objednal Danese Filiodoni. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Antonio Galli, f. 1331, 11. dubna 1582. Srv.: Tanzi 1990, s. 42; Giuliani 1997, s. 492; Tanzi 2004, s. 36

³⁴⁵ Antonio Campi, *Kristus před setníkem*, 1582, nástěnná malba, Cremona, dóm, presbytář. – Zakázku na novou výmalbu presbytáře cremonského dómu dokumentují čtyři archiválie, které se dochovaly v Diecézním archivu v Cremoně. Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c. 5v, 19. března 1583. – Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber

Jistě pro své schopnosti, slávu a úspěch na uměleckém poli byl Campi v roce 1583 jmenován papežem Řehořem XIII. *Cavaliere dell' Abito di Cristo*. V Antoniově době byli členy Řádu například Giorgio Vasari nebo Tizian Vecellio a cremonský rodák se podle papežského Breve mohl s těmito umělci poměřovat svou záslušnou prací v papežském státě [příl. č. 15]. Tyto Antoniovy zakázky jsou ovšem stále opředeny tajemstvím, neboť o nich nemáme bližší zprávy. V letech 1583 a 1584 vznikly na zakázku komtesy Porzie Landi Gallarati do kostela Panny Marie Andělské v Miláně dva obrazy zobrazující *Mučednictví sv. Kateřiny* (in situ) [obr. 349]³⁴⁶ a *Císařovnu Faustýnu při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* (in situ) [obr. 348].³⁴⁷ O rok později Antonio dokončil kroniku rodného města, kterou publikoval pod názvem *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani* (1585).³⁴⁸

Kolem poloviny desetiletí rovněž započal práci na výzdobě klenby vnitřního a vnějšího kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně, na které se výrazně podílel také nejmladší Vincenzo [obr. 355–358].³⁴⁹ Posledním Antoniovým dílem, o kterém máme informace, byl

Provisionum, 5, c. 6r, 24. března 1582. – Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c.6v, 2. dubna 1582. – Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c. 17r, 13. srpna 1582. Srv.: Scaramuccia 1674, s. 124; Zaist (edice) 1976, s. 160-179, 186-214; Panni (edice) 1976, s. 9; Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Bartoli Bolognese 1777, s. 132; Sacchi 1872, s. 62; Perotti 1931, s. 49; Bora 1976, pozn. 126; Bora 1971, s. 33; Godi 1975, s. 68-70; Ruggeri 1976, s. 28, pozn. 33; Bora 1977, s. 77, pozn. 21; Godi/Cirillo 1978, s. 52; Bora 1980, pozn. 53; Godi/Cirillo 1982, s. 38; Coleman 1984, s. 92-93, pozn. 38; Bora 1985, s. 184; Guazzoni 1989, s. 69-128; Bora 1997, s. 334-335; Marubbi 2001, s. 85-161, 206; Tanzi 2004, s. 29-31

³⁴⁶ Antonio Campi, *Mučednictví sv. Kateřiny*, 1583, olej na plátně, 400 x 500 cm, Milán, kostel Panny Marie Andělské, kaple sv. Kateřiny Alexandrijské. Srv.: Morigia 1592, sv. III, s. 503; Santagostino (edice) 1980, s. 59; Balducci (edice) 1846, s. 487; Latuada 1738, sv. V, s. 316; Zaist (edice) 1976, s. 163; Bartoli Bolognese 1777, s. 141; Sacchi 1872, s. 95; Dell'Acqua 1957, s. 714; Longhi (edice) 1968, s. 127; Friedländer 1969, s. 37-42; Friedländer 1970, s. 405; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 196; Campi 1990, s. 214; Bora 1998, s. 278-279; Marini 2000, s. 542; Tanzi 2004, s. 36; Ebert Schiffterer 2009, s. 29-43

³⁴⁷ Antonio Campi, *Císařovna Faustýna navštívuje sv. Kateřinu ve vězení*, 1584, olej na plátně, 400 x 500 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS EQ. FA. 1584“, Milán, kostel Panny Marie Andělské, kaple sv. Kateřiny Alexandrijské. Srv.: Morigia 1592, sv. III, s. 503; Santagostino (edice) 1980, s. 59; Balducci (edice) 1846, s. 487; Latuada 1738, sv. V, s. 316; Zaist (edice) 1976, s. 163; Bartoli Bolognese 1777, s. 141; Sacchi 1872, s. 95; Dell'Acqua 1957, s. 714; Longhi (edice) 1968, s. 127; Friedländer 1969, s. 37-42; Friedländer 1970, s. 405; Godi/Cirillo 1982, s. 33-35; Bora 1985, s. 196; Campi 1990, s. 214; Bora 1998, s. 278-279; Marini 2000, s. 542; Tanzi 2004, s. 36; Ebert Schiffterer 2009, s. 29-43

³⁴⁸ Celý název zní *Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani: rappresentata in disegno col svo contado et illvstrata d'vna breve historia delle cose piv notabili appartenenti ad essa et de i ritratti natvrali de dvchi et dvchesse di Milano e compendio delle lor vite* (1585). – Již v roce 1582 vznikla titulní strany kroniky od Agostina Carracciho a Giulio Bora předpokládal, že již v tomto roce mohla být kniha publikována v omezeném nákladu. Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 184

³⁴⁹ Antonio a Vincenzo Campi, výmalba vnějšího a vnitřního kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně. Srv.: Morigia 1592, sv. I, s. 142; Scanelli da Forli 1657, s. 322; Gonzaga 1673...*Život ctihodné matky angelikánky Giovanny Visconti Borromeo*; Scaramuccia 1674, s. 134; Torre 1674, s. 67-68; Zaist (edice) 1976, s. 108-128; Bartoli Bolognese 1777, s. 213; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 94-96; Venturi 1933, s. 891-892; Zamboni 1965, s. 139-140; Bora 1974, s. 60; Godi/Cirillo 1975-1977, s. 95; Bora 1977, s. 80; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Morandotti 1983, s. 39-45, 52-58; Bora 1985, s. 184; Bora 1998, s. 280-281; De Klerck 1999, s. 61-77; Giuliani 1998, s. 170-171; Tanzi 2004, s. 35-37

deskový obraz znázorňující *Představení Krista v chrámu* z roku 1586 [obr. 363].³⁵⁰ Původně zdobil augustiniánský kostel sv. Marka v Miláně, později se snad dostal do Neapole, přestože se v tamním kostele sv. Františka z Pauly, jak uvádí odborná literatura, nenachází. Antonio Campi zemřel na počátku roku 1587. Jak vyplývá z výpovědi historika Carla Bonettiho, dne 28. ledna tohoto roku byl pohřben v kostele sv. Nazara v Cremoně.³⁵¹

³⁵⁰ Antonio Campi, *Představení Krista v chrámě*, olej na plátně, signováno a datováno „ANT.^S CAMS.^S CREMO^{IS} F. M. D. LXXXVI“, Neapol. Srv.: Torre 1674, s. 267; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Latuada 1738, sv. V, s. 277; Bartoli Bolognese 1777, s. 183; Sacchi 1872, s. 58; Schweitzer 1900, s. 70; Longhi (edice) 1968, s. 142, pozn. 32; Perotti 1931, s. 101; Venturi (edice) 1967, s. 868, 886; Bologna 1953, s. 46-51; Grassi 1966, s. 629-631; Godi/Cirillo 1975-1977, s. 81-96; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 184; Bora 1996, s. 545-546; Tanzi 2004, s. 45-37

³⁵¹ „Antonius Campus Pict. V. S. Helenae, in Ecclesia Sancti Nazari Sepultus die 28 Januari anno 1587“. Carlo Bonetti, La libreria dello storico e pittore Antonio Campi, in Cremona IV, 1932, s. 5-6. Srv.: Miller 1985, s. 473

4 Život a dílo Antonia Campiho v kontextu doby a místa jeho působení

Všestranný umělec Antonio Campi se narodil v Cremoně, jež se nachází na severu Itálie v regionu Lombardie. Cremona jako rodiště Antonia Campiho je zajímavá z toho důvodu, že těsně sousedí s více méně již středoitalským regionem Emílií-Romagnou. Také v případě Lombardie musíme upozornit na její polohu, neboť leží v podhůří Alp a kromě výše citované Emílie-Romagni hraničí s Piemontem, Švýcarskem, regionem Trentino-Alto Adige–a Benátskem. Každý, kdo chtěl v 16. století navštívit Itálii, potažmo Řím, musel tímto krajem projet. Není od věci upozornit, že v Itálii se obecně neříká „*vado in Lombardia*“ (jedu do Lombardie), jako se říká „*vado in Toscana, Liguria, Puglia*“ (jedu do Toskány, Ligurie, Puglie). To vychází patrně ze skutečnosti, že Lombardie sama o sobě nikdy nevytvářela jednotný obraz – ať již z pohledu geografického, ekonomického, historického nebo kulturního. Lombardie nikdy nebyla jednotná – v minulosti existovaly státní útvary jako Milánsko, Mantova nebo Verona (od roku 1405 součástí Benátska).³⁵²

V dějinách Lombardie sehrál rozhodující politickou roli Milán. Jako nejvýznamnější město oblasti zažil v 11. až 13. století velký rozkvět jako svobodný městský stát. Hrál hlavní úlohu obchodního centra s ostatní Evropou a jeho největším konkurentem byla Mantova.³⁵³ Když v roce 1277 vyšla z bojů mezi přívrženci papeže a císaře vítězně ghibellinská rodina Viscontiů, rozšířila panství na většinu území dnešní Lombardie, načas ovládla Parmu, Boloňu a Janov a roku 1395 získala od římského císaře a českého krále Václava IV. vévodský titul. Po vymření Viscontiů získali Milán v roce 1450 Sforzové, jejichž dvůr se za Lodovica il Moro (1451–1508) stal jedním z center humanismu a renesance. Od konce 15. století se Milánsko stalo jedním z klíčových sporných území ve francouzsko-španělských válkách o Itálii a často střídalo majitele.³⁵⁴ Po vymření rodu Sforzů v roce 1535 (Francesco II. Sforza) vládli v Lombardii španělští a posléze rakouští Habsburkové (1535–1859).³⁵⁵

Díky své poloze a historickým skutečnostem se umění v Lombardii vyznačovalo širokou rozmanitostí směrů a vlivů. Jeho charakter osciloval mezi klasicismem papežského Říma a kánonem toskánských autorů na jedné straně a barevným naturalismem Benátek

³⁵² Kolektiv autorů, i caratteri geografici del territorio, in *Guida d'Italia. Lombardia*, Milán 2008, s. 35-40

³⁵³ Edward Olszewski, Lombardy, in *Sixteenth-century Italian drawings*, Londýn 2008, s. 137

³⁵⁴ v roce 1544 definitivně skončily války s francouzským králem Františkem I. a byl uzavřen mír v Crespy – Milánsko mělo připadnout Karlovi, vévodovi orleánskému, druhorozenému synu Františka I., a to jako věno dcery Karla V., ovšem vévoda roku 1546 zemřel a oblast si ponechali španělští Habsburkové. Giuliano Procacci, *Dějiny Itálie*, Praha 2010, s. 116-123, 421-422

³⁵⁵ Zdeněk Kazlepka, Lombardská kresba ve sbírkách Moravské galerie, in *Bulletin Moravské galerie v Brně* roč. 56, 2000, s. 76-81

a anarchií severského umění na straně druhé. Nejenom v Miláně, nýbrž také v Cremoně nebo v Brescii se s místním lombardským geniem loci střetávaly umělecké vlivy z Boloni a Benátek a jejich prostřednictvím ze Záalpi. Lombardské umění 16. století charakterizovala kulturní rozvrstvenost, jež byla podmíněna geografickou polohou oblasti, která oddělovala severní Itálii od zbytku Evropy. Lombardskou malbu je nutno vidět a chápat jako výslednici působení mnoha stylových proudů vycházejících z těchto uměleckých center. Tuto rozporuplnost dobře doplňují slova Bernharda Degenharta o lombardské kresbě, jež lze použít také jako obecnou definici lombardského malířství: „*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 mezilochách uvolňuje, narušuje, často dokonce ničí její čistý průběh. z této nevypočitatelnosti milánské linie vyvstává půvab její záhadnosti, která tomu, jenž se ji s oddaností snaží přechít, 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.*“³⁵⁶ Zakořeněno v místních poměrech, ale směřující ke stále se měnícím kulturním horizontům – takovou zprávu o sobě zanechalo lombardské umění. Také Luigi Lanzi, když v 90. letech 18. století publikoval *Storia pittorica della Italia*, komentoval rozporuplnost lombardské školy slovy: „*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.*“³⁵⁷ Tento charakter si Lanzi vysvětloval 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

³⁵⁶ „*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 Stimmungswechsels zu übertragen vermag. Sie ist stets von jener Unwirklichkeit (in ihrer Einstellung zum Gegenständlichen sowohl wie in ihrer graphischen Eigenheit und ihrem inneren Zusammenhalt), die auch der Mailänder Malerei zeitweise eigentümlich war.*“ Bernhard Degenhart, Oberitalien, in *Italienische Zeichnungen 15. – 18. Jahrhunderts*, Mnichov 1967, s. 29-43

³⁵⁷ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 256

zrod rozdílných směrů a škol.³⁵⁸ Umělecko-historická literatura dnes v rámci Lombardie mluví o škole mantovské, modenské, cremonske nebo milánské.³⁵⁹

4.1 Hlavní působiště – Milán a Cremona ve 2. polovině 16. století

Od roku 1535, kdy se přiřadila mezi španělské državy, měla Lombardie díky své zeměpisné poloze zvláštní význam. Umožňovala rychlé spojení mezi Středozeím a německým světem, což z ní činilo nejdůležitější článek habsburského mocenského systému. To se odrazilo v tom, že se Milán ve druhé polovině 16. století stal jedním z nejvýznamnějších trhů pro velké janovské bankéře, kteří si zde zakládali svá sídla a stavěli okázalé paláce (Palazzo Marino, 1558). Hlavní město Lombardského státu, jehož počet obyvatel vzrostl z osmdesáti tisíc v roce 1542 na sto dvanáct tisíc v roce 1592, prožívalo mohutný stavební rozmach. Benátský ambasador Andrea Minucci komentoval bohatství milánských obyvatel slovy: „Každý dům byl naplněn dílnami a uměním, nadbytkem jakéhokoliv typu zboží nebo potravin, určitě více, než v jakémkoliv městě Itálie, včetně Říma a Benátek.“ Tradiční milánské vlnářství, hedvábnictví, kovolictví a výroba látek pracovaly v této době na plné obrátky. Hlavním zdrojem lombardského hospodářství bylo zemědělství v úrodné Pádské nížině.³⁶⁰

Hospodářský a kulturní rozkvět se nemalým dílem dotkl také Cremony. Roberto Longhi popsal rodiště Antonia Campiho v době po roce 1525 jako malé Antverpy.³⁶¹ Jeho tvrzení vycházelo ze skutečnosti, že Cremona byla v čilém obchodním spojení s Německem, především s bankovním domem Fuggerů v Augšpurku,³⁶² a s Flandry, neboť bohatá cremonska bankéřská rodina Affaitati měla jednu ze svých poboček v Antverpách.³⁶³ Giovanni Carlo Affaitato, jenž dlouhodobě pobýval pracovně v Lier, byl věřitelem císaře Karla V., který si od něj půjčoval nemalé sumy peněz. Antonio Campi ve své kronice uváděl obnosy ve výši padesáti, sto, ale také tři set tisíc zlatých scudů.³⁶⁴ O tom, že tato rodina měla značný vliv, svědčí Campiho konstatování z roku 1551, podle

³⁵⁸ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 256-284

³⁵⁹ Giulio Bora, *Introduzione*, in *i disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980, s. 11-34

³⁶⁰ Giuliano Procacci, *op. cit.*, 2010, s. 116-123, 421-422

³⁶¹ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 123

³⁶² Sandrina Bandera, *Le scuole pittoriche del Cinquecento nella città attorno a Milano*, in *Brera la Pinacoteca: storia e capolavori*, Milán 2009, s. 96

³⁶³ Cremonska rodina obchodníků a bankéřů byla proslavená po celé Evropě svými obchodními svazky a ekonomickým potenciálem. V roce 1490 se Pietro Martire Affaitati postavil do čela guelfské šlechty. Ludovico Affaitato posléze obdržel feudum Romanengo, jeho syn Gian Battista nabył oblast Grumella a oženil se Španělkou Isabellou De Luna. Jméno a moc rodu nejvíce proslavil Gian Carlo Affaitati. Cesare Dolfini z Parmy mu v roce 1547 věnoval svůj traktát nazvaný *De Summo Romani Pontificis Principatu*. Alfredo Puerari, *Il Palazzo Affaitati*, in *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951, s. 19

³⁶⁴ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 224

kterého hrabě Giovanni Battista Affaitati ubytoval císaře Maxmiliána s císařovnou Marií při jejich cestě ze Španělska ve svém cremonském domě.³⁶⁵ Společenská prestiž stejně jako finanční zázemí umožnily rodině po roce 1561 stavbu nového paláce, dle tradice podle návrhu Giuseppeho Dattara. V sedmém desetiletí palác již stál, neboť se do něj nastěhoval Gian Francesco Affaitati, který zde v roce 1609 zemřel.³⁶⁶

Stavební rozmach potvrdil také Antonio při popisu města na prvních stránkách *Cremona fedelissima città* (1585), kde konstatoval: „*Toto město má nádherné veřejné i soukromé domy, vytvořené v krásné architektuře; pozoruhodné jsou především svaté chrámy, ctihodné kláštery, nemocnice a jiné dobročinné instituce, ve kterých se s velkým uspokojením chudých vykonávají charitativní práce: má široké a prostorné ulice obklopené krásnými hradbami, které časem a kvůli válkám téměř úplně popadaly k zemi.*“³⁶⁷ Pravdivost jeho slov ostatně potvrdil anglický cestovatel Fynes Morison, který, když v roce 1594 projížděl Cremonou, si Campiho rodiště vypočetl do svého zápisníku jako město plné impozantních paláců a prostorných a pohodlných ulic: „*gli innumerevoli e imponenti palazzi, e le strade ampie e confortevoli.*“³⁶⁸

O tom, že se Cremoně za Campiho života ekonomicky dařilo, nás spravuje milánský guvernér Luis de Requesens, který v sedmém desetiletí 16. století popsal Antoniovo působiště jako „*první město po Milánu a jedno z nejlepších v Itálii*“, alespoň takto jej vylíčil v dopise Filipovi II. V roce 1573.³⁶⁹ Důvody své náklonosti k městu v srdci Pádské nížiny guvernér vysvětlil posléze, když konstatoval, že v Cremoně jsou loajální občané, kteří mají válečnického ducha a starobylou šlechtu, jíž se obdivoval již Vergilius, a město má strategickou polohu, jež mu umožňuje „*všechny potřebné věci k životu a více zrna, než potřebují obyvatelé*“ a rovněž „*komfort splavné řeky*“. Vše dohromady, hojnost jídla, bohatství a usnadnění přístupu zahraničních obchodníků vytvořilo přísady úspěchu, který trval staletí.³⁷⁰

³⁶⁵ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. 172

³⁶⁶ Alfredo Puerari, *op. cit.*, 1951, s. 19

³⁶⁷ „*Ha questa città pubbliche e private fabbriche sontuosissime, e fatte con bellissima architettura; riguardevoli sono principalmente i sacri templi, i venerabili Monasteri, gli Hospitali e gli altri luoghi pii nei quali, con grandissima soddisfazione de' poveri si essercitano assiduamente le opere di carità : ha le strade ampie e spatiose : e già di bellissime mure era cinta, le quali per il tempo e per le guerre sono quasi al tutto cadute a terra.*“ Alfredo Puerari, Antonio Campi, In: *La Virtù Ravivata de' Cremonesi Insigni*. sv. I, Bergamo 1976, s. VIII–XXII.

³⁶⁸ Giovanni Vigo, *op. cit.*, 1985, s. 13

³⁶⁹ „*la primera [ciudad] de este estado despues de Milán y una de las mejores de Italia.*“ – „*první město po Milánu a jedno z nejlepších v Itálii*“. Idem.

³⁷⁰ „*...più di grano oltra il bisogno degli abitanti*“ – „*... la commodità del fiume navigabile.*“ Ibidem.

Z tohoto barvitého prostředí vyšel mladý Antonio po roce 1560 do Milána, města, jež nabízelo perspektivním umělcům řadu podnětů a také řadu příležitostí. V této době se z původně svobodného městského státu pomalu stávalo kosmopolitní centrum, jehož otevřenost různým národnostem vyplývala také z válečné historie podnícené nároky francouzského krále Františka I. Antonio Campi byl jeden z těch, na které se usmálo štěstí, přestože situace na uměleckém poli pro něj nebyla zcela přívětivá – soupeřili zde mezi sebou dědicové Leonarda da Vinciho se zástupci nově nastupujícího zájmu o větší konkrétnost a realitu viděného světa ve výtvarném umění, jež prosazoval nově nastolený milánský arcibiskup. Na jedné straně stála škola Bernardina Luiniho, dílna Gaudenzia Ferrariho a jeho žáků Bernardina Lanina a Giovanniho Battisty della Cervy, kterým sekundoval dědic Leonardových kreseb a manuskriptů Francesco Melzi, a ještě v 70. letech se k odkazu velkého mistra hlásili přední členové *Accademie Val di Blenio* – Giovanni Paolo Lomazzo, Gerolamo Figino a Ottavio Semino. Na straně druhé se prosazovaly tendence, které Giulio Bora přiléhavě charakterizoval jako reformně klasicistní a které se šířily především díky tvorbě Pellegrina Tibaldiho, Giovanniho Ambrogia Figina, Simona Peterzana nebo Lucy Cambiasa.³⁷¹

Toto široké spektrum doplnili o manýristické tvarosloví emiliánského ražení právě Campiové – nejprve Bernardino Campi, který byl v roce 1550 pozván na dvůr Ippolyty Gonzagy a který zde našel skvělého spolupracovníka v Carlu Urbinovi, a od počátku šesté dekády také Giulio a Antonio Campi. Milánští malíři měli navíc možnost konfrontovat se přímo v metropoli s produkcí benátských malířů těch nezvučnějších jmen – Tiziana a Parida Bordona. Bratrstvo sv. Koruny objednalo na počátku 40. let do kostela Santa Maria della Grazie u Tiziana malbu s tématem *Korunování Krista trním* (dnes v Louvru) a bohatý milánský obchodník Carlo da Rho pozval v letech 1548 až 1551 do města Parida Bordona, aby pro něj dekoroval rodovou kapli v pravém transeptu kostela Santa Maria dei Miracoli a namaloval deskový obraz zobrazující *Svatou rodinu se sv. Jeronýmem*.³⁷² V milánském ambiente rovněž doznívaly ozvuky Giulia Romana, Raffaelova žáka,³⁷³ jenž

³⁷¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 52-66

³⁷² Benátský vliv v Miláně byl patrný také v kostele Santa Maria dei Miracoli, konkrétně v obrazech *Křest Krista* od Gaudenzia Ferrari a *Obrácení sv. Pavla* od brešského malíře Moretta, kde se v protikladu ke klasicistické krajině v zadním plánu vzpíná velký bílý kůň v protisvětle v prvním plánu. Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 52-66

³⁷³ Raffaelovy obrazy v severní Itálii ovlivnili řadu zdejších umělců ještě po polovině století. V Bologni se stále nachází *Extáze sv. Cecilie* (kol. 1513), původně v kostele San Giovanni in Monte, dnes v pinakotéce. V Piacenze visela v kostele sv. Sista Raffaelova *Sixtinská madona* (kol. 1513), dnes v Drážďanech. Do farního kostel sv. Františka v Citta di Castello v Umbrii vzniklo Raffaelovo *Zasnoubení Panny Marie*, dnes v Breře. Od roku 1577 se v milánském kostele Santa Maria dei Miracoli nacházel Raffaelův obraz *Svaté rodiny*, kterým sem prodal Karel Boromejský. Z dopisu barona Paola Sfondratiho milánskému arcibiskupovi

byl v roce 1541 pověřen návrhem slavnostní dekorace pro trionfo císaře Karla V. a jehož práci s oblibou následovali také Campiové.³⁷⁴

V době, kdy mladý Cremoňan přišel do Milána, se měl možnost konfrontovat také s okruhem římských fiamminghů, kteří zde byli v jistém smyslu doma.³⁷⁵ Po polovině století se v Miláně projevil na příkladu krajin Giovanniho Demia v postranní kapli kostela Santa Maria delle Grazie vliv Maartena van Heemskercka.³⁷⁶ V pátém desetiletí 16. století se v hlavním městě lombardského státu nacházel sochař Jacques Jonghelinck, který studoval u Leona Leoniho. Přímý kontakt Antonia Campiho s Leone Leonim nelze vyloučit, neboť sochařovo manýristické podání naznačují například Antoniovy a Giuliovy vysoké reliéfy na mezilodní arkádě ve sv. Zikmundu, které se datují k polovině 60. let.³⁷⁷ Navíc postava *Salomé* z Antoniova *Stětí Jana Křtitele* pro zikmundský kostel v Cremoně [obr. 171] odpovídala svou pózou a některými rysy Leoniho soše z náhrobku Gian Giacoma de' Medici, strýce Karla Boromejského, v milánském dómu.³⁷⁸ V roce 1565 pobýval v Miláně osm měsíců malíř Bartolomeus Spranger. Jeho působení zahrnovalo spolupráci s blíže neurčeným flámským krajinářem.³⁷⁹ V okolí Milána se Flámové nacházeli v Sabbionetě, kde pracovali pro Gonzagy.³⁸⁰ Jediným lépe dokumentovým

víme, že v říjnu roku 1566 žádal o povolení ke kopii tohoto Raffaelova obrazu, již měl provést Antonio Campi. Podle klášterního inventáře z roku 1619 existovala ještě jedna kopie této Raffaelovy práce, jejímž autorem byl Paolo Lomazzo. Barbara Agosti, Raphael and Salaino in Santa Maria presso San Celso in Milan, in *The Burlington Magazine*, 1993, č. 135, s. 563-565

³⁷⁴ Na dekoracích pracovali sochaři Marco d' Agrate, Battista da Saronno a Giovan Battista Corbetta a malíři Giovanni Bellini a Giovan Paolo Scotti – přítomnost Giulia Romana ovlivnila práci jeho milánských současníků – pozdní reliéfy Bambajovy v dómu a Gaudenzia Ferrary, který se svým spolupracovníkem Giovanni Battistou della Cerva tíhli více ke svalnatým figurám v nepřírodných polohách. Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 52-66. Srv.: Bora 1977, s. 45-54

³⁷⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 60-61. – o konkrétních jménech a osudech flámských nebo německých malířů, kteří v druhé polovině 16. století žili a pracovali v Miláně, se však odborná literatura více nerozepisuje. Až do poloviny 16. století neexistují kromě zdokumentovaných pobytů Albrechta Dürera a Jana van Scorela v Benátkách a několika málo dalších tvůrců konkrétní zprávy o pobytech jiných záalpských malířů v severní Itálii. Jediným důkazem, že se flámští výtvarníci v Miláně skutečně uplatnili, je celá řada deskových maleb, kterými se pyšní tamní kostely, jejichž autoři jsou obecně označováni jako „*Fiammenghini*“ nebo „*Fiammenghi*“. Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Venice: Where North meets South, in *Renaissance Venice and the North Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, Milán 1999, s. 19-25

³⁷⁶ Bert W. Meijer (Mina Gregori ed.), Cremona e i Paesi Bassi, in *i Campi e la cultura cremonese artistica del Cinquecento*, Milán 1985, s. 25-32

³⁷⁷ Paola Di Giammaria (Flavio Caroli ed.), Madonna col Bambino e san Giuseppe, santa Catarina e sant' Agnese (Sacra Conversazione), in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 375-376

³⁷⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 186-187

³⁷⁹ Bert W. Meijer, Bartolomeus Spranger, in *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988, s. 33-47. – Bert W. Meijer, Margherita di Parma nei Paesi Bassi, in *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988, s. 117-152

³⁸⁰ Recentní literatura k tématu. Srv.: Ferlisi 2013... *Pittura e paesaggio*

tvůrcem flámského původu byl krajinář Jacques Villa, jehož v roce 1562 zaměstnával Vespasian Gonzaga.³⁸¹

Jak bylo naznačeno výše, na počátku 60. let, kdy Antonio Campi přišel do Milána, zde panovala rivalita mezi dvěma skupinami umělců, respektive dědicové leonardovské tradice se vymezovali proti reformně klasicistním malířům a nově příchozím Campiům. Situaci dobře popisuje archivně doložený příklad ze života Antonia Campiho. V roce 1564 se v Miláně konala soutěž na zhotovení krycích desek varhanní skříně zdejšího dómu. Tuto událost zaznamenává jak opis v análech milánského dómu z roku 1881, tak originální archiválie z 16. října 1564, dnes uchovávaná v *Archivio della veneranda fabbrica del duomo* v Miláně.³⁸² Díky těmto materiálům dnes víme, že se soutěže zúčastnili všichni tři bratři Campiové po boku Bernardina Campiho. Zakázka na dekoraci varhan v milánském hlavním svatostánku byla vypsána již v roce 1559, kdy měla být svěčena částečně Bernardinovi Campimu a částečně Giuseppemu Medovi.³⁸³ K tomu, že se o pět let později

³⁸¹ Bert W. Meijer, *Pittori Italiani e Pittori Fiamminghi a Parma*, in *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988, s. 11-31

³⁸² Nejdůležitější část originálu byla přepsána do tištěné podoby, originální dokument má tři strany, cituje mnoho dalších jmen a detailů (kopie v příloze): „...*Praefati reverendi et magnifici dom. Praefecti elegerunt et eligunt magnificos dom. Franciscum de Meltio, Alexandrum Cajmum, magnificum juris utriusque doctorem dom. Bartholomeum Taegium et magnificum dom. Hieronymum Figinum, qui habeant coram se dom. Bernardinum de Campo, Joseph de Meda, Maurilium de Luyno, Franciscum de Tertio et Julium Antonium et Vincentium fratres di Campo, competitores picturae antarum novi organi praefatae majoris ecclesiae faciendae, et vivam et cognoscant quisnam dictorum pictorum sit melior, peritior et excellentior in perficienda pictura dictarum antarum, et deinde in reverendi capitullo praefatorum dom. praefectorum votum suum referant.....*“ – „...*Výše řečení důstojní a vznešení páni prefekti vybrali a vybírají vznešené pány Františka de Meltio, Alexandra Cajma, vznešeného doktora obojího práva pana Bartoloměje Taegia a vznešeného pana Jeronýma Figina, před něž nechť předstoupí páni Bernardin de Campo, Josef de Meda, Maurilius de Luyno, František de Tertio a Julius Antonius a Vincenc, bratři di Campo, spoluuchazeči o malbu, která má být udělána na přední části nových varhan výše řečeného většího kostela, a nechť určí a rozpoznají, který z řečených malířů je pro zhotovení malby této přední části lepší, zkušenější a výtečnější, a poté nechť v ctihodné kapitule výše řečených pánů prefektů odevzdají svůj hlas...*“ . *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente. Pubblicati a cura della sua amminisstrazione*, sv. IV (1551-1600), Milán 1881, s. 56. Srv.: Godi/Cirillo 1978, s. 9-10; Bora 1985, s. 140; De Klerck 1999, s. 24

³⁸³ „*Auditis magnificis dom. Francisco Meltio et Hieronymo Figino, et re hujusmodi trutinata, collectisque inter ipsos dominos prae fectos votis, ordinauerunt et ordinant, quod una anta novi organi detur magistro Bernardino de Campo pictori, et altera anta dicti organi detur magistro Joseph de Medda pictori, ad pingendum, in loco per praefatos dominos praefectos eligendo in camposanto praefatae fabricae, et uterque dictorum pictorum possit accipere et tenere unum alium pictorem mediolanensem in coadjutorem ad pingendum antam ei datam; et ille pictor ex dictis magistris Bernardino et Joseph, qui minus pulchre et eleganter pinxerit antam ei datam, amittat opus suum, et ambae antae dicti organi dentur alteri pictori, qui magis pulchre pinxerit antam ei datam*“ . – „*Když jsme vyslechli vznešené pány Františka Meltia a Jeronýma Figina, když jsme takto věc zvážili a když jsme mezi těmito pány prefekty sesbírali jejich hlasy, nařídili a nařizují, aby jedna přední část nových varhan byla dána k malbě mistru Bernardinovi de Campo, malíři, a aby druhá přední část řečených varhan byla dána k malbě mistru Josefovi de Medda, malíři, na místě, jež řečení páni prefekti vyberou, na hřbitově (camposanto) výše řečené stavby, a každý z řečených malířů může přijmout a mít jednoho jiného milánského malíře jako pomocníka při malování části, jež mu byla dána; a ten malíř z řečených mistrů Bernardina a Josefa, který vymaluje část, jež mu byla dána, méně krásně a méně elegantně, opustí své dílo a obě přední části řečených varhan nechť jsou dány druhému malíři, který část, jež mu byla dána, vymaluje krásněji*“ . *Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente. Pubblicati a cura della sua amminisstrazione*, sv. IV (1551-1600), Milán 1881, s. 34-35

konala nová veřejná soutěž, přispěla z dnešního pohledu úsměvná rivalita mezi oběma jmenovanými malíři. Giuseppe Meda si stěžoval na své platové podmínky, neboť se v porovnání s Bernardinem Campim cítil být podhodnocen. Svůj společenský status dokládá například přátelskými styky s Giuseppem Arcimboldem.³⁸⁴

Bernardino Campi, jehož jméno se v souvislosti s touto prací skloňovalo již od roku 1559, byl podle současných pozorovatelů favoritem. Tuto domněnku dokládá také dopis Karla Boromejského adresovaný zadavatelům zakázky. Z jeho obsahu vyplývá, že milánský arcibiskup si byl plně vědom toho, že pravděpodobným vítězem soutěže bude Bernardino, přesto žádal zadavatele, aby zvážili schopnosti Giulia a Antonia Campiho v této věci.³⁸⁵ Zkušenosti v dekorování varhanních skříní měli oba – učitel i žák. Giulio se mohl pochlubit realizací rozměrné krycí desky varhan v cremonském dómu zobrazující starozákonní scénu *Ester před Ašaverem* z let 1562–1567 (in situ)³⁸⁶ stejně jako Bernardino, který měl podle svého životopisce Alessandra Lama zkušenosti s dekorací varhanní skříně v dómu v Albě (nedochovala se).³⁸⁷ Zakázku nakonec nevyhrál ani jeden ze jmenovaných Campiů a realizace varhanní skříně byla svěřena stěžovateli Giuseppemu Medovi,³⁸⁸ který desku s námětem *Narození Panny Marie* dokončil až v roce 1580. Medova intervence u zadavatelů uspěla z toho důvodu, že novým výběrem byli pověřeni Francesco Melzi a Gerolamo Figino, kteří jej upřednostnili, protože tvořil v tradici Leonardově a na rozdíl od sofistikovaného manýrismu Campiů se přidržel vzorů odpozorovaných z přírody.³⁸⁹

Tato rozepře je pro nás důležitá i proto, že ukazuje zájem milánského arcibiskupa na tvorbě cremonských bratrů. Nelze si totiž nepoložit otázku, odkud znal Karel

³⁸⁴ „Compare Giuseppe Meda pitvora, e lamenta che Bernardino Campi vada dicendo essere stato esso il prescelto per dipingere le imposte dell'organo; che esso Bernardino presume essere migliore degli altri, non ricordandosi che, essendo venuto diverse volte a concorrenza con Giuseppe Arcimboldo, compagno del comparente, e tra l'altre per nuovo confalone di s. Ambrogio, è sempre omasto inferiore...“ – „Giuseppe Meda porovnává a stěžuje si, že Bernardino Campi byl předvybrán pro dekoraci varhan, že se předpokládá, že Bernardino je lepší než ostatní, ovšem zapominajíc, že několikrát v soutěži s Giuseppem Arcimboldem, společníkem stěžovatele, například na novou korouhev kostela sv. Ambrože, vždy prohrál...“. Annali della fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente. Pubblicati a cura della sua amministrazione, volume quarto (1551-1600), Milán 1881, s. 56

³⁸⁵ Opis kopie dopisu Karla Boromejského, který se přimlouval za Antonia a Giulia Campiho v soutěži na varhanní skřín milánského dómu. Archivio della Curia Arcivescovile, Carteggio Ufficiale, sv. 3, anno 1564, n. 193, cc. 177 v-178r [příl. č. 12]. Srv.: Baroni 1936, s. 453-482; Miller 1985, s. 465

³⁸⁶ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 51-61

³⁸⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 17. Srv.: Bora 1985, s. 130; Miller 1985, s. 154

³⁸⁸ Nakonec nebyl ani Bernardino ochuzen o dekoraci varhanní skříně. V roce 1567 se mu podařilo zvítězit v soutěži na varhanní skřín do cremonského kostela sv. Zikmunda. Sourozenecká dvojice Campiů zde ve stejné době realizovala výmalbu pilastrů a vlysů hlavní lodi a několik deskových obrazů pro boční chrámové kaple. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 29-31

³⁸⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 58. Srv.: Bora 1977, s. 45-54

Boromejský Antoniovu tvorbu. Z archivních záznamů vyplývá, že se Antonio v Miláně pohyboval od roku 1559/1560. Starší prameny o jeho případném milánském pobytu nehovoří. Čtyři roky po první dokumentované zakázce v kostele Santa Maria dei Miracoli se jej ve veřejné soutěži na prestižní zakázku zastal nově inaugurovaný milánský arcibiskup. Antoniovu bylo v této době kolem čtyřiceti let, měl za sebou několik větších zakázek v rodné Cremoně, Miláně a Lombardii, ale přesto nejsme schopni říci, zda nebo kdy se oba muži setkali. Také v životě Karla Boromejského byla 60. léta bohatá na události. Dne 31. ledna 1560 se dvaadvacetiletý Boromejský stal za pontifikátu Pia IV. kardinálem. V listopadu 1562 náhle zemřel jeho starší bratr Federik a Karel ze dne na den nastoupil do čela celého rodu. Jeho novým úkolem měla být správa rodového majetku, místo toho si však zvolil církevní dráhu. V srpnu 1563 se nechal vysvětit na kněze a v prosinci téhož roku byl konsekrován na biskupa. Do úřadu milánského arcibiskupa vstoupil 12. května 1564, ale až do září roku 1565 musel z příkazu papeže Pia IV. zůstat v Římě.³⁹⁰ Také tato skutečnost nedává odpověď na otázku, odkud se oba muži znali.

Možným vysvětlením se zdá být Karlova záliba v nákupech uměleckých děl – jeho nejslavnějším nákupem byl Tizianův obraz *Klanění tří králů*³⁹¹ a fakt, že milánský biskup podle Ottavia Foreria často navštěvoval kostely: „*často chodil do kostelů uvnitř a vně města, aby si prohlédl kazatelny, křtitelnice, zvonice a další části kostela, aby dokončil knihu, kterou potom nechal vytisknout o Instrukcích k posvátným stavbám.*“³⁹² Lze se domnívat, že milánský biskup Antoniovu práci někde viděl a cenil si jí. Kontakt mezi oběma muži mohl zprostředkovat také Marco Gerolamo Vida, biskup z Alby, pro kterého Giulio a Antonio Campi pracovali ve 40. letech v kostele sv. Markéty v Cremoně.³⁹³ Písemný kontakt umělce a arcibiskupa, který mezi sebou udržovali i posléze v 70. letech, naznačuje, že tato vazba byla založena na pevných základech.

³⁹⁰ Pamela M. Jones (Mary Hollingsworth/Carol M. Richardson eds.), The Court of Humility: Carlo Borromeo and the Ritual of Reform, in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety and Art 1450-1700*, Pennsylvania 2010, s. 166-184

³⁹¹ Natale Benazzi/Massimo Marineli, La fortuna dell'opera, in *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*, Vatikán 2000, s. VII-IX. Srv.: Federico Borromeo (Kenneth S. Rothwell, Jr./Pamela Jones Eds.) 2010, s. 149

³⁹² „*andava a molte chiese antiche dentro e fuori dalla citta per riconosceere gli amboni, i Battisteri, i campanili es altre parti della chiesa per finire il libro che fece poi stampare dall'Istruttore delle fabbriche ecclesiastiche.*“ Natale Benazzi, Massimo Marineli, *op. cit.*, 2010, s. VII-IX

³⁹³ Giulio Bora, La cultura figurativa a Milano, 1535–1565, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milán 1977, s. 45-54

4.2 Tridentský koncil a spisy církevních otců publikované v 50. až 80. letech Cinquecenta

V době, kdy se Karel Boromejský zasazoval o zvážení Antoniových schopností při výzdobě varhan milánského dómu, se pomalu začal uzavírat tridentský koncil, jenž do dějin umění vstoupil na svém posledním zasedání dne 3. prosince 1564 *Dekretem o svatých obrazech a ostatcích svatých*. Dne 29. listopadu toho roku dostihla koncilní otce zpráva, že papež Pius V. je na smrt nemocný. Z obavy, že by se nestihly podepsat koncilní dekry a že by případný nový papež koncil neobnovil, usilovali legáti o jeho ukončení co nejdříve. Posledním pracovním dnem byl 2. prosinec a následující dva dny se vyřizovaly formality, jež vstoupily do historie pod názvem 25. zasedání koncilu.³⁹⁴ Doktrína o obrazech a ostatcích svatých byla zpracována v posledním pracovním dnu, nebyla více diskutována a v rychlosti slavnostně přijata.³⁹⁵ Její text se fakticky opíral o tak zvané *Sententie ze Saint – Germain*, které s sebou přivezla francouzská delegace v čele s Charlesem de Guisem a které byly již v únoru roku 1563 diskutovány s papežem.³⁹⁶ Dvě základní poučky, které byly nyní ukotveny v koncilních dekretech, zakazovaly „*lascivní a nestoudné zobrazování svatých*“³⁹⁷ a povinovaly kněze žádat o „*dohled biskupa nad všemi nově vznikajícími obrazy v kostele*“.³⁹⁸

Lascivní motivy v kostelech byly komentovány již traktáty před Tridentem – jak na Apeninském poloostrově, tak za Alpami. Ambrogio Caterino ve svém spise *De certa gloria invocatione ac veneratione sanctorum* v roce 1552 konstatoval, že „*některé obrazy jsou tak extravagantní, že v nich téměř nerozeznáte lidskou postavu*“. Německý teolog Konrád Braun (známý jako Conradus Brunus) ve stejné době v rámci svého traktátu *De*

³⁹⁴ Zasedání Tridentského koncilu – v podstatě slavnostní den nebo dny, kdy byly již debatované, zkorigované a v principu odsouhlasené dokumenty přijaty. John O'Malley (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), Trent, Sacred Images, and Catholics Senses of the Sensuous, in *The Sensuous on the Counter-Reformation Church*, Cambridge (USA) 2013, s. 28-48

³⁹⁵ Vůbec první vyjádření katolické církve v 16. století k otázce náboženských obrazů se datuje již do roku 1527. Toho roku svolal Antoine Duprat, francouzský kardinál a arcibiskup ze Sens, synodu, jež vstoupila do dějin pod názvem koncil ze Sens. Z jednání francouzských církevních hodnostářů vzešly dva dekry komentující umění. První se týkal ospravedlnění náboženských obrazů, druhý komentoval jejich kvalitu: „*Aby se v kostele nenacházelo nic nevhodného, je správné a rozumné [nařídít], vzhledem k lascivnosti některých obrazů a jejich odchýlení se od pravdy Písma, že v budoucnu nesmí být v kostele umístěn žádný obraz, aniž by jej předem schválil biskup nebo kněz a navštívil kostel*“. Idem.

³⁹⁶ Především Francouzi měli zájem na přijetí této doktríny s ohledem na hugentské bouře v zemi, které se regentce Kateřině nepodařilo uklidnit na kolokviu v Poissy ve dnech 9. 9. až 9. 10. 1561 a na kolokviu na Chateau-de-Saint-Germain-en Laye dne 27. ledna 1562. Ibidem.

³⁹⁷ „*tutte le lascivie di una sfacciata bellezza dalle sacre figure*“. Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Turín 1957, s. 29

³⁹⁸ „*in niuna Chiesa, quantunque esente, sia lecito porre veruna immagine se non approvata dal Vescovo*“. Idem.

Imaginibus (1548) podtrhl, že je nutné přidržovat se písemných pramenů a tradice.³⁹⁹ Přesné zobrazování podle Písma naopak nedoporučoval Erasmus Rotterdamský, jehož přísné dodržování morálky vylučovalo nahotu ženských starozákonních postav v kostelech. Jeho postoj ocitoval Erwin Panofsky: „*Co bych měl říci o svévoli, kterou tak často nalézáme v obrazech a sochách? Vidíme je namalované a vystavené očím, což je ostudné pouze zmínit...Proč je nezbytné zobrazovat jakýkoli starý příběh v kostele? Mladý muž a žena ležící v posteli? David vyhlížející Betsabu z okna a vybízející ji k cizoložství? Nebo tančící Herodovy dcery? Tato látka, to je pravda, je převzata z Písma, ale když přijde na zobrazení ženy, jak mnoho nezvedenosti je přidáno umělcem!*“⁴⁰⁰ Kolem poloviny století, v době, kdy tridentský koncil teprve vrcholil, se v Římě sešli katoličtí teologové, aby diskutovali téma obrazů – jejich závěry z roku 1552 ovšem nebyly více podpořeny. O rok později, při oficiálním přerušeni jednání koncilu, publikoval veronský biskup Luigi Lippomano spis pod názvem *Confirmatione et stabilimento di tutti i dogmi catholici*, jehož cílem bylo stabilizovat katolické učení pro laiky. Lippomano vinil malíře z přílišné svobodomyšlnosti, jejich vinou se do kostela dostaly obrazy, které iniciují marnivost a sexuální touhu více než zbožnost a náboženství.⁴⁰¹

Na jeho myšlenky navázal v roce 1564 italský kněz Andrea Gilio da Fabriano, jehož kniha *Due dialoghi...degli errori de' Pittori* byla nová především v tom, že vůbec poprvé otevřeně kritizovala manýrismus v Michelangelově podání. Gilio da Fabriano popsal ikonografii jako zvyk „*consuetudine*“, respektive jako určitý úzus v zobrazování, a kladl si otázku, proč ji moderní malíři tolik poničili: „*zvyk... který má sílu zákona...který pokračoval po celá léta...a poté je změněn a zničen rozmary moderních malířů. Kde je tento starý zvyk?*“⁴⁰² a odpověděl si: „*malovat přiměřené obrazy svatých, nábožné, se znaky, které jim dali staří malíři a které se moderním malířům zdají nízké, toporné,*

³⁹⁹ Vztah malířství a literatury vyjádřili již ve 2. století Filostratus z Lémnu v *Eikones* nebo Lúkianos ze Samostaty v *Nevěřte lehkomyšlně pomluvě*.

⁴⁰⁰ „*What shall i say about the licence so often found in statues and pictures? We see depicted and exposed to the eyes what would be disgraceful even to mention...Why it is necessary to depict any old story in the churches? A yound man and girl lying in the bed? David looking from a Windows at Bathesba and luring her into adultery? Or the daughter of Herodias dancing? These subjects, it is true, are taken from the Scriptures, but when it comes to depictions of women how much naughtiness is admixed by the artist!*“

Erwin Panofsky, Erasmus and the visual arts, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, č. 32, 1969, s. 200-228

⁴⁰¹ Kristine Kolrud (Roy Ericksen/Victor Plahte Tschudi eds.), *Maria Lactans and the Council of Trent: a Ban of the Virgin's Bare Breast?*, in *Ashes to Ashes. Art in Rome between Humanism and Maniera*, Řím 2006, s. 177. – Robert W. Gatson (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy*, in *The Sensuous on the Counter-Reformation Church*, Cambridge (USA) 2013, s. 74-89

⁴⁰² „*consuetudine*“ ..., „*ch'ha forza di legge...essendo per tant'anni continuata...poi e stata mutata e guasta da i capricci de' moderni pittori*“ „*Qual e questa antica consuetudine?*“ Federico Zeri, *op. cit.*, 1957, s. 30-31

obhroublé, staré, ponížené, bez talentu a umění...a proto dávají přednost umění před počestností, místo aby své figury oblékli, je malovali a malují nahé, místo aby je zobrazili zbožné, je zobrazují násilné, s velkým úsilím jim kroutí hlavu, ruce, nohy, že se zdají, jakoby představovaly pohany a jejich činy.“⁴⁰³ Tento rigidní konzervatismus týkající se ikonografie vedl pouze k oslavě starých mistrů: „starí malíři před Michelangelem, když malovali proroky a sibylly nebo jiné postavy, ve kterých se odrážely božské vlastnosti, vytvořili zář vycházející z mysli takové postavy, která rozrážela temnotu a ukazovala čistotu pravého světla...“⁴⁰⁴

Skutečnost, že manýristický přístup k malbě byl krátce po skončení tridentského koncilu trnem v oku církevním představitelům, dokládá kritika Michelangelova *Posledního soudu* v Sixtinské kapli. Pouhý rok po Michelangelově smrti byl Daniele da Volterra pověřen, aby nahým figurám přimaloval krycí roušky.⁴⁰⁵ Polemika, která se kolem tohoto aktu cenzury udála, ještě více podnítila protireformační hlasy.⁴⁰⁶ Giliův traktát byl důležitý především v tom, že otevřel novou kapitolu umělecké kritiky, která posuzovala umělecké dílo podle jeho duchovní hodnoty „*valore divozionale*“ a ignorovala hodnotu kvality a stylistickou vytríbenost.⁴⁰⁷ Malířská invence, která byla opěvována v traktátech Paola Pina⁴⁰⁸ nebo Ludovica Dolceho ve 40. a 50. letech,⁴⁰⁹ kdy Antonio Campi budoval základy svého výtvarného tvarosloví, byla Giliovy da Fabriano na škodu.

⁴⁰³ „*il dipingere le sacre immagini honeste, e dovute, con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi per privilegio de la santita; il che e paruto a' moderni vile, goffo, plebeo, antico, humile, senta ingegno e arte; per questo essi antepoendo l'arte al honesta, lasciando l'uso di far le figure vestite, l'hanno fatte, e le fanno nude, lasciando di farle devote l'hanno fate sforzate, parendolo gran fatto di torcerli il capo, le braccia, le gambe, e parer che, piu tosto rappresentino chi le moresce, e gli tati.*“ Federico Zeri, *op. cit.*, 1957, s. 30-31

⁴⁰⁴ „*i pittori piu antichi di Michelangelo....quando dipingevano Profeti, Sibille, o altre figure ne le quali di dimonstravano revellationi divine,...facevano un ratio, o vero uno splendore che venendo sopra quelle tal persone denotava la illuminatione de la mente, l'espulsione de le tenebre, e la chiarezza de la vera luce.*“ Federico Zeri, *op. cit.*, 1957, s. 31

⁴⁰⁵ Sám Buonarrotti povyšoval kvalitu a stylistickou vytríbenost nad vše ostatní. Ve spise Francesca d'Ollandy *Dialoghi michelangioteschi* konstatoval, že: „...často špatně namalované obrazy rozptylují a odvádějí zbožnost u těch, kteří ji mají málo; a naopak ty obrazy, které jsou namalované božsky také u málo zbožných a připravených vyvolávají a přivádějí je k slzám, a inspirují k hluboké úctě a ostychu.“ – „*Molte volte le immagini mal dipinte distraggono e fanno podere la devozione almeno a quelli che ne hanno poca; e al contrario quelle che sono divinamente dipinte anche ai poco devoti e pronti a cio, provocano e traggono le lacrime, ed ispirano col grave aspetto rivirenza e timore.*“ Federico Zeri, *op. cit.*, 1957, s. 32

⁴⁰⁶ Tommaso Mozziati (Gloria Fossi ed.), *L'arte e la controriforma*, in *Arte viva plus. Dal Quattrocento alla Controriforma*, Florencie 2013, s. 336-351

⁴⁰⁷ Federico Zeri, *op. cit.*, 1957, s. 32

⁴⁰⁸ Dolce se naopak s církevními představiteli shodoval v tom, že umění by mělo být odrazem přírody, tedy být reálné, odrážet skutečný stav věcí: „*che i riguardanti stimino quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello da lui (il pittore) e dipinto.*“ – „*l'ufficio...del pittore e di rappresentar con l'arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch'ella paia vera.*“ Maurizio Vitta (Massimo Marinelli ed.), *La Questione delle immagini nella Instructiones di San Carlo Borromeo*, in *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*, Vatikán 2000, s. 386-396

⁴⁰⁹ Ještě Paolo Lomazzi v 80. letech konstatoval, že: „*Všechny tyto druhy forem generují v malbě univerzální zobrazení věcí božských, nebeských, světských, fantazijních, vymyšlených, vytvořených, pekelných a*

Ve druhé polovině 16. století navázala na kritiku manýrismu z pera Gilia da Fabriano řada traktátů o malířství, které sepsali přední církevní představitelé. Jejich úkolem bylo usnadnit pronikání protireformních církevních předpisů do malířské praxe. K těm nejdůležitějším se řadili Karel Boromejský se svými *Instructiones Fabricae es Spellectilis Ecclesiasticae* (1577) a Gabriele Paleotti s *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (1582). Tridentský koncil uznal náboženské umění jako instrument protireformace, ovšem předtím, než mohlo být takto použito pro dobrou věc, muselo být zbaveno všech nepřístojností.

K prvním teoretikům, kterým na této věci rovněž záleželo, patřil vedle milánského a boloňského arcibiskupa také Johannes Molanus, teolog a mistr na univerzitě v Lovani. Jeho spis *De Picture et Imaginibus sacris* (1570) byl v Itálii značně rozšířen, což dokládají výtisky, které byly nalezeny v neapolských knihovnách. Podle Molana bylo v debatě o roli obrazů zásadní jejich srovnání s knihami. Rovnocennost poetického jazyka a vizuálních obrazů prosazoval již Horatius a Horatiovou premisou *Ut Pictura poesis* otevřel také Molanus druhou kapitolu svého spisu, kde říká: „*Stejně jako obscénní a heretické obrazy tak také knihy této povahy by měly být zakázány...co církev toleruje u knih, měla by tolerovat i u obrazů...stejně jako náboženské obrazy a sochy, které jsou vytvořeny pouze pro zisk, by měly být odstraněny, tak také autoři obscénních knih by měli být trestáni biskupem.*“ Podle Molana byl efekt na diváka stejný jako pohled Medúzy: „*Moudrost vám nabízí dát si pozor, aby vaše srdce bylo v bezpečí a vaše oči nezbloudily, neboť smyslnost těla se snadno šíří do duše. Proto tedy zakazujeme tvorbu obrazů, které ponižují oči, korumpují mysl a podněcují nízká potěšení. A pokud by se někdo měl o toto pokusit, musí být exkomunikován.*“⁴¹⁰

V návaznosti na Molanův požadavek o porovnání obrazů s knihami nechal papež Pius V. v roce 1571 vytvořit Kongregaci indexu, jejíž funkcí bylo cenzurovat a v případě nutnosti zakazovat nebezpečné knihy. Kardinál Gabriele Paleotti se v této souvislosti zasazoval o vytvoření oficiálního seznamu kritérií, která by u církevního umění, respektive náboženských obrazů a soch, opravovala odchylky od tridentských předpisů. V podstatě se

nádherných. Tyto věci nelze znát a rozvažovat bez velkého studia, které se provádí v knihách Písma, matematiky, poezie, hieroglyfů, historie, architektury, anatomie a mnoho dalších věd a umění, které vzbuzují představu o tom, že příroda učinila malíře, invence, která je v malbě vysvětlení všech věcí, které mohou zapadat do představivosti, a zobrazení výše řečených forem.“ Carlo Ossola, „Ut pictura poesis“: Lomazzo, in *Autunno del Rinascimento*, Florencie 2014, s. 87-92

⁴¹⁰ David Freedberg, Johannes Molanus on Provocative paintings, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, č. 34, 1971, s. 229-245, 243

mělo jednat o nápodobu norem, které Index stanovoval knihám; přesto takový seznam kritérií nikdy nevznikl.⁴¹¹

Spisy, které vznikaly mimo území Itálie, byly nezanedbatelné, neboť měly velký vliv na katolickou reformu severní Itálie. Také v Cremoně došlo za episkopátu Nicola Fondratiho, jehož kontakty s bratry Campii budou komentovány v dalších kapitolách a jehož přátelský kontakt s Karlem Boromejským byl neoddiskutovatelný, k rozkvětu publikační činnosti iniciované především protireformačními náladami. Nábožensko-intelektuální spojení mezi záalpským *Devotio Moderna* a katolickou reformací v Itálii zajišťovaly spisy Juana Luise Vivese (1492–1540), jehož traktát *Discorso per contemplar la passione di Giesu Christo nostro Signore* byl v roce 1564 publikován v Cremoně.⁴¹²

Přes to všechno byl vzorem pro post tridentského biskupa reformátora Karel Boromejský, který se mimo jiné zasloužil o úspěch jednání tridentského koncilu v letech 1562–1563. V roce 1577 publikoval pod názvem *Instructiones Fabricae es Spellectilis Ecclesiasticae* komentář, jak by měl vypadat katolický chrám a jeho vnitřní vybavení, jenž se ve svém obsahu, respektive základních požadavcích odvolával na Konráda Brauna a jeho traktát *De Imaginibus* z roku 1548. Oba dva autoři požadovali po církevním umění kritérium pravdivosti, morálních norem a vhodnosti stejně jako pravidlo, že obraz odpovídá literární předloze.⁴¹³ Boromejský se svým spisem rovněž snažil pomoci nepřehledné soudobé situaci, která ke konci 16. století v umělecké oblasti panovala,⁴¹⁴ a svým současníkům dát jasný a stručný návod, jak by měli konat. V návaznosti na

⁴¹¹ John O'Malley (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, pp. 28-48

⁴¹² Bram de Klerck, Antonio Campi's Crucifixion with Episodes from the Passion, in *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth – Century Lombardy*, Amsterdam 1999, s. 79-95, 92

⁴¹³ „...ita picturae imagines non nugaces et vanae, sed verae, non turpes et lascivae, sed honestae et omnino tales quae dispensationem Christi in carne vel sanctorum hominum pia et fortia facinora in memoriam reducentes et velut ob oculos ponentes, intuentium animos ad imitationem sanctioris vitae et pietatem invitent, non turpitudine aliqua corrumpant“. – „...a tak malované obrazy ne hloupé a jalové, ale pravdivé, ne ohydné a prostopášné, ale počestné a vůbec takové, které – tím, že připomínají a jakoby před oči kladou pozemský život Kristův či zbožné a statečné činy svatých lidí – zvou duše diváků k napodobování svatějšího života a ke zbožnosti a nekazí je nějakou ohydností“. Maurizio Vitta, *op. cit.*, 2000, s. 386-396

⁴¹⁴ Nejasnost a nejistotu konce století velice dobře vyjádřil Paolo Lomazzo ve svých dvou traktátech o umění, kde vyjádřil hned tři rozdílné názory na téma umění a příroda. V *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* z roku 1584 nejprve napsal, že umění je příbuzné přírodě, a proto musí následovat proporce již obsažené ve věcech: „Malířství je umění, protože uchopuje svými pravidly přírodní věci, a je napodobitelkou, a jak se dá říct stejnorodé jako příroda sama, jejíž mnohost, charakteristiku a barvu se stále snaží napodobit“. Později v kontrastu s předešlým tvrzením konstatoval, že umění přírodu upravuje těmi nejlepšími prostředky: „Představovali (staří malíři) téměř vše, co velký Bůh stvořil, a navíc přidávali krásu tam, kde se přírodě nedostávala vybírajíc vždy květinu vizuální slasti“. V *Idea del Tempio della Pittura* nakonec dodal, že umění přírodu převyšuje, jak to dělal Leonardo: „Ten, který touží vidět v malířství, hledá dokončená díla (protože jich je málo) Leonarda da Vinciho, jako nahou Lédu a portrét Mony Lisy Napoletany, které jsou ve Fontainebleau ve Francii, a pozná jak umění převyšuje, a jak je mocnější zaujmout oči chápajících, stejně jako příroda sama“. Carlo Ossola, *Conclusioni Novelle*, 2. Creazione o Rinascimento, in *Autunno del Rinascimento*, Florencie 2014, s. 267-277

tridentský koncil a na *Costituzioni Provinciali* totiž musel biskup vynaložit značné úsilí, aby svaté obrazy byly reprezentovány zbožně. V opačném případě hrozila představitelům kostela stejně jako tvůrci uměleckého díla velká pokuta, neboť se nedrželi předepsaných pravidel a tridentských předpisů.⁴¹⁵

Boromejského *Instrukce* byly poprvé publikovány v roce 1577, ale již v roce 1573 byl naformulován text nazvaný *De iis quae pertinent ad ornatum et cultum ecclesiarum*, ve kterém byla poprvé vyjádřena potřeba konzervace a ochrany uměleckých děl.⁴¹⁶ Boromejský svůj vlastní spis rozdělil na řadu menších kapitol a obrazům věnoval jednu z nich, kterou nazval „*Le Sacre Immagini o le Pitture*“. Hned v úvodu citoval předpisy tridentského koncilu a navázal jednotlivými kritérii, která jsme jmenovali výše. Kritérium pravdivosti měl naplňovat závazek, že v malování nebo sochání svatých obrazů nebo soch nebude zobrazeno nic klamného, nejistého nebo apokryfního, pověřivého nebo neobvyklého. Karel Boromejský v kostele zapověděl vše profánní, oplzlé nebo obscénní, nepočetné nebo neomalené, stejně tak všechno extravagantní, co by nestimulovalo lid ke zbožnosti nebo by mohlo poranit duši a oči věřících.⁴¹⁷ Na požadavek morálních norem a vhodnosti, respektive aby obraz odpovídal literární předloze, reagoval milánský arcibiskup slovy, že se v kostele ani jinde nesmí na svatých obrazech zobrazovat falešné dogma, které nabízí neznalým lidem příležitost špatné interpretace nebo které by bylo proti Písmu svatému, církevní tradici, dějinám nebo zvykům církve.⁴¹⁸ Podle arcibiskupa bylo taktéž vhodné hledat k zobrazení svatého věrnou podobu a zároveň bylo zapovězeno zobrazovat fyziognomii žijícího nebo zesnulého člověka.⁴¹⁹ V kostele neměla být zobrazována tažná zvířata, psi, ryby nebo další zvěř, ledaže by si toto zobrazení vysloveně žádaly církevní zvyklosti.⁴²⁰ Boromejský prosazoval, aby se svatozář Krista Spasitele

⁴¹⁵ Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*, Vatikán 2000, s. 71

⁴¹⁶ Natale Benazzi, *op. cit.*, 2000, s. VII-IX

⁴¹⁷ „*Praeterae sacris imaginibus pingendis, sculpendisque, sicut nihil falsum, nihil incertum, apocryphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum adhiberi debet: ita quidquid profanum, turpe vel obscenum, inhonestum, procacitatemve ostentans omnino caveatur: et quidquid item curiosum, quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes, oculique offendi possint, prorsus vitetur item*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 71

⁴¹⁸ „*Primo igitur in chiesa, aliove loco, ne imago sacra exprimatur, quae falsum dogma contineat, quaque periculosi erroris rudibus occasionem praebeat, quaeve Sacrae Scripturae, traditionum, ecclesiasticarumve historiarum, matrisque Ecclesiae consuetudini et utsui conveniat*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 71

⁴¹⁹ „*In illis autem sicut Sancti, cuius imago exprimenda est, similitudo, quod eius fieri potest, referenda est, ita cautio sit, ut ne alterius hominis viventis, ver mortui effigies de industria repraesentetur*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 71

⁴²⁰ „*Effigies praeterae iumentorum, canum, piscin, aliorumve brutorum animantium in ecclesia, aliove sacro loco fieri non debent; nisi historiae sacrae expressio ex matris Ecclesiae consuetudine aliter quandoque fieri postulat*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 71

odlišovala od svatozáře svatých svým křížovým tvarem.⁴²¹ Instrukce se také vymezovaly proti ornamentu, který umělci často používali. Kardinál nepovoloval zobrazení znetvořených lidských hlav neboli maskaronů, ptáků, moří nebo zelenajících se polí, která na obrazech bývala z důvodů estetických nebo ornamentálních; výjimku měly tvořit pouze případy, kdy si to příběh vyžádal.⁴²²

Posledním autorem, který svými názory na pravidla pro uměleckou tvorbu, jež mnohem později do dějin umění vstoupila pod názvem protireformační umění,⁴²³ mohl ovlivnit výtvarnou produkci Antonia Campiho, byl Gabriele Paleotti. z pěti uvažovaných publikací svého *Diskursu* (1582 – latinská verze publikována v Ingolstadtu v roce 1594) sepsal boloňský arcibiskup nakonec pouze první dvě knihy. Je pozoruhodné, že sám pisatel se o umění zprvu příliš nezajímal, a až kolem roku 1570, patrně pod vlivem soudobých pojednání o umělecké tvorbě, započal práci na vlastním příspěvku k této tematice. Studii, kterou konzultoval s Prosperem Fontanou, Domenicem Tibaldim a Pirrem Ligoriem, uvedl úvahou o funkci náboženského a profánního umění v kontextu klasických, biblických a patristických textů, aby následně došel k závěru, že role umění a pozice umělců je vysoce ceněna pouze v případě, že je vedena církví: „*Svaté obrazy nemají žádný jiný cíl než zprostředkovávat náboženské úkony, které představují, než spojovat lidi s Bohem, který je*

⁴²¹ „*Videndumque est, ut Christi Domini corona a coronis Santorum distinguatur, crucis figura*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 74

⁴²² „*Parerga, utpote quae ornatus causa imaginibus pictores, sculptoresve addere solent, ne profant sint, ne voluptaria, ne deliciosa, ne denique a sacra pictura abhorrentia; ut deformiter efficta capita humana, quae mascharoni vulgo dominant; non aviculae, non mare, non prata virentia, non alia id generis, quae ad oblectationem, deliciosumque prospectum, atque ornatum effinguntur: nisi eiusmodi sint, quae cum historia sacra, quae exprimitur, vere convenient, aut tabulae votorum, in quibus et capita, e talia ut supra ad zrum explicationem pinguntur*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 75

⁴²³ Termín protireformace, respektive *Gegenreformationen*, pochází z roku 1776 a jeho autorem byl Johann Stephan Pütter. V roce 1843 jej použil historik Leopold von Ranke nikoliv ve spojitosti s uměním, nýbrž s literaturou – jako literární pojem se udržel až do roku 1884, kdy Charles Dejob publikoval *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques: essai d'introduction à l'histoire littérature de siècle de Louis XIV*. Potridentské náboženské umění bylo diskutováno v kategorii manýrismu a pozdně renesančního umění až do vydání knihy Emila Mâla *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne e ten Flandre* (1932), která připoutala pozornost k nové ikonografii, přestože Mâlovy příklady pocházely ze 17. století. První kniha, která se zaměřila na styl protireformace, byla Zeriho *Pittura e Controriforma. „L'arte senza tempo“ di Szipione da Gaeta* (1957), kde charakterizoval Szipiona Pulzona jako hlavního malíře potridentského náboženského umění a konstatoval, že Tridentem se započalo nové umělecké období. V anglicky mluvících zemích měl Zeriho spis dopad na Sydneyho Freedberga, který svůj termín „*Counter – Maniera*“ uplanil v *Painting in Italy. 1500-1600* (1993) na relevantních případech napříč celou Itálií. V Itálii měl Zeriho spis největší vliv na Paola Prodiho – *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella reforma cattolica* (1962). Z recentní literatury lze jmenovat Alexandra Gauvina Baileyho – *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome. 1565-1610* (2003), který konstatoval, že je těžké vybrat jednoho umělce, jenž by v období před rokem 1600 mohl figurovat jako vzorový tvůrce této epochy, Carla Ossolu – *Autunno del Rinascimento* (2014) nebo Renata Barilliho – *Maniera moderna e Manierismo* (2004), který se místo termínu manýrismus zasazuje o používání sousloví „*Maniera Moderna*“. Marcia B. Hall (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), Introduction, in *The Sensuous on the Counter-Reformation Church*, Cambridge (USA) 2013, s. 1-20

smyslem milosrdenství: z toho jasně vyplývá, že vytváření maleb se omezilo na milosrdenství, a tím pádem se stalo nejvíce důstojnou a ušlechtilou ctností.⁴²⁴ Tato ctnost ovšem nepříslušela umělci – nebylo jeho úkolem mučivým způsobem hledat správný náboženský koncept, podobně jako to dělal Michelangelo – tato ctnost přísluší posvátnému: „Ale účel obrazů, o nichž zde hovoříme, je velmi odlišný, neboť jsou posvátné a umístěné v kostelech, aby vzdělávaly a vedly lid ke zbožnosti, nezískávají svou váhu a přesvědčivost od někoho zvenčí, ale svým tajemstvím, které je v nich představeno.“⁴²⁵ Zajímavou informaci nacházíme u Paleottiho v osmé kapitole první knihy, kde prosazoval Albrechta Dürera, neboť jeho sloh byl v souladu s cíli protireformace a jeho práce zprostředkovávaly zbožnost a morálku.⁴²⁶

Druhá kniha byla věnována specifikům v ikonografii náboženských témat. Paleotti se opakoval po Karlu Boromejském, když zakazoval nemístná a lascivní zobrazení a když označoval jako hřích obrazy, které neodpovídaly předloze Písma svatého. Nově tyto požadavky prosazoval také při zobrazování profánních témat: „Ten, kdo zobrazuje věci z Afriky nebo nově objevených zemí, může bez pokárání malovat různá monstra a lidi a zvířata, podle vyprávění autentických spisovatelů z těchto míst.“⁴²⁷ Odsuzoval manýrismus, ale zároveň konstatoval, že umělci mohli být při realizaci nemorálních děl pod finančním tlakem,⁴²⁸ požadoval jednoduchá zobrazení, aby jim rozuměl prostý lid: „...obrazy slouží jako otevřené knihy pro kapacitu každého, mají být složeny ze společného jazyka pro všechny druhy lidí.“⁴²⁹ Na rozdíl od milánského arcibiskupa nezatracoval ornament, neboť jej považoval za způsob, jak pozvednout úctu k Bohu, přesto kritizoval přehnané formy dekoru: „Vytvářejí se kříže plné...ozdob a plné zbytečností, které ztratily formu kříže...je odporné vidět Madonu...zobrazenou s kadeřemi, s nádhernými a nectnými

⁴²⁴ „non avendo altra mira insomma tutte le sacre imagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità: ne segue manifestamente che l'essercizio del formare imagini si ridurrà alla carità, e perciò diverrà virtù dignissima e nobilissima.“ Carlo Ossola, „Ut pictura poesis“: Paleotti, in *Autunno del Rinascimento*, Florencie 2014, s. 58-69

⁴²⁵ „Ma il fine delle pitture, di che noi ragioniamo, è molto diverso, perché, essendo esse sacre e poste nelle chiese per istruire e muovere il popolo alla devozione, esse non ricevono l'autorità e persuasione sua estrinsecamente da alcuno, ma dal mistero che in esse si rappresenta.“ Carlo Ossola, *op. cit.*, 2014, s. 58-69

⁴²⁶ Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, s. 148

⁴²⁷ „Così chi figurasse le cose di Africa o de' paesi nuovamente trovati, potria senza biasimo pingere vari mostri et umani e ferini, narrati dagli scrittori autentici di quie luoghi.“ Carlo Ossola, *Arte e Natura*, in *Autunno del Rinascimento*, Florencie 2014, s. 219-258

⁴²⁸ Marcia B. Hall (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 1-20

⁴²⁹ „...le pitture servono come libro aperto alla capacità d'ogniuno, per essere composte di linguaggio comune a tutte le sorti di persone...“ Carlo Ossola, *op. cit.*, 2014, s. 58-69

*rouchy a ozdobami, s perlami a přívěsky na uších.*⁴³⁰ V dalších třech knihách měl v plánu pojednat výzdobu raně křesťanských kostelů, profánní umění, Nejsvětější Trojici a svaté.

O tom, že Paleotti byl již ve své době v otázce svatých obrazů chápán jako autorita, nás spravuje informace o jedné realizaci Scipiona Pulzoneho. Když v roce 1585 získal zakázku na obraz *Nanebevzetí Panny Marie*, který si u něj objednali Pier Antonio Bandini a jeho syn Ottavio pro svou kapli v římském kostele San Silvestro al Quirinale, patrně netušil, že předtím, než započal s prací, patroni žádali Silvia Antoniana, aby v této věci zkontaktoval kardinála Paleottiho a získal od něj potřebné instrukce, jak by měl obraz vypadat. Boloňský hodnostář konzultoval námět obrazu s historikem Carlem Sigoniem a posléze odpověděl, že je třeba se držet tradice kanonických textů, které například nepovolují zobrazení apoštolů při Nanebevzetí Panny Marie, zároveň však připustil, že je možné Bohorodičku zobrazit mladší než ve věku šedesáti let, kdy podle legendy zemřela. Paleottiho jednání v této věci bylo historicky prvním doloženým spojením historika a teologa týkající se ikonografických standardů.⁴³¹ Přestože ve srovnání s předcházejícími traktáty *Diskurs* nepřinesl mnoho nového, byl v následujících staletích hodně čten. Navázali na něj například Giovan Domenico Ottoneli a Pietro Berrettini da Cortona v *Trattato della pittura, e della cultura, uso, et abuso loro* (1652).⁴³²

4.3 Nejvýraznější tváře na uměleckém poli v Miláně po tridentském koncilu

V době po roce 1564 v Miláně stále přežíval Leonardův odkaz, a to díky iniciativám Giovanna Paola Lomazza, který společně s několika malíři založil *Accademii Val di Blegno*. Ta se orientovala na kresbu podle živých modelů a na deformování tvarů a karikaturu.⁴³³ Do tohoto prostředí vstoupil po roce 1560 Antonio Campi, který se brzy po svém příchodu stal oblíbencem nově zvoleného kardinála a zákonitě musel být trnem v oku generaci Leonardových následovníků, jejichž archaismus již více nevyhovoval soudobým požadavkům na výtvarný přednes. S novými poměry, které v hlavním městě lombardského vévodství počaly panovat s příchodem Karla Boromejského, se každý z těchto malířů vyrovnával po svém. Zatímco někteří výtvarníci se smířili s nastalou situací a svůj malířský slovník přizpůsobili představám předního církevního představitele, jiní upadli

⁴³⁰ „*Si fanno ... le croci tutte piene...di frondi...e di tante frascherie, c'ha perduta la forma de la croce...Madonna...rappresentata con ricci, vestimenti et ornamenti pomposi e vani, e fino con le perle e pendenti alle orecchie, che fa stomaco a vederla*“. Carlo Ossola, *op. cit.*, 2014, s. 219-258

⁴³¹ Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Boloňa 1984, s. 91-93

⁴³² Marcia B. Hall (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 1-20

⁴³³ Giulio Bora, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno*. Giovan Paolo Lomazzo Aurelio Luini e i disegni degli accademici, in *Raccolta Vinciana*, fasc. XXIII, 1989, s. 73-101

v nemilost a svým uměním se na umělecké scéně v Miláně nemohli více prosazovat – například Aurelio Luini byl u milánského arcibiskupa v nemilosti a za jeho života se až na výjimky realizoval na lombardském venkově.⁴³⁴

Bezesporu jedním z nejznámějších výtvarníků druhé poloviny 16. století v Miláně byl Giovanni Paolo Lomazzo, žák Giovanniho Battisty della Cerva, který vlastní biografii vložil do svého pojednání *Rime* (1587).⁴³⁵ V rané fázi své tvorby se přikláněl výhradně k Leonardovi, což bylo patrné na *Poslední večeři z refektáře milánského kostela Santa Maria della Pace* z roku 1560, ale svůj postoj částečně přehodnotil po studijní cestě do Říma, kde se nechal ovlivnit vzory Pellegrina Tibaldiho, jehož si s sebou do Milána přivedl právě Karel Boromejský v roce 1564. Dvě nástěnné malby z tohoto období, respektive *Setkání Abraháma a Melchisedeka z refektáře Santa Maria della Passione* v Miláně (1565) a *Postní večeře z kostela sv. Augustina v Piacenze* (1567), se nedochovaly.⁴³⁶ Přesto se Lomazzo v 60. letech stále vracel k milánským vzorům – *Stigmatizace sv. Františka* pro milánský kostel sv. Barnabáše citovala stereometrii postav odvozenou od Vincenze Foppa a Donata Bramanteho.⁴³⁷ V 70. letech se v Lomazzově tvorbě projevila nová barevnost. Mezi příklady této nové tendence patřila výzdoba kaple Foppa v kostele sv. Marka, kde malíř realizoval dvě protireformační témata *Pád Šimona Mága* a *Sv. Pavel křísí Eutycha* (dnes pouze fragment). Malíř uzavřel kompozici v architektuře lodžie a přesytil ji postavami, které představil s deformovanými tvářemi odkazujícími stále na dědictví Gaudenzia Ferrari a Leonarda. Na klenbě uplatnil skupinu andělů a proroků ve velmi ostrých výtvarných zkratkách odkazujících se na znalost lombardských traktátů o perspektivě stejně jako na znalost Romanovy práce v Mantově nebo děl bratří Rosa v Brescii.⁴³⁸ Tuto novou barevnost použil také na oltářním obraze pro stejnou kapli s námětem *Madony s dítětem mezi sv. Petrem, sv. Pavlem a sv. Augustinem*, v *Ukřižování* (dnes Brera, 1571) a v *Kristu na hoře Olivetské* (dnes v kostele San Carlo al Corso, 1571–1572).⁴³⁹

⁴³⁴ Idem.

⁴³⁵ Giovanni Paolo Lomazzo, Vita del autore, in *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di principi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti ... con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Milán 1587, s. 528-542

⁴³⁶ Maria Virginia Cardi, Gian Paolo Lomazzo. La Cena quadragesimale, in *Bollettino storico piacentino*, roč. 91, 1996, s. 77-89

⁴³⁷ Giulio Bora, Giovan Paolo Lomazzo, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 272-273

⁴³⁸ John Marciari, A new drawing by Lomazzo for the Foppa Chapel in S. Marco, in *Master drawings*, roč. 50, 2012, č. 1, s. 71-78

⁴³⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 272-273

Lomazzovým uměleckým paragone byl v jistém smyslu Giovanni da Monte z Cremy (narozený mezi lety 1525–1530), který jako jeden z mála italských malířů odešel do Zaalpí. Zde byl v roce 1557 dokumentován ve Vilniusu.⁴⁴⁰ S návratem do Itálie počkal patrně až do roku 1560, kdy je zaznamenána zakázka na obraz *Vzkříšení Krista* pro milánský kostel Santa Maria dei Miracoli, která byla nakonec zadána Campimu [**obr. 109**], dle tvrzení Stefana Ticozziho na základě Antoniových četných kontaktů v Miláně.⁴⁴¹ Mezi jeho práce v lombardské metropoli lze zařadit *Únos Sabine* v paláci Marino, studie pro vitraje milánského dómu s tematikou života a oslavení Panny Marie (1566–1567) nebo varhanní skříň se čtyřmi výjevy *Sv. Nazara* a *Sv. Celsa* na vnější straně a *Obrácení sv. Pavla* a *Pád Šimona Mága* na vnitřní straně v bazilice sv. Nazara, kde zkombinoval benátský, severský a milánský přístup. Vrcholné období jeho tvorby (1571–1583), o němž se mnoho neví, strávil na dvoře ve Vídni. Lomazzo o něm hovořil vedle Arcimbolda jako o tvůrci kompozitních hlav. Zemřel v Miláně mezi lety 1585 a 1590.⁴⁴²

Podle Lomazza byl nejoceňovanějším malířem své doby v Miláně Ottavio Semino (*Rabisch*, 1589), který podobně jako Campi pocházel z malířské rodiny, jeho otec Antonio a bratr Andrea rovněž působili jako malíři. Ottavio se narodil v Janově mezi lety 1527 a 1530, po svém vyučení podnikl studijní cestu do Říma a posléze realizoval ve svém rodném městě za přispění bratra Andrei řadu mytologických cyklů v tamních palácích.⁴⁴³ V Miláně se usadil až na počátku 70. let. Patrně na základě předchozích zkušeností zde dostal příležitost dekorovat palác Marino. V roce 1571 se stal autorem dekorace kaple sv. Pavla v kostele sv. Mořice Většího – především v deskovém obraze s tématem *Modlitby sv. Pavla* se projevil příklon k velkým vzorům Cinquecenta, nejvíce Raffaelovi a manýře střední Itálie.⁴⁴⁴ Ve stejné době také vstoupil do *Academie Val di Blenio*, jejíž členové si Semina cenili především pro jeho vzdělání a invenci, což dokládaly například příběhy ze života sv. Jana Křtitele v kostele Santa Maria delle Grazie nebo nástěnné malby na stropě kaple Cusani v kostele sv. Marka.⁴⁴⁵ Není od věci připomenout, že tato realizace se původně připisovala Antoniovu Campimu (patrně z toho důvodu, že zde byl umístěn Campiho triptych [**obr. 286**]).⁴⁴⁶ Schematizace, poplatná milánské produkci po roce 1590,

⁴⁴⁰ Cesare Alpini, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Bergamo 1996, s. 40

⁴⁴¹ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 61. Srv.: Alpini 1996, s. 47, 144

⁴⁴² Giulio Bora, Giovanni da Monte, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 272

⁴⁴³ Franco Renzo Pesenti, Gli inizi di Ottavio Semino, in *Studi di storia delle arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, 2003, s. 93-102

⁴⁴⁴ Giulio Bora, Ottavio Semino, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 275

⁴⁴⁵ Giovanni Paolo Lomazzo, Di Ottavio Semino, in *Rime*, Milán 1587, s. 110

⁴⁴⁶ „Appresso nella Chiesa di San Marco si vede la rara Capella degl' Illustri Marchese Guido, e Cardinale Agostino Cusani, tutta pinta con l' eccellente paello di questo Ottavio [Ottavio Semino detto il Genovese]“.

se v Seminově tvorbě projevila v kompozicích vyznačujících se velkými zástupy postav na nástěnných malbách v kapli sv. Jeronýma (1572–1573) a v kapli rodiny Brasca (1575–1576) v kostele Panny Marie Andělské.⁴⁴⁷

Ve stejné době se v Miláně svou tvorbou prezentoval také Simone Peterzano, který se narodil kolem 1540 v Bergamu a který o sobě prohlašoval, že byl Tizianovým žákem. V jeho prvních pracích bylo benátské školení opravdu patrné, především v reminiscencích na Tintorettovy postavy a Veroneseho architekturu. Tuto část jeho tvorby nejlépe dokumentovaly nástěnné malby zobrazující *Návrat ztraceného syna* a *Vyhnání kupců z chrámu* na západní fasádě v kostele sv. Mořice Většího a deskový obraz *Povolání sv. Pavla a sv. Barnabáše* z kostela sv. Barnabáše.⁴⁴⁸ Na protireformační náladu 70. a 80. let reagoval zjednodušením kompozic a kontrolovanou typologií postav. V *Oplakávání Krista* v kostele sv. Věroslava (San Fedele) byla tato tendence poněkud upozaděna dramatičností scény, ale zcela patrná byla již v nástěnných malbách v kartouze v Garegnanu (1578–1582). V této linii následovalo *Seslání Ducha svatého* z dělicí zdi v kostele Obrácení sv. Pavla (1580) a *Madona s dítětem a sv. Klárou, sv. Redegondou a sv. Kateřinou Alexandrijskou* z kostela Santa Maria della Passione. Posledním dokladem celkového zjednodušení figur i kompozice byly příběhy sv. Antonína Paduánského v kostele Panny Marie Andělské [obr. 332].⁴⁴⁹ Peterzanovým přičiněním počala výmalba osmé kaple po pravé straně zasvěcené tomuto světci vznikat v průběhu druhé poloviny 80. let a její dokončení se datuje do roku 1591, jak indikuje pamětní deska v kapli. Je snad možné se domnívat, že Peterzanovi mohl při této práci pomáhat jeho žák Michelangelo Merisi, jehož učňovská léta se v dílně bergamského malíře počítala právě v letech 1584 až 1588.⁴⁵⁰ Tato zkušenost by dávala odpověď na otázku, zda Caravaggio přišel do kontaktu s Antoniovými malbami v kapli sv. Kateřiny, které vznikly na počátku 80. let. Tomu, že Merisi Antoniovo

„při kostele sv. Marka se vidí vzácná kaple váženého markýze Guida a kardinála Agostina Cusani, celá vymalovaná vynikajícím štětcem tohoto Ottavia [Ottavio Semino zvaný il Genovese]“. Paolo Morigia, *op. cit.*, 1592, s. 464

⁴⁴⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 275

⁴⁴⁸ Enrico Maria Dal Pozzolo, Il primo Peterzano, in *Venezia Cinquecento*, roč. 22, 2012 (2013), č. 43, s. 117-185

⁴⁴⁹ Až do 50. let 20. století bylo akceptováno tvrzení starších milánských průvodců, kteří dekoraci kaple připisovali Ottaviu Seminovi. Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Simone Peterzano. Predica di Sant'Antonio da Padova, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 282-283. Srv.: Calvesi 1954, s. 115, 127

⁴⁵⁰ Ve státním archivu v Miláně se dochovala smlouva ze dne 6. dubna 1584 potvrzená notářem Placidem Bosisiem, na základě které „*Michael Angelus de merisijis*“ ve věku kolem 12 a půl lety vstupoval do učení k malíři „*Simon petezanus filius quondam domini francisci*“. V dubnu roku 1588 byl mladý Caravaggio již vyučen. Giacomo Berra, L'apprendistato presso la bottega di Simone Peterzano, in *Il Giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Florencie 2005, s. 198-232. Srv.: Berra 2011, s. 27-45

plátno s námětem *Císařovny Faustýny při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* opravdu znal [obr. 348], totiž napovídá analogický motiv žaláře a pážete s pochodní v *Sedmi skutcích milosrdenství* z roku 1607.⁴⁵¹

Stejný přístup jako Peterzano uplatňoval o generaci mladší Lomazzův žák Giovanni Ambrogio Figino (1533–1608). V polovině 80. let podnikl cestu do Říma, kde se věnoval intenzivnímu kopírování Raffaela a Michelangela a studiu antických soch. Jeho počínání dokládají desítky studií, které se dochovaly ve Windsoru a v benátské *Accademii*.⁴⁵² Michelangelismus na plátně nejvíce prozrazoval obraz *Sv. Matouše s andělem* z milánského kostela sv. Raffaela [obr. 333]. Stejně usilovně se Figino oddával kresbě podle živého modelu a studiu světla – v tomto ohledu jej nejvíce ovlivnil právě Antonio Campi, jak je patrné v *Kristu na hoře Olivetské* ze Santa Maria della Passione [obr. 2015] a v *Madoně s dítětem, sv. Janem Evangelistou a archandělem Michaellem* (1588), dnes v Breře [obr. 334].⁴⁵³ Když byla v roce 1590 vyhlášena soutěž na varhanní skříň do milánského dómu (při poslední veřejné soutěži v roce 1564 se uplatnil také Antonio Campi), přihlásili se Aurelio Luini (po smrti Karla Boromejského opět vyhledávaný), Simone Peterzano, Camillo Procaccini a Giovanni Ambrogio Figino, který vyhrál a realizoval své nejnáročnější práce zobrazující *Přechod přes Rudé moře*, *Narození Krista* a *Nanebevstoupení Krista* (zničena). Figinovy návrhy se uplatnily patrně z toho důvodu, že citovaly Pellegrina Tibaldiho a kombinovaly nové světelné efekty. Oproti původním vzorům z první poloviny století zde malíř prohloubil expresivní a dramatické tvarosloví, akcentoval suchý linearismus a složité pozice figur a použil přehnanou gestikulaci a chromatismus, tedy znaky, které podporoval po nástupu do úřadu v roce 1595 nově zvolený arcibiskup Federik Boromejský.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Mina Gregori, *op. cit.*, 1985, s. 1-6. Srv.: Dell'Acqua 1957, s. 714; Friedländer 1969, s. 37-42; Friedländer 1970, s. 405

⁴⁵² Paul Joannides, Giovanni Ambrogio Figino, in *Michelangelo and his influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington 1996, s. 180-201

⁴⁵³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 52-66

⁴⁵⁴ Idem.

5 Katalog díla

Antonio Campi (1523–1587), všestranný umělec a spisovatel, se na lombardské výtvarné scéně začal prosazovat od roku 1546. Až do své smrti v roce 1587 formoval výtvarný projev nejen v Cremoně, svém rodném městě, ale také na mnoha místech po celé Lombardii a Emílii-Romagni. Ve své době byl velmi vytiženým výtvarníkem – pracoval pro arcibiskupa Karla Boromejského, pro církevní řády, ale také pro přední severoitalské šlechtické rody. Jeho tvorba byla mnohem rozsáhlejší, než jak ji známe dnes. Tuto skutečnost můžeme konstatovat na základě výše citovaných komentářů z cremonských a milánských průvodců počínaje druhou polovinou 16. století, jež uvádějí práce, které dnes můžeme prohlásit za ztracené nebo zničené. Následující řádky si kladou za cíl analyzovat malířské a kresebné dílo Antonia Campiho tak, jak je dnes odborné veřejnosti známo. Okrajově bude zhodnocena Antoniova grafická a sochařská práce. Stranou výzkumu zůstane Campiho architektura. Zpracovatelka předkládá vlastní chronologii Antoniova díla, ke které dospěla na základě vlastního studia. Toto řazení se částečně liší od názoru odborné literatury.

5.0 Antonio Campi na počátku kariéry – 40. a 50. léta

Jak bylo několikrát naznačeno výše, Antoniova první signovaná práce pocházela z roku 1546. Šlo o zakázku, kterou mladý tvůrce realizoval do jednoho z farních kostelů v Cremoně. Malba jako by svým provinčním charakterem předznamenala následující dekádu. Antoniovy realizace se v této době nesly ve znamení zakázek pro menší lombardská města nebo sídla. Malíř se stále školil u staršího Giulia, který svého svěřence zdokonaloval v malířském umění až do konce pátého desetiletí. Toto školení probíhalo také díky společným zakázkám, které uzavíral starší bratr, ale které realizovali oba sourozenci – ať se jednalo o osm deskových obrazů v technice tempery pro právní sbor města Brescie, o vnitřní dekoraci kostela sv. Markéty nebo o výzdobu klenby hlavní lodi kostela sv. Zikmunda v Cremoně. Přesto můžeme říci, že již v 50. letech prokázal druhorozený Campi uměleckou samostatnost – své schopnosti testoval na poli grafiky. Některé jeho modely přejal starší bratr a Bernardino Campi. V této době se zároveň Antonio stal autorem dekorace dvou sálů v paláci rodiny Barbò v Torre Pallavicina. První roky Antoniova uměleckého života shrnují následující řádky.

5.1 Svatá rodina se sv. Jeronýmem a prosebníkem

První nám známé signované a datované dílo od Antonia Campiho pochází z roku 1546. Znázorňuje *Svatou rodinu se sv. Jeronýmem a prosebníkem* [obr. 1].⁴⁵⁵ Obraz se původně nacházel v levé boční kapli cremonského kostela sv. Nazara a Celsa. Po zrušení kostela byla malba přemístěna na své stávající místo do presbytáře cremonského kostela sv. Ilária. V 17. století na malbu jako první upozornil Filippo Baldinucci, když ji ohodnotil jako práci Giulia Campiho.⁴⁵⁶ Tuto informaci posléze negoval Anton Maria Panni, který práci komentoval jako „*Madonu, která drží na klíně dítě, z jedné strany sv. Jeroným, klečící, modlící se, z druhé strany trochu vzadu sv. Josef, v dolní části portrét objednavatele v kněžském oděvu, který se spojenýma rukama prosí Madonu. Práce dobře zachovaná, která působí úžas, od Antonia Campiho...*“.⁴⁵⁷ O století později Giovanni Battista Zaist konstatoval, že se jedná o práci Antonia Campiho a poukázal na signaturu a dataci.⁴⁵⁸ Jinak bezchybný Francesco Bartoli Bolognese práci sice pokládal za dílo Antonia Campiho, ale dataci vročil až k letopočtu 1586.⁴⁵⁹ Ve druhé polovině 19. století se obraz nacházel již na svém novém místě, neboť Federico Sacchi se s ním setkal v kostele sv. Ilária. Změna lokace musela proběhnout v době mezi léty 1777 a 1872.⁴⁶⁰

Kompozice obrazu je založena na čelním pohledu na skupinu figur v prvním a druhém plánu, pozadí tvoří průhled do krajiny. Rozložení postav vybudoval malíř za pomoci klasického pravoúhlého trojúhelníku, jehož vrcholy tvoří hlavy hlavních aktérů, respektive Panny Marie, sv. Jeronýma a prosebníka. Ve středu celé kompozice sedí Madona s malým Ježíškem na trůnu. V polostínu za jejími zády se objevuje postava sv.

⁴⁵⁵ Antonio Campi, *Svatá rodina se sv. Jeronýmem a prosebníkem*, 1546, olej na plátně, 220 x 130 cm, signováno a datováno na podstavci trůnu: „*Antoni.../D...[?] 1546*“, na kamenné desce pod nohama klečícího sv. Jeronýma dedikační nápis: „*AD CULTUM DIVI HIERONIMI/ SACERDOS GUIDOLDUS POSSEVINUS/ HIERONYMUS PIPERARIUS EIUS/NEPOS INSTAURAVIT ANNO/1546*“, Cremona, kostel sv. Ilária

⁴⁵⁶ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 233

⁴⁵⁷ „*la Vergine, che tiene sì le ginocchia il Bambino, ed ha da una parte S. Girolamo, genuflesso in atto supplichevole, ed un poco più all'indietro S. Giuseppe, ed al basso il ritratto del Benefattore in abito da Prete, che co le mani giunte prega la stessa Vergine. Opera sì ben condotta, che reca stupore, di Antonio Campi...*“. Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 44-45

⁴⁵⁸ „*Nella Chiesa Parocchiale di San Nazaro, a sinistra, nella Nave laterale, sta di esso Antonio una picciol Tavola d'Altare, con sopra effigiare il Presepio, veggendovisi la Vergine, col Bambino su le ginocchia, e da una banda San Girolamo, genufleso, ed alquanto più indietro, S. Giuseppe, ed al basso il Ritratto del Benefattor Prete colle mani giunte. Vi si legge in viglietto il nome d'Antonio con l'anno 1546*“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 167-168

⁴⁵⁹ „*a San Nazaro e Celso...Nella Nave laterale dalla banda del Vangelo vedesi un Altare su di cui sta effigiata in Quadro Maria Vergine, che tiene sulle ginocchia il Bambino, ed ha da una parte S. Girolamo, e più indietro S. Giuseppe, & c. Opera di Antonio Campi, fatta del 1586*“. – „*u sv. Nazara a Celsa...v hlaví lodí na evangelijní straně se vidí oltář, na kterém je obraz Panny Marie, která drží na klíně dítě, a z jedné strany má sv. Jeronýma, trochu vzadu sv. Josefa & dílo Antonia Campiho, vytvořená v roce 1586*“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 159

⁴⁶⁰ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

Josefa, která je upozaděna figurou prosebníka pod ním. Kamenný blok uprostřed malby na dolním okraji nám prozrazuje, že v roce 1546 nechal tuto malbu k uctění památky sv. Jeronýma namalovat kněz Giovanni Guidoldo, synovec Hieronyma Piperaria, jehož malíř na obraze zvětčil klečícího v pravém dolním rohu jako prosebníka. Naproti němu umístil Campi samotného světce, který adoruje Madonu s děťátkem. V horní části malby andělci zatahují plentu a v pozadí tušíme průhled do krajiny s městem.

V roce 2011 se na trhu s uměním objevila kresba, kterou Giulio Bora určil jako Antoniovu přípravnou studii pro tento obraz [obr. 2].⁴⁶¹ Z komparace obou prací je patrné, že prvotní malířova idea se lišila od výsledného oleje. Zatímco na obraze je značný prostor věnován modlícímu se Hieronymovi Piperariovi, na přípravné studii jeho místo zaujímá sv. Kateřina. Na levé straně obrazu, naproti světici, kde oko diváka zaujímá svalnatá postava sv. Jeronýma, je oproti obrazu vidět figura dalšího blíže nespecifikovaného světce. Panna Marie, která ve výsledné práci starostlivě klade svou pravici na malého Ježíška, na přípravné studii jako by ukazovala někam do dále. Malý Ježíšek, jehož přímý pohled je směřován ven z obrazu směrem k divákovi, sedí ve stejné pozici na klíně své matky. Nestejným natočením hlavy se liší postava sv. Josefa, jež je ukryta za Bohorodičkou. Kamenná podnožka, která na obraze informuje o donátorovi malby, zde úplně chybí. Celkové pojetí kresby se podle Giulia Bory odvolává na mantovské modely Giulia Romana a Cristofora Sorteho.⁴⁶²

V porovnání s ostatními postavami světců na první pohled zaujme strnulost postavy prosebníka, jenž na přípravné kresbě vůbec nefiguruje. Na základě tohoto zřejmého rozporu a na základě výše popsané přípravné kresby lze usuzovat, že Antonio Campi zařadil klečícího Hieronyma Piperaria do komparzu obrazu až druhotně, například po intervenci donátora Giovanniho Guidolda. Důvod, proč se na obraze objevil právě strýc pravého donátora, neznáme. Antonio Campi stál při práci na této zakázce na úplném počátku své kariéry a je zjevné, že se snažil vyjít vstříc požadavkům svého zadavatele. Zároveň si nemohl dovolit velké stylové experimenty, a proto se striktně držel soudobých i starších cremonských vzorů.⁴⁶³ Topornost prosebníka by se v tomto případě mohla odvolávat na starší zobrazení modlících se postav z poloviny 15. století od Bonifacia Bemba, který stejným způsobem podal Francesca Sforzu a Bianku Marii Visconti v kapli

⁴⁶¹ Antonio Campi, přípravná kresba pro obraz *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem*, kresba perem a štětce v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, stopy po uhlu, na okrovém papíře

⁴⁶² Giulio Bora, *op. cit.*, 2011, s. 157-164, fig. 372-380

⁴⁶³ Giulio Bora, *Madonna col Bambino e i Santi Gerolamo e Giuseppe con un offerente*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 185-186

Cavalcabò v kostele sv. Augustina v Cremoně [obr. 3].⁴⁶⁴ Antoniův starší bratr Giulio se tímto vzorem nechal inspirovat již o desetiletí dříve, když jej u příležitosti výročí sňatku milánského vévodského páru cremonští radní pověřili významnou zakázkou na realizaci obrazu *Madony ve slávě* pro kostel sv. Zikmunda [obr. 4]. Jednalo se o jeden z prvních Giuliových signovaných a datovaných děl, jež představovalo milánského vévodu s vévodkyní v doprovodu čtyř světců klanících se Madoně s dítětem.⁴⁶⁵ Antonio se nechal inspirovat tvorbou staršího Giulia i v dalších motivech. Z příkladu Giuliovy nástěnné malby v transeptu kostela sv. Zikmunda z roku 1542 vycházela svalnatá postava sv. Jeronýma stejně jako figura sv. Josefa, která byla převzata z Giuliova deskového obrazu zobrazujícího *Uvedení Páně do chrámu* (dnes Milán, Arcibiskupská galerie) [obr. 5].⁴⁶⁶

Horní část obrazu zaujímá drapérie, kterou se snaží s větším či menším úsilím zatáhnout tři malí andělci. Motiv nařasené záclony převzal Antonio Campi rovněž od Camilla Boccaccina, ovšem tentokrát jej zaujala dnes ztracená Boccaccinova malba s námětem *Sv. Marty* pro cremonský dóm.⁴⁶⁷ Její podobu dnes známe na základě rytiny Nicola Vicentina, která se nachází v École de Beaux – Arts v Paříži [obr. 6] a kresby v technice uhlu, jež se dochovala v milánské Ambrosianě [obr. 7].⁴⁶⁸ Giulio Bora konstatoval, že milánská varianta je více precizní a bohatší na detaily (klobouk v prvním plánu, odlišně orientované hlavy sv. Josefa a anděla, travnatá krajina v pozadí), na základě

⁴⁶⁴ Bonifacio Bembo, Francesco Sforza a Bianca Marie Visconti, Cremona, kostel sv. Augustina, kaple Cavalcabò. Srv.: Tanzi 2011, s. 35-45

⁴⁶⁵ Martin Zlatohlávek, Disegni per gli affreschi della chiesa di Santa Margherita a Cremona. Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzoni di Cremona, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milán 1997, s. 245-260. Srv.: Ferrari 1974, s. 63

⁴⁶⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 185-186

⁴⁶⁷ Obraz si objednala cremonská rodina Busti v roce 1533. Carlo Bonetti publikoval opis smlouvy z 3. dubna 1533, ve kterém je obraz popsán jako „*la Vergine con il bambino in braccio, Santa Marta, Santa Maria Maddalena e altri santi*“. Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 54-55, 70.

⁴⁶⁸ Giulio Bora objevil při své badatelské práci celkem pět přípravných kreseb pro tento obraz. Přesnost výše zmíněného popisu dovolila Borovi vyslovit názor, že bozetto v technice oleje na papíře, které uchovávají Uffizie a které Roberto Longhi připsal Parmigianinovi, bylo modelem pro ztracený Boccaccinův obraz *Sv. Marty* – olej na papíře, 31 x 26,5 cm, Florencie, Uffizi, Gabinetti dei Disegni e Stampe, inv. č. 19135. Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 54-55, 70. Srv.: Bonetti 1923, s. 66; Collobi Ragghianti 1952, s. 39 (jako Mastelletta); Sricchia 1953, s. 61, fig. 32 (jako Parmigianino); Popham 1971, sv. I, s. 13 (jako Boccaccino); Di Giampaolo 1978, s. 85, fig. 38; Bora 1985, s. 276-277. – v návaznosti na tuto studii identifikoval Bora jako Boccaccinovu autorskou práci při realizaci tohoto obrazu ještě jednu kresbu z Uffizií – *Návrh obrazu Sv. Markéty*, kresba uhlím, vybělováno, modrý papír, přepis: „*Camil Bocazzino*“, 184 x 144 mm, Florencie, Uffizi, Gabinetti dei Disegni e Stampe, inv. č. 13229 F. Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 54-55, 70. Srv.: Bora 1985, s. 277; Bora 1997, s. 187. – Badatel obohatil katalog Boccaccinových prací o další přípravné kresby k tomuto obrazu, když publikoval *Studii sv. Marie Magdaleny a Madony s dítětem* (recto) a *Studii sv. Marty* (verso) – kresba perem a štětce, bílý papír, 263 x 166 mm, Milán, Musei Civici del Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. č. Sc C 180. Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 185-186. – Borově výzkumu neunikla ani *Studie Marie Magdaleny, ženských postav v adoraci a obličej starce* ze soukromé milánské sbírky – kresba rudkou a perem, zelenošedý inkoust, připsy: „...*per aver*“ „*bocacino s. 10*“ (recto), kresba rudkou a uhlím (verso), 199 x 132 mm. Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 276

čehož usoudil, že kresba byla provedena přesně podle Boccaccinovy malby.⁴⁶⁹ Drapérie na Boccaccinově obraze není zatahována skupinou andílků. Ti jsou naopak Antoniovou vlastní invencí, kterou posléze využije ve variované podobě v dalších pracích, například v grafice *Odpočinek na útěku do Egypta* v následujícím roce nebo v triptychu Panny Marie z roku 1577 pro kostel sv. Marka v Miláně [obr. 286].

Pozadí obrazu malíř přisoudil pohledu do krajiny. Divák v dálce tuší hrad nebo kostel, nad nímž se tyčí nízký obzor. Ani v tomto případě se ovšem nejedná o Campiho vlastní invenci, nýbrž o přesnou kopii krajiny z obrazu Dossa Dossiho zobrazujícího *Sv. Šebestiána*, který ferrarský malíř realizoval do cremonskeho kostela Santissima Annunziata [obr. 8].⁴⁷⁰ Tato idealizovaná krajina flámského typu inspirovaná dílem Herriho met de Bles, o které Alessandro Ballarin v Dossiho případě hovořil jako o „*krajině vytvořené vsutku flámským způsobem*“ a kterou malíř používal s oblibou především ve 30. letech, inspirovala rovněž Antonia Campiho.⁴⁷¹ Mohl se s ní seznámit ve svém rodném městě. O tom, že obraz důvěrně znal, svědčí skutečnost, že se postavou světce nechal inspirovat v roce 1575 při své práci na obraze s tématem *Mučednictví sv. Šebestiána* (Milán, Pinacoteca Castello Sforzesco) [obr. 236].

Přesto se Antoniovo celkové podání kompozice *Svaté rodiny* odvolávalo na Parmigianinův vzor, přičemž dle názorů několika badatelů byl tento vliv prostředkovaný různými směry. Zatímco Giulio Bora se držel ztraceného obrazu *Sv. Marty* pro cremonský dóm a *Trůnící madony s dítětem, sv. Michaelem a sv. Vincenzem Ferrerem* od Camilla Boccaccina [obr. 10],⁴⁷² především v líbezném oválném obličejí madony, účesu stejně jako v elegantních pohybech,⁴⁷³ Marco Tanzi usoudil, že Antoniovým předobrazem byla malba staršího Giulia zobrazující *Svatou rodinu se sv. Dominikem a sv. Františkem zvaná pala Roncaroli* (objednavatelem Zufredino Roncaroli) [obr. 9], která podle badatele odkazovala na Giuliův tvůrčí obrat směrem do Boloni, především k tvorbě Girolama da Treviso (1508–

⁴⁶⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 54-74

⁴⁷⁰ Dosso Dossi, *Sv. Šebestián*, 1526–1527, olej na plátně, 182 x 95 cm, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. 116

⁴⁷¹ k problematice ferrarské krajinomalby. Srv.: Olivato 1997, s. 217-234; Caterina Limentani Viridis 2006, s. 143-160

⁴⁷² Camillo Boccaccino, *Trůnící madona s dítětem, sv. Michaelem a sv. Vincenzem Ferrerem*, 1544, olej na plátně, 207 x 141, 4 cm, nápis na cedulce vpravo dole: „*CAMILLUS BOCCACCINUS FACIEBAT/ 15 [..]*“, Cremona, Piancoteca Ala Ponzzone (původní umístění v kostele sv. Dominika v Cremoně). Srv.: Marubbi 2003, s. 90-91

⁴⁷³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 54-55. – v souvislosti s touto malbou upozornil Ugo Ruggeri na Antoniovu kresbu ženské hlavy z benátské Gallerie dell' Accademia, která svým pojetím připomíná půvabnou tvář Panny Marie z Antoniova obrazu, ovšem nejspíše se jedná o přípravnou kresbu pro Antoniovu pozdější práci v kostele sv. Josefa v Castelleone. Srv.: Ruggeri 1982, s. 53

1544) a Girolama da Carpiho (1501–1566).⁴⁷⁴ Badatel Giovanni Godi, který se Antoniovou *Svatou rodinou* zabýval již v 70. letech, prosazoval za Antoniovu předlohu raný Parmigianinův obraz *Madony s dítětem, sv. Jeronýmem a blahoslaveným Bernardinem da Feltre* [obr. 11],⁴⁷⁵ který je dnes známý pouze díky kopii ze 17. století uchovávané v obrazárně v Parmě⁴⁷⁶ a díky rytině Giulia Bonasona [obr. 12].⁴⁷⁷ Lze vyvodit, že Antonio si parmským malířem skutečně vypomohl, a to především při ztvárnění Panny Marie, kdy využil typicky parmigianinovský profil tváře s drobným nosem a nepatrnými ústy, provedení s charakteristicky zdobným účesem s vyčesanými vlasy do drdolu, útlýma subtilními rukama a jemnou drapérií látky kolem ramen Madony, která se při pohledu směrem dolů měnila v její těžší variantu s objemnými záhyby. Natočení těla a osvětlení postav zezdola nepřirozeným světlem pak pouze dokreslilo Antoniův manýristický přístup, který bude vedle fascinace tvorbou Giulia Romana nejvýraznějším prvkem Antoniovy rané produkce.

Parmigianinův příklad je vidět také v Antoniově obraze malého formátu zobrazujícím *Klanění pastýřů* [obr. 13], který lze vročit do stejné doby.⁴⁷⁸ Obraz se původně nacházel ve sbírce Giambattisty Costabiliho ve Ferraře, kde byl pod inventárním číslem 133, které je i dnes viditelné na zadní straně obrazu; připisován byl Girolamu da Carpimu. Díky restaurování v 90. letech 20. století vyšla najevo Antoniova signatura nacházející se v levém dolním rohu na kamenném podstavci. Parmigianinovské ladění, zčásti odvozené od Camilla Boccaccina, vyniká především v obličejí Panny Marie a v postavách ve druhém plánu. Ve srovnání se *Svatou rodinou* z roku 1546 se jedná o práci více propracovanou a kvalitnější. Campi použil preciznější barvy a rafinovaně jemné laky.

⁴⁷⁴ Giulio Campi, *Svatá rodina se sv. Dominikem a sv. Františkem*, 1544, olej na plátně, 240 x 148 cm, Řím, Palazzo Farnese. – Samotný obraz měl velmi strastiplnou historii. Do roku 1796 se nacházel v cremonském kostele sv. Dominika. O jeho zdejší umístění se zmínil Thomas Augustinus Vairani v *Inscriptiones cremonenses universae*. 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 palácové výzdoby. Poté, co byl obraz znovu nalezen, rozpoznali pravé autorství badatelé Giuseppe Cirillo a Giovanni Godi v 70. letech 20. století. V českých sbírkách se k tomuto obrazu vztahuje přípravná kresba, kterou uchovává Moravská galerie v Brně. Marco Tanzi, Lia Bellingeri (Giulio Bora ed.), *Due novità per il catalogo di Giulio Campi*, in *i Segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Řím 1997, s. 49-58; Srv.: Goddi/Cirillo 1978, s. 26-30; Tanzi 1996, s. 159-172; Tanzi 1999, s. 1-33; Kazlepka 2000, s. 76-81; Tanzi 2004, s. 12-13

⁴⁷⁵ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 58. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 9

⁴⁷⁶ Franceco Mazzola zvaný Parmigianino (kopie podle), *Madona s dítětem, sv. Jeronýmem a blahoslaveným Bernardinem da Feltre*, 17. století, olej na plátně, 185 x 127 cm, Parma, Pinacoteca Nazionale, inv. č. 76 (původně v Parmě v kostele Santissima Annunziata). Anna Coliva (Lucia Fornari Schianchi ed.), *Madona col bambino, san Gerolamo e il beato Bernardino da Feltre*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento iconografia farnesiana*, Milán 1998, s. 45-46. Srv.: Rossi 1980, s. 107; Gould 1994, s. 194

⁴⁷⁷ Giulio Bonasone, *Madona s dítětem doprovázená sv. Bernardinem Sienským a sv. Jeronýmem*, rytina, 300 x 175 mm, Londýn, British Museum, inv. č. H. 4. 58

⁴⁷⁸ Antonio Campi, *Klanění pasýřů*, olej na desce, 22,5 x 19, 2 cm, Turín, soukromá sbírka, 22,5 x 19, 2 cm

V předstihu ke zralým pracím akcentoval ve druhém plánu světelné efekty, a to především v dialogu mezi sv. Josefem a pastýřem ve světle modré tunice. Pozadí malíř věnoval magicky laděné krajině, se kterou se setkáme i v jeho dalších pracích. Pastýři v prvním plánu vykazují počátky Campiho obratu směrem k přírodě a kresbě podle živého modelu. Parmigianinův odkaz je ještě více zřetelný v přípravné kresbě v Louvru, kterou objevil Mario Di Giampaolo a která byla dlouhou dobu připisovaná emiliánským autorům, například il Bertojovi (atribuce Philippa Pounceyho) [obr. 14].⁴⁷⁹

Jak bylo naznačeno výše, cremonské výtvarné scéně prostředkoval Parmigianinův příklad od počátku čtvrtého desetiletí 16. století Camillo Boccaccino.⁴⁸⁰ Tento vliv se zákonitě objevil již v tvorbě staršího Giulia. Po roce 1535 se centrem cremonské malířské aktivity stal kostel sv. Zikmunda na okraji města,⁴⁸¹ kde v letech 1539–1542 probíhala dekorace transeptu a presbytáře. Nové pojetí prostoru, kompozice a modelace figur nesoucí Parmigianinovy stopy, které jen volně navazovalo na tvorbu předchozí generace Boccaccia Boccaccina a Galeazza Campiho, ukazovaly Boccaccinovy nástěnné malby po pravé a levé straně transeptu zobrazující *Krista a Cizoložnici* a *Vzkříšení Lazara* [obr. 15].⁴⁸² U Giulia, který pracoval ve stejné době jako Boccaccino na výzdobě klenby transeptu sv. Zikmunda, se Parmigianinův příklad projevil v obraze s tématem *Sv. Jiří s princeznou*, jenž vytvořil v polovině 40. let pro sakristii cremonského kostela sv. Agáty.⁴⁸³ Nejlepším dokladem Parmigianinova tvarosloví v díle Giulia Campiho byl soubor kreseb, které se dochovaly k vjezdu Karla V. do Cremony v roce 1541. Giulio Campi spolu s Camillem Boccaccinem navrhl celou řadu slavobran, jejichž částečnou podobu lze dnes oživit právě díky dochovaným studiím, které uchovává Národní galerie v Praze, Musée du Louvre, Bibliothèque Nationale a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Paříži, Galleria degli Uffizi ve Florencii, Gallerie dell'Accademia v Benátkách, Staatsgalerie ve Stuttgartu, British Museum v Londýně a soukromá milánská sbírka.⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1990, s. 37-42. Srv.: Tanzi 1996, s. 159-172; Tanzi 2004, s. 16

⁴⁸⁰ Mario Di Giampaolo, *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, Firenze, 2003, s. 141-144

⁴⁸¹ Ke kostelu sv. Zikmunda: Zamboni 1970, s. 31-33; Di Giampaolo 1974, s. 19-31; Ferrari 1974... *Il tempio*; Ferrari 1979, s. 199-222; Voltini 1980... *La chiesa*; Paliaga 1992, s. 100-115; Gritti 2008/2009, s. 33-61

⁴⁸² k oběma nástěnným malbám se dochovaly přípravné kresby. – Camillo Boccaccino, *Kristus a cizoložnice*, kresba štětcem, hnědý inkoust, vybělováno, na papíře, ořez po stranách a v dolní části, 500 x 353 mm, Windsor Castle, Royal Collections, inv. n. 5027. Srv.: Bora 1997, s. 212-213. – Camillo Boccaccino, *Vzkříšení Lazara*, kresba uhlem, vybělováno, na zeleném papíře, přípis perem dole: „*Palma Vecchio*“, přípis na paspartě: „*Cremona – C. Boccaccino*“, v pravém dolním rohu razítko Ambrosiany, 314 x 237 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 265 INF. n. 99. Srv.: Coleman 1984, s. 82-83; Bora 1997, s. 214-215

⁴⁸³ Martin Zlatohlávek, *op. cit.*, 1995, s. 57

⁴⁸⁴ Parmigianinův sloh prostředkovaný Camillem Boccaccinem dokládají nejlépe tyto kresby: *Alegorické postavy (Personifikace Odvahy a Strídmosti)*, kresba uhlem a perem, na bílém lehce do žluta tónovaném

K šíření Parmigianinových prací v Emílii-Romagni, Lombardii, Benátsku a v Zaalpí docházelo především díky grafice.⁴⁸⁵ Malíř sám ovládal techniku aquaforte a produkoval rytiny na základě vlastních kreseb. Zároveň se v jeho okruhu pohybovala řada anonymních i známých rytců.⁴⁸⁶ Není náhodou, že právě v 50. letech se Antonio Campi věnoval grafické práci a kopírování Parmigianina. V této době navíc oba bratři pracovali na dekoraci prvního pole hlavní lodi v příměstském kostele sv. Zikmunda. Antoniova fascinace Parmigianinem je zde patrná především na klenbě kaple sv. Jana Křtitele zobrazující dva příběhy ze světceva života – *Narození* a *Kázání Jana Křtitele*, další dva ukazují *Krista v domě Marty a Marie* a *Apoteózu Máří Magdaleny* [obr. 100–108].⁴⁸⁷ Oblibu emiliánských autorů u Giulia i Antonia lze navíc doložit faktem, že v majetku rodiny se nacházely Scarsellinův obraz *Krista s apoštoly* a Correggiova *Madona na útěku do Egypta*.⁴⁸⁸

5.2 Grafická práce

Antonio Campi působil jako grafik především na počátku své profesní kariéry. V odborné literatuře byla tato část Antoniovy tvorby neprávem opomíjena i přesto, že pochopení Antoniova manýristického přístupu v jeho počátečních pracích je tato složka

papíře, částečná kvadratura uhlím, nesignováno a nedatováno, na útržku papíru nalepený přípis perem: „*Camil Bocazino dipinti in Cremona a S. O Sigismondo*“, 200 x 279 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. č. 13231 F recto. – *Personifikace Moudrosti*, kresba uhlím a perem, na bílém lehce do žluta tónovaném papíře, částečná kvadratura, nesignováno a nedatováno, na útržku papíru nalepený přípis perem: „*Camil Bocazino dipinti in Cremona a S. O Sigismondo*“, 200 x 279 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 13231 F verso. – *Zeus s orlem*, kresba uhlím, na bílém lehce do žluta tónovaném papíře, na versu vyztužena v rozích, nesignováno a nedatováno, razítko Galleria degli Uffizi v levém dolním rohu na jednom řádku perem: „*J. Campi*“, 180 x 192 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 13461 F recto. – *Dvě figurální studie Merkura*, kresba uhlím, na bílém lehce do žluta tónovaném papíře, na versu vyztužena v rozích, nesignováno a nedatováno, 180 x 192 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 13461 F verso. – *Personifikace Moudrosti*, kresba uhlím, na papíře, nesignováno a nedatováno, vlevo dole přípis: „*Giulio [C]ampo hava [sic] scritto*“, 214 x 116 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 78/2892. – *Minerva*, kresba černou tužkou, na dolním okraji na jednom řádku perem: „*Giulio Campi Cremonese*“, 425 x 275 mm, Milán, soukromá sbírka

⁴⁸⁵ Konrad Oberhuber, Parmigianino e gli artisti alla corte di Rodolfo II a Praga, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, Milán 2003, s. 137

⁴⁸⁶ Massimo Mussini, Parmigianino e l'incisione, in *Parmigianino tradotto. La Fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, Milán 2003, s. 15-41

⁴⁸⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 54-88

⁴⁸⁸ Tato informace pochází z inventáře majetku rodiny Dordoni ze dne 4. února 1619. Giulio, Nicolò a Ottavio Dordoni, synové Flaminie, dcery Giulia Campiho († 1572) a sestry Curzia († 1618), Annibala († 1614) a Galeazza († 1602), byli jmenováni dědici svých strýců. K dalším obrazům, které rodina vlastnila a které se nacházely v rodinném domě v Mantově, patřily například *Portrét Galeazza Campiho* staršího, *Portrét Antonia Campiho* a *Mrtvý Kristus* s rozsáhlým komparzem od Giulia Campiho. Archivio di Stato Mantova, Fondo Noratile, rog. Paolo Martinelli, 4. února 1619. Chiara Tellini Perina, i Campi e il loro lascito, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori*, Cremona 2004, s. 95-100, 97

nezastupitelná.⁴⁸⁹ Campiho grafickou produkci lze rozdělit na dvě základní kategorie, respektive na grafiku vlastní a na grafiku vzniklou podle jeho návrhů. První skupina prací je datovatelná především do 40. a 50. let 16. století, druhou lze zařadit na počátek 70. let a dále. Antonio Campi pracoval jako grafik v zásadě dvěma grafickými technikami – dřevořezem a tak zvaným chiaroscurem tvořícím přechod mezi černobílým a barevným dřevořezem. Jednalo se o soutisk několika desek s odstupňovanými valéry, který malíři od 15. století běžně užívali místo kreseb. Svým charakterem se tento postup blížil malířské modelaci, neboť tónovaný podklad se běžně ředil tuší. Patrně z tohoto důvodu jej Campi s oblibou používal, neboť jeho malířskému naturelu byla tato technika bližší.

Na přelomu 40. a 50. let publikoval Antonio Campi sérii grafik, které se svým tvaroslovím orientovaly na intelektuální manýrismus parmského podání. Mladý umělec své prvotiny odvozoval od prací Camilla Boccaccina, respektive od jeho stylizované interpretace Parmigianina, a obohacoval je o ikonografické podněty z tvorby staršího bratra Giulia.⁴⁹⁰ Vůbec první rytina, kterou z díla Antonia Campiho známe, zobrazuje *Odpočinek na útěku do Egypta* [obr. 16] a pochází z roku 1547.⁴⁹¹ Grafika neunikla zájmu Giuseppeho Grasselliho, který o její existenci věděl na základě výpovědi Pietra Zaniho.⁴⁹² Dramaticky pojatá scéna, kde hraje hlavní roli skupinka malých andílků, kteří divoce poletují kolem Svaté rodiny, je zasazena do palmového háje v prvním plánu. z průhledu v zadním plánu lze vyčíst krajinu s hradem o třech věžích. Sv. Josef, který je zobrazený úplně vlevo, nabízí Panně Marii po své pravici něco k snědku. Madona odpočívá s Ježíškem na klíně a ten přátelsky kyne andělské suitě kolem něj. Pro Campiho typický kamenný kvádr, kam často umísťoval svou signaturu a dataci, spočívá dole uprostřed a Madona na něj klade svou levou nohu. Po její levici se kromě hrajících si putti líně povalují tažná zvířata, jež nejsou zobrazena celá. Pro svou hravost a živou atmosféru stejně jako pro odpozorování okamžiku při posezení nad jídlem a pouze částečné zobrazení zvířat působí rytina téměř jako momentka zachycující dojem okamžiku.

Tento první zaznamenaný Antoniův grafický počín nese jasné ozvuky Parmigianinovy tvorby. Opět se setkáváme s parmigianinovsky křehce působící Madonou, jejíž tělesnost je založena na těžké drapérii volně padajících šatů. Veselost a hravost

⁴⁸⁹ Antoniově se jako grafikovi věnovala Francesca Buonincontri ve dvou příspěvcích. Srv.: Buonincontri 1982, s. 35-38; Buonincontri 1985, s. 317-322

⁴⁹⁰ Francesca Buonincontri, Incisioni, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 317-332, 321

⁴⁹¹ Antonio Campi, *Odpočinek na útěku do Egypta*, dřevořez, 230 x 230 mm, nápis vlevo dole: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS. 1547“, Londýn, British Museum, inv. č. 1860,0414.80

⁴⁹² Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1818, s. 85. Srv.: Zani 1802, část II, sv. VI, s. 16

Antoniových andílků je reminiscencí na Giuliovy a Camillovy nástěnné malby na pilastrech v transeptu kostela sv. Zikmunda. Mariina líbezná tvář kontrastuje s divokou vegetací za jejími zády, která vykazuje znalost Dürerovy předlohy stejného námětu z roku 1504 [obr. 17].⁴⁹³ Dürerovskou inspiraci dokládá především palma, která po levé straně uzavírá celou kompozici.⁴⁹⁴ Campi je ve srovnání se svým německým vzorem mnohem živější. Na rozdíl od Dürerova příkladu, kde je pohyb vyjádřen v postavě sv. Josefa a osla, na kterém sedí Panna Marie s Ježíškem, je Campiho varianta založena na rozpustlosti andílků, kteří si hrají v palmových větvích a rozptylují malého Ježíška. Celková nenucenost grafiky je v protikladu s Campiho o rok starší malbou *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem*, která je ve svém vyznění velmi těžkopádná. Rytina více připomíná Antoniovo maloformátové *Klanění pastýřů* a lze tedy vyvodit, že v této době byly Antoniovy schopnosti do jisté míry omezeny formátem a technikou díla.

Téhož roku zpracoval Antonio grafiku s námětem *Klanění tří králů* [obr. 18].⁴⁹⁵ Francesca Buonincontri v souvislosti s touto prací konstatovala, že zděděný parmský linearismus projevující se ve vrozeném rukopise nařasení roucha a precizní úpravě vlasů Panny Marie se jeví jako druhotný s ohledem na nepřirozeně strojenou plastičnost grafiky. Podstatným prvkem uzavřené kompozice jsou dva sloupy v pozadí, které dotvářejí celkově plastické vyznění prostoru. Postava klečícího krále je podle Buonincontri převzata z Giuliovy grafiky *Klanění tří králů* z British Musea.⁴⁹⁶ Badatelka vidí Giulioův vzor rovněž v postavě sv. Josefa, který si zamyšleně klade ruku na bradu. Stejný výraz lze nalézt v typologii hlav Giuliovy nástěnné malby *Dvanáctiletého Krista v chrámě* v kostele sv. Markéty nebo ve scéně *Šalamounova soudu* v transeptu kostela sv. Zikmunda [obr. 41]. Malý anděl stojící vedle postavy sv. Řehoře Velikého v levém transeptu tohoto kostela inspiroval Antonia v motivu stojícího Ježíška.⁴⁹⁷

Také o tři roky později provedl Campi v technice chiaroscuro téma *Svaté rodiny* [obr. 19].⁴⁹⁸ Signovaná rytina datovaná rokem 1550 se podřídila Boccaccinově kompozici

⁴⁹³ Albrecht Dürer, *Odpočinek na útěku do Egypta*, kolem 1504, dřevořez, Vídeň, Albertina, inv. č. DG1934/414

⁴⁹⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 191-193

⁴⁹⁵ Antonio Campi, *Klanění tří králů*, dřevořez, 176 x 122 mm, vlevo nahoře nápis: „ANTIVS/CREMONENSI[S]/1547“, Londýn, British Museum, inv. č. 1860,0414.96

⁴⁹⁶ Giulio Campi, *Klanění tří králů*, kresba uhlem, vysvětlováno bělobou, na šedivém papíře, 518 x 388 mm, Londýn, British Museum, inv. č. 1951-11-8-15

⁴⁹⁷ Francesca Buonincontri, *op. cit.*, 1985, s. 321-322

⁴⁹⁸ Antonio Campi, *Svatá rodina*, dřevořez, 150 x 110 mm, dole nápis: „ANTONIVS CREMONENSIS“, vlevo nahoře nápis: „1550“, Londýn, British Museum, inv. č. 1860,0414.93. Srv.: Bartsch 1803-1821, sv. VII, s. 58, č. 14; Bartsch 1803-1821, sv. XII, s. 58, č. 14

kresby stejného námětu z Ambrosiany (Cod. F. 271 inf. n. 69) [obr. 20].⁴⁹⁹ Přestože kresba není úplně jasně čitelná, afinita obou prací je nesporná. Antonio převzal uvolněný posed Panny Marie, která se naklání k malému Ježíškovi. Celá scéna se odehrává v interiéru, jež v pozadí zdobí plenta, se kterou jsme se setkali již ve *Svaté rodině* z roku 1546, a sloup, na který ležérně klade svou pravici Panna Marie. Motiv sloupu, který Campi využil již v grafice zobrazující *Klanění tří králů*, se objeví znovu v roce 1580 v hlavním oltářním obraze *Klanění pastýřů* pro milánský kostel sv. Pavla [obr. 326]⁵⁰⁰ nebo v *Uvedení Páně do chrámu* v roce 1586 [obr. 363]. Na pravé straně stojící postava sv. Josefa se starostlivě otáčí k Bohorodičce a vykazuje podobné rysy jako postava po levici císaře ze scény *Trajánova spravedlivého soudu* z cyklu osmi deskových obrazů pro právní sbor města Brescia, na kterém Antonio pracoval spolu s Giuliem na konci 40. a v průběhu 50. let [obr. 42–55].⁵⁰¹ Boccaccinova kresba později inspirovala také Bernardina Campiho při práci na *Ukřižování* pro opatství ve Fiesole ve Florencii a Sofonisbu Anguissolu ve dvou deskových obrazech *Svaté rodiny* ze soukromé milánské sbírky Cavalieri⁵⁰² a z bergamské Accademia Carrara [obr. 21].⁵⁰³ Grafika je zajímavá také z toho důvodu, že dokazuje Boccaccinův a posléze Antoniův inspirační zdroj, kterým byl podle všeho Girolamo Mazzola Bedoli, jehož obraz podobné kompozice se dochoval v Museo Capodimonte v Neapoli [obr. 22].

Parmigianinova lekce se znovu ozvala v Antoniově grafickém provedení tématu *Šalamounova soudu* [obr. 23].⁵⁰⁴ V Ambrosianě se dochovala Campiho přípravná kresba pro tuto rytinu [obr. 24],⁵⁰⁵ kterou umělec realizoval v grafice poprvé v roce 1550 a posléze v roce 1553. Zde poprvé připojil vedle nápisu „Antonio Cremonensis“ také příjmení „Campus“ a své autorství zdůraznil přípisem „Inv“. Realizace biblické scény stejného námětu v transeptu cremonského kostela sv. Zikmunda v roce 1539, jejímž

⁴⁹⁹ Camillo Boccaccino, *Svatá rodina*, kresba uhlím, vysvětlováno bělobou, na tónovaném šedivo – modrém papíře, podlepena, 182 x 157 mm, stará numerace: „VIII – 7 – 19“ „III – 8“, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, Cod. F 271 INF. n. 69. – Podobné rysy vykazuje také kresba *Svaté rodiny*, kresba rudkou, na bílém zažloutlém papíře, zčásti podlepena, 75 x 64 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 268 INF. N. 150. Srv.: Bora 1971, s. 22-23, fig. 4 (jako Camillo Boccaccino)

⁵⁰⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 194-195

⁵⁰¹ Godi/Cirillo, *op. cit.*, 1975, s. 9-11

⁵⁰² Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 26

⁵⁰³ Elisabetta Sambo, *Sacra Famiglia*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 176-177

⁵⁰⁴ Antoniův soud, *Šalamounův soud*, dřevořez, 182 x 138 mm, na horním okraji nápis: „ANTONIVS CAMPVS CREMONENSIS INV“, na zadní straně vevo nahoře nápis: „1553“, Londýn, British Museum, inv. č. 1860,0414.76

⁵⁰⁵ Antonio Campi, *Šalamounův soud*, kresba perem, stopy po uhlu, na tónovaném papíře, podlepena, 142 x 137 mm, dobový přípis: „Seguace del Parmigianino“, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, Cod F 266 inf. n. 14. Srv.: Bora 1971, s. 34, fig. 33; Coleman 1984, s. 90-91

autorem byl starší bratr Giulio, vykazovala analogické znaky s Antoniovou rytinou [obr. 25].⁵⁰⁶ Navíc kombinace cremonských a parmigianinovských rysů byla opět podtržena inspirací Boccaccinovou kresbou stejného námětu z Ambrosiany (Cod. F. 269 inf. n. 40). Parmigianinovsky laděný král Šalamoun našel svůj protějšek v kresbě zobrazující Diogena, kterou uchovávají florentské Uffizie jako Parmigianinovu práci (inv. č. 13614 F).⁵⁰⁷ Podle profesora Bory se ovšem jedná o kopii provedenou samotným Campim.⁵⁰⁸ Figura serpentinata matky klečící před králem ukazuje na Campiho znalost Parmigianinova figurálního slovníku odpozorovaného z jeho autorských grafik v technice aquaforte zobrazujících Pannu Marii ze *Zvěstování*, Madonu z *Narození* nebo sv. Kateřinu z *Mystického zasnoubení*, které s drobnými odchylkami opakují to samé schéma.⁵⁰⁹

Parmigianinovo řešení reprezentuje také Antoniovo chiaroscuro zobrazující *Hráčku na loutnu* [obr. 26],⁵¹⁰ které naznačuje podobnost se sv. Cecílií od parmského malíře (rytcem snad Antonio z Tridentu).⁵¹¹ Antoniovou prací se patrně nechal rovněž inspirovat Bernardino Campi při realizaci deskového obrazu *Sv. Cecílie a sv. Kateřiny* z roku 1566 pro kapli světice v kostele sv. Zikmunda v Cremoně. Tuto tezi by naznačovalo zasazení scény do interiéru, analogické varhany a použití stejného profilu i oděvu světice [obr. 27].⁵¹²

Giovanni Battista Zaist popsal v roce 1774 Antoniovu rytinu s námětem *Jana Křtitele*⁵¹³ jako „dost pěknou a podle vkusu Parmigianina Mazzuoly“ [obr. 28].⁵¹⁴ Campi se také v tomto případě nechal inspirovat Parmigianinovým grafickým modelem Kristova předchůdce, jehož autorem byl Antonio z Tridentu. Na rozdíl od grafické předlohy, kde byl nahý Jan Křtitel usazený na kmeni stromu obklopen travnatou mýtinou, sedí Campiho mladistvý světec na kamenném kvádru u paty mohutného sloupu, zahaluje jej velbloudí kůže a v pravé ruce drží kříž, jehož stín dopadá na podstavec. Janovu hlavu zdobí svatozář a světec na diváka hledí přísným upřeným pohledem. V levém dolním rohu leží beránek,

⁵⁰⁶ Giulio Campi, *Šalamoun a královna ze Sáby*, kresba rudkou, na tónovaném papíře, v pravém dolním rohu velká skvrna, 201 x 326 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 246 INF n. 33 a. Srv.: Bora 1971, s. 29, fig. 21; Valsecchi 1975, č. kat. 3

⁵⁰⁷ Parmigianino, *Diogenes*, Florencie, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 13614 F

⁵⁰⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 34, fig. 33

⁵⁰⁹ Francesca Buonincontri, *op. cit.*, 1985, s. 322. Srv.: Bartsch 1803-1821, sv. XVI, s. 6-7, č. 2, s. 7, č. 3, s. 59-60, č. 56

⁵¹⁰ Antonnio Campi, *Hráčka na loutnu*, dřevořez, 220 x 137 mm, nápis vpravo nahoře: „ANT CRE“, Londýn, British Museum, inv. č. W,4.91

⁵¹¹ Francesca Buonincontri, *op. cit.*, 1985, s. 323. Srv.: Bartsch, 1803-1821, sv. XII, s. 85, č. 37

⁵¹² Francesca Buonincontri, *op. cit.*, 1985, s. 322-323

⁵¹³ Antonio Campi, *Jan Křtitel*, dřevořez, 255 x 176 mm, vpravo dole nápis: „ANTONIVS CREMONENSIS IN“, vpravo nahoře nápis: „1553“, Londýn, British Museum, inv. č. 1860,0414.103

⁵¹⁴ „assai bella e sul gusto di quelle del Parmegianino Mazzuola“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 175

kteřý pozoruje hlavního aktéra. Celá scéna je zasazena do křovinatého porostu. Campiho přístup vyznívá dramatičtěji, především v Janově upřeném pohledu a v natočení nohou, které světec jakoby nenuceně klade na kamennou podnožku. I přes tyto zjevné rozdíly se modelace figury a osvětlení scény odvolávají na grafickou předlohu Antonia z Tridentu. Antoniovou grafikou se později v 70. letech nechal inspirovat Bernardino Campi, jehož kresba *Jana Křtitele* (Milán, Pinacoteca Ambrosiana) [obr. 29]⁵¹⁵ se stala východiskem pro malbu tohoto námětu v roce 1577 (Cremona, kostel sv. Galla, ztraceno).⁵¹⁶ Parmigianinův model prostředkovaný Antoniem byl v Bernardinově tvorbě zpozorovatelný již ve *Sv. Janu* z roku 1568 pro levou apsidu cremonského dómu [obr. 30].⁵¹⁷

Odkazem na neobvyklou ikonografii a symbolicko-morální rovinu bylo téma Muzia Scevola. Mezi cremonskými tvůrci poměrně oblíbený motiv, jenž bychom našli také v katalogu díla Camilla Boccaccina,⁵¹⁸ se mohl vztahovat na výboje císaře Karla V. do Tunisu a být zaměřen proti luteránskému schizmatu v Německu. Tato látka byla aktuální, neboť měla panovníka nenápadně upozornit, že poddaní by uvítali poklidný život v míru. Především oblast severní Itálie, od konce 15. století zmítaná neustálými válečnými konflikty s Francouzy, si přála ukončení válek co možná nejdřív.⁵¹⁹ Do roku 1553 se datuje Antoniova rytina s tímto námětem [obr. 31].⁵²⁰ Římský šlechtic Muzio Cordo (později Scevola) stojí na znamení svého pochybení u pohanského oltáře, neboť si spletl etruského velitele Porsenna a místo něho zabil jiného člověka, a pálí si svou pravou ruku. Dva vousatí starci, kteří stojí v pozadí hlavní scény, svým podáním připomínají krále Šalamouna a postavy komparzu odkazují na Antoniovu grafiku s tématem *Šalamounova soudu*. Analogické postavy jsou k nalezení rovněž v biblických scénách *Sbírání many* a *Mojžíš vyráží vodu ze skály*, které Antonio realizoval v kostele sv. Markéty v Cremoně [obr. 31–36].

⁵¹⁵ Bernardino Campi, *Sv. Jan*, kresba perem a štětcem, hnědy inkoust, vybělováno, na okrovém papíře, kvadratura tužkou, podlepeno, 352 x 224 mm, v dolní části autorský přípis: „Bnardinus Campus Cremonensis fa – 1575“, na versu starí numerace „XLIX“ a „20“, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 266 Inf. no. 26. Srv.: Bora 1971, s. 39-40; Valsecchi 1975, č. kat. 10; Coleman 1984, s. 88-89; Bora 1997, s. 337

⁵¹⁶ Antonio Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 124

⁵¹⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 39-40

⁵¹⁸ Camillo Boccaccino, *Karel V. při pálení zbraní a Muzio Scevola*, kresba rumělkou, okrově tónovaný papír, 100 x 155 mm, nesignováno a nedatováno, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. 676

⁵¹⁹ 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 Piemontu 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

⁵²⁰ Antonio Campi, *Muzio Scevola*, dřevorez, 130 x 115 mm, vpravo dole nápis: „ANTO CREMONENSIS IN“, Londýn, British Museum, inv. č. W,4.102

5.3 Kostel sv. Markéty v Cremoně

Kostel zasvěcený sv. Markétě a sv. Pelagii existoval v Cremoně od nepaměti.⁵²¹ Historie tohoto chrámu by patrně nebyla příliš zajímavá, pokud by jej v roce 1519 nedostal do správy humanista a učenec Marco Gerolamo Vida (1470–1566). Ten se v roce 1547 zasloužil o jeho rozsáhlou přestavbu, jejíž výsledná podoba se zachovala do dnešních dní. Zakázky na celkovou rekonstrukci kostela se zhostil Giulio Campi, který se zde uplatnil nejenom jako malíř, ale také jako architekt. Exteriér svatostánku přestavěl na tempietto v dórském slohu s klasickým dekorem.⁵²² Průčelí projektoval v římsko-mantovském stylu a jeho podobou připomněl katedrálu sv. Aurey v Ostii. Marco Gerolamo Vida, v době přestavby již patnáct let biskup z Alby, se značně zasloužil o ikonografický program celé vnitřní výmalby, neboť inspiračním materiálem pro výzdobu chrámu byla jeho vlastní báseň *Christias*,⁵²³ jejímž ústředním motivem byla postava Krista.⁵²⁴ Novozákonní příběhy Ježíšova života, se kterými se setkáme na chrámových stěnách v interiéru stavby, měly postavu Vykupitele oslavovat zároveň poezií a malbou v duchu „*ut pictura poesis*“, což také dokládá zachovaný nápis v apsidě kostela, který praví: „*Ut Christum non solum caneret sed ita etiam fleret.*“⁵²⁵ V roce 1588 byl kostel přidělen biskupskému semináři a v jeho užívání zůstal až do roku 1887.

Hlavní výzdobu, kterou tvoří šest nástěnných maleb po obvodu kostela zobrazujících Kristovy novozákonní příběhy, rámuje výjevy *Zvěstování*, *Adorace Krista* a *Ukřižování*. Za autora všech těchto prací se pokládá Giulio Campi.⁵²⁶ Během staletí

⁵²¹ v Cremoně existoval původně kostel sv. Markéty. Svaté Pelagii byl zasvěcen klášter za hradbami města a po jeho zrušení došlo k přenesení výnosů společně se jménem na farní kostelík sv. Markéty, kterému se od té doby říkalo kostel sv. Markéty a sv. Pelagie. Za přestavby vedené Marcem Girolamem Vidou zde vznikl oltář zasvěcený této antiošské mučednici z 3. století. Francesco Novati, Marco Gerolamo Vida. *La famiglia, le prebende, ed i testamenti del Vida*, in *Archivio storico lombardo*, ser. 3, č. X-XI, 1899, s. 5-59. Srv.: Merula 1627, s. 180; Lancetti 1836, s. 25; Cicchitelli 1904, s. 14

⁵²² Franco Voltini, *Le chiese di S. Agata e di S. Margherita in Cremona*, Cremona 1985, s. 75

⁵²³ Marco Gerolamo da Vida publikoval *Christias* poprvé v roce 1535 a podruhé při přestavbě v roce 1547. Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 57. Srv: Ferrari 1974, s. 40. – k Marku Gerolamu Vidovi. Srv.: Novati 1899, s. 35; Lopez Celly 1917; Bora 1985, s. 127-131; Mainardi 1986, s. 26-30; Foglia (Giorgio Politi ed.) 2006, s. 301-303

⁵²⁴ v roce 1550 publikoval Marco Gerolamo Vida básnickou sbírku nazvanou „*Hymni de rebus divinis*“, kde Krista přiroval ke světlu, zdroji světla, slunci: „*formosior astro, ...fons lucis, ...lucifer, ...Sol omnis fons iustitiae*“. Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 61

⁵²⁵ „*Aby Krista nejen opěvoval, ale také oplakával.*“

⁵²⁶ Giulio Campi je v kostele sv. Markéty autorem šesti nástěnných maleb na severní a jižní straně s tematikou *Uvedení Páně do chrámu*, *Dvanáctiletý Ježíš v chrámu*, *Kázání u Genezaretského jezera*, *Vjezd Krista do Jeruzaléma*, *Vzkříšení Lazara* a *Proměnění na hoře Tábor*. K řadě z nich se v teplickém albu Clary – Aldringenů dochovaly přípravné kresby. K hodnocení Giuliových prací v kostele přistoupila ve 30. letech 20. století Aurelia Peroti, která konstatovala, že i když Campiho použití barev bylo harmonické a zářivé a kompozice byla precizní, působily nástěnné malby až příliš akademickým dojmem. Byla toho názoru, že žádná technická zdatnost nemůže zastoupit nedostatek spontánnosti a života. Naproti tomu Giulio Bora se domníval, že Giuliovy nástěnné malby jsou hodnotné ještě dnes pro množství invencí, měkkost nařazení látek

malby znatelně poškodila vlhkost, a proto se v roce 1733 za účasti Giovanniho Battisty Zaista přistoupilo k jejich rozsáhlému restaurování. Restaurátor, patrně pod vlivem dobového purismu, malby doplnil o některé figurální a ornamentální motivy.⁵²⁷ Znovu byly nástěnné malby obnoveny v 90. letech 20. století, kdy jim byla navrácena jejich původní podoba.⁵²⁸ Antoniovi se dnes všeobecně připisuje výmalba téměř celé klenby, jež je zdobena třemi obdélnými poli s medailony s biblickou tematikou, které jsou oživeny dekoracemi z geometrických linií a zlacením. První pole klenby situované nad hlavním vchodem do kostela zdobí výjevy *David a Goliáše* [obr. 32] a *Jonáše vyvrhovaného velrybou* [obr. 31]. Prostřední obdélník je věnován *Sbírání many* [obr. 33] a *Mojžíšovi, který vyráží vodu ze skály* [obr. 34] a závěr klenby se nese ve znamení příběhů o *Bronzovém hadu* [obr. 35] a *Josefovi a Putifarce* [obr. 36]. Všechny výjevy jsou rámovány ornamentálními motivy, maskarony a květinami. Hlavní loď kolem dokola obíhá šest oken, které flankují postavy *Pannen pošetilých* a *Pannen moudrých*,⁵²⁹ jež odkazují na Matoušovo evangelium, kde se praví, že pouze ten, kdo bude připraven na poslední soud, získá věčnou spásu.⁵³⁰ Prostor mezi okny prolamují lunety, jejichž výseče kráší arabesky s motivy hrajících si putti a koz.

Průvodce Cremony uváděly až do počátku 19. století jako jediného autora výzdoby kostela Giulia Campiho. Jako první se o Antoniově spolupráci v kostele zmínil v roce 1831 Vincenzo Lancetti,⁵³¹ kterého v roce 1856 následoval Stefano Bissolati.⁵³² První badatel, který se s těmito závěry ztotožnil, byl v roce 1971 Giulio Bora. Na základě svého výzkumu zaměřeného na cremonskou kresbu konstatoval, že nástěnné malby ve vile Antona

a bohatost dekorací, vypůjčených z Parmy a z Mantovy. V nástěnných malbách cremonského kostela svaté Markéty se Campi dle jeho mínění nechal inspirovat tvorbou emiliánských autorů. Badatel zde navíc pozoroval patrný raffaellovsko – parmigianinovský klasicismus. Srv.: Perotti 1931, s. 13-36; Bora 1976, s. 57-65; Zlatohlávek 1995, s. 57

⁵²⁷ Franco Voltini, *op. cit.*, 1985, s. 80

⁵²⁸ Daniela Bartoletti (Pietro Bonometti, Gianluigi Colalucci eds.), *Il restauro dei sei affreschi strappati di Giulio Campi*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia*, Milán 2008, s. 209-219

⁵²⁹ v pražské Národní galerii se dochovaly dvě Giuliovy studie *Pannen pošetilých* a *Pannen moudrých*, jež mimo jiné dokazují malířskou praxi Campiů, kteří si mezi sebou běžně půjčovali přípravné kresby. V případě mladého Antonia se tato praxe zhodnotí rovněž v budoucnu. Giulio Campi, *Studie ženské postavy – moudré panny*, kresba černou křídou, na papíře, 134 x 98 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31794. – Giulio Campi, *Studie ženské postavy – moudré panny*, kresba černou křídou, na papíře, 130 x 90 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31795. Martin Zlatohlávek, *Studio di figura allegorica femminile: la „saggia vergine“*, in *i Segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Benátky 1997, s. 257. Srv.: Zlatohlávek 1995, s. 158-160

⁵³⁰ Matouš hovoří o pěti pannách moudrých a pěti pannách pošetilých, zde patrně z důvodu estetických se nalézají celkem dvanáct ženských poskav.

⁵³¹ Vincenzo Lancetti, *Pseudonimia, ovvero Tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione de' veri*, Milán 1836, s. 44. Srv.: Panni (edice) 1976, s. 167-168

⁵³² Stefano Bissolati, *Le vite di due illustri Cremonesi*, Milán 1856, s. 133

Traversiho v Medě byly dílem Giulia Campiho,⁵³³ ovšem přípravná kresba k tomuto cyklu zobrazující *Tři Marie u hrobu* z Ambrosiany vznikla naopak rukou Antonia Campiho. Tuto rozporuplnou skutečnost vysvětloval blízkou spoluprací obou bratrů ve 40. a 50. letech, konkrétně na příkladu dekorace v kostele sv. Markéty, kde rozpoznal Antoniovu ruku téměř ve všech biblických scénách na klenbě.⁵³⁴ Na toto tvrzení navázal Alfredo Puerari v roce 1972⁵³⁵ a Silla Zamboni ve slovníkovém hesle k Antoniovu životu a dílu z roku 1974.⁵³⁶ V roce 1977 vyšel Borův zásadní článek k počáteční fázi Antoniovy rané produkce, ve kterém autor prohloubil svou původní domněnku, že Antonio na této zakázce participoval. Badatel připustil Antoniovu ruku ve čtyřech biblických scénách a ve dvanácti moudrých a pošetilých pannách mezi okny.⁵³⁷ Giovanni Godi domněnku o Antoniově práci v kostele nejprve popřel (1975),⁵³⁸ ale o tři roky později ji přijal za vlastní, když uvedl, že nedávná hypotéza, že Antonio spolupracoval se starším bratrem na dekoraci stropu kostela sv. Markéty, se nyní potvrzuje. Spolu s badatelem Giuseppem Cirillem připsali Antoniovi čtyři biblické scény a polovinu z dvanácti pannen.⁵³⁹ V roce 1985 doplnil Bora svůj předpoklad v rámci výstavního katalogu i *Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* o informaci, že Antonio byl v kostele také autorem terakotových soch apoštolů.⁵⁴⁰ Tuto problematiku rozšířil v rámci své stati v tomtéž katalogu Alessandro Nova.⁵⁴¹ Jako o všeobecně uznávaném faktu se o bratrské spolupráci v kostele sv. Markéty vyjádřil Marco Tanzi ve své syntetické práci o rodině Campi z roku 2004.⁵⁴² Antoniovy zásluhy při výzdobě kostela neopomněl potvrdit Giulio Bora v roce 2007.⁵⁴³

Ze stylistického hlediska se lze ztotožnit s analýzou Giulia Bory. Podle badatele se starší Giulio angažoval na klenbě kostela sv. Markéty pouze v příbězích *David a Goliáše*⁵⁴⁴ a *Josefa a Putifarky*, přičemž jsou obě práce inspirované Raffaelem.⁵⁴⁵ Druhá citovaná scéna se pro Giulia stala východiskem pro monochromní verzi stejného námětu

⁵³³ Atribuci nástěnných maleb ve vile Antona Traversiho v Medě později přehodnotil a cyklus připsal Antoniovi. Srv.: Bora 1985, s. 181

⁵³⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 31. Srv.: Bora 1977, s. 54-55; Bora 1985, s. 181; Bora 2007, s. 30

⁵³⁵ Alfredo Puerari, *Nel IV centenario della morte di Giulio Campi*, Cremona 1972, s. 8

⁵³⁶ Silla Zamboni, *op. cit.*, 1974, s. 501

⁵³⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 54-55

⁵³⁸ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 58

⁵³⁹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 33

⁵⁴⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 181

⁵⁴¹ Alessandro Nova, *Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo*, in i *Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 418-430

⁵⁴² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 16

⁵⁴³ Giulio Bora, *op. cit.*, 2007, s. 30

⁵⁴⁴ k nástěnné malbě se v Louvru dochovala přípravná kresba. – Giulio Campi, *David stínající hlavu Goliášovi*, kresba perem, hnědý inkoust, vybělována, kvadratura uhlem, na béžovém papíře, 179 x 250 mm, Paříž, Musée du Louvre, Département des Art graphiques, inv. č. 8718 recto

⁵⁴⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 54-55

třetího pole klenby hlavní lodi v kostele sv. Zikmunda, kterou podle dochovaných pramenů dokončil v roce 1561 [obr. 37].⁵⁴⁶ V dalších scénách se již projevila Antoniova ruka, neboť jeho styl byl značně odlišný od rafinovaného klasicismu v Giuliově, respektive Vidově podání. V porovnání se starším bratrem zde lze prokázat Antoniovu větší kresebnost a preciznost. Bora připustil Antoniovu ruku ve zbylých čtyřech biblických scénách a ve dvanácti moudrých a pošetilých pannách mezi okny, kde si malíř vyzkoušel celý soubor ženských postav v Parmigianinově podání, se kterými se setkáme v jeho další práci ve druhé polovině 60. let. Sousedící arabesky s motivy hrajících si putti začleněné do výsečí lunet, jež prolamují prostor mezi okny, použije malíř o několik let později v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina. Podle Bory byl Antoniovým vzorem Giulio Romano prostředkovaný Domenicem De Sicissem v nástěnných malbách v kostele sv. Zikmunda [obr. 38] – rozpoznatelný je především v příběhu *Jonáše vyvrhovaného velrybou*. Podle badatelů Giovanniho Godiho a Giuseppeho Cirilla byla tato Antoniova práce reminiscencí na Pippiho nástěnnou malbu zobrazující *Háda vycházejícího z podsvětí*, prostředkovanou rytinou Giulia Bonasoneho.⁵⁴⁷ Badatelská dvojice rovněž konstatovala, že odkaz na Antoniovu mladistvé příběhy ze sv. Markéty lze vidět i později, například v alegorických scénách v Palazzo Maggi v Cadignanu [obr. 126–141],⁵⁴⁸ v dekoraci stropu transeptu cremonského kostela sv. Petra na Pádu [obr. 320–325]⁵⁴⁹ nebo v monochromně pojatých figurách ve výzdobě stropu milánského kostela sv. Pavla [obr. 39–40].⁵⁵⁰ Ve scénách *Sbírání many* a *Mojžíš, který vyráží vodu ze skály* se Antonio nechal prokazatelně inspirovat Giuliovým příkladem z transeptu sv. Zikmunda z roku 1539 [obr. 355–356].⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Do roku 1561 se datuje dokončení třetího pole klenby hlavní lodi, kterou původně započal Domenico De Siccis v roce 1540, jenž se stal autorem dvou nástěnných maleb s námětem *Vzkříšení Krista* a *Jonáš vyvržený velrybou*. Giuliovy se připisuje práce na arabeskách ve výsečích lunet, monochromní scény v jejich středu zobrazující *Adama a Evu*, *Abraháma se třemi anděly* a *Josefa a Putifarku*. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 113-114

⁵⁴⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 9-11

⁵⁴⁸ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 14-15. – Především se scénami na stropě prvního sálu, jehož strop zdobí v centrálním čtverci *Prométheus*, který lidem přináší oheň [obr. 126]. Po jeho stranách zápolí *Tantalos* [obr. 127] a *Sisyfos* [obr. 128] v podsvětí se svými tresty, zatímco lakomý král Midas na břehu řeky skrývá své oslí uši v turbanu [obr. 129]. Téma poslední scény není úplně jasné, mohlo by snad být věnováno oslavě úrody, hojnosti a bohatosti pozemských plodů. V přeneseném smyslu by scéna mohla být určena bohyni úrody Deméter, jejíž jediná dcera Persefoné trávila čtvrtinu roku se svým manželem Hádem v podsvětí. Výjev by pak mohl zachycovat vděčné lidstvo, které s nástupem jara zdobí oltář bohyně květinami a ovocem a spolu s ní se těší na příchod Persefoné [obr. 130].

⁵⁴⁹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 31-35

⁵⁵⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 38-42

⁵⁵¹ Giulio Campi je v transeptu kostela sv. Zikmunda autorem čtyř církevních otců – *Davidu*, *Jonáše*, *Jeronýma* a *Ambrože* a starozákonních příběhů – *Šalamounova soudu*, *Šalamouna a královny ze Sáby*, *Sbírání many* a *Mojžíše vyrážející vodu ze skály*. V obou ramenech se nacházejí Giuliovy *Andělé s nástroji Kristova umučení*. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 52-59

Tyto příběhy navíc ukázaly Antoniův zájem o sofistikovaný linearismus Francesca Salviatiho.

Vliv manýrismu střední Itálie, a to především tvorby pozdního Raffaela a Francesca Salviatiho, konstatoval na příkladech z kostela sv. Markéty rovněž badatel Marco Tanzi, konkrétně na Giuliových nástěnných malbách po severní a jižní straně lodi. Severní Itálie měla kontakty nejen s Benátkami, ale také s Florencií. Tuto tezi dokazoval badatel svědectvím Giorgia Vasariho, podle kterého měl Giulio Campi studovat na farneském dvoře Salviatiho obrazy, které sloužily jako návrhy pro goblény, jež byly později zaslány vévodovi Pieru Luigimu Farnesovi do Piacenzi. Florentský vliv na cremonské výtvarné scéně dokládal Tanzi také tvrzením, že kresba *Alegorie míru*, vystavená na Salviatiho výstavě v roce 1998, byla kopií Antonia Campiho podle Salviatiho fresky z Palazzo Vecchio ve Florencii.⁵⁵²

Také Maria Luisa Ferrari vyvodila z příkladu Giuliových biblických scén v transeptu kostela sv. Zikmunda v Cremoně (*Šalamounův soud*, *Šalamoun a královna ze Sáby*, *Sbírání many*, *Mojžíš vyráží vodu ze skály* [obr. 41]) malířovu znalost Salviatiho tvorby. Badatelka odkázala na Vasariho, podle kterého podnikl Francesco Salviati ve 30. letech 16. století cestu po severní Itálii. Malíř se měl pohybovat v oblasti mezi Matovou, Boloňou a Benátkami. Motivy výzdoby na lezénách v hlavní lodi kostela sv. Zikmunda nadto částečně poukazovaly na soudobé goblény toskánské provenience.⁵⁵³

Michelangelovo tvarosloví inspirovalo podle Alessandra Nova Giulia Campiho rovněž v realizaci vysokých štukových reliéfů na arkádách oblouků v hlavní lodi tohoto příměstského kostela. Podle badatele podnikli oba bratři studijní cestu do střední Itálie, ze které si přivezli sérii vzorů založených na příkladu medicejské pohřební kaple u kostela sv. Vavřince ve Florencii. V kostele sv. Zikmunda je Michelangelův sochařský slovník doložitelný na ženské postavě na pátém oblouku a v postavě mladíka na šestém oblouku, které téměř doslova citují Michelangelovo *Svítání* a *Noc*, zatímco svalnatá těla starců, jejich spletené nohy a vousaté tváře vykazují znalost Michelangelova *Dne* a *Soumraku*.⁵⁵⁴ Prameny, které by teorii o pobytu bratrů Campiů ve Florencii v 50., popřípadě 60. letech 16. století potvrdily, nebyly dosud nalezeny.

⁵⁵² Marco Tanzi, *op. cit.*, 1999, s. 1-33. Tento názor nesdílela badatelka Catherine Monbeig – Goguel, která naopak tuto kresbu připsala Francesku Salviatimu. Catherine Monbeig-Goguel, *Francesco Salviati (1510 - 1563) o la Bella Maniera*, Milán 1998., s. 178. Srv.: Borsano/Cassani 1985, s. 54; Hendrix/Williams Sander/Goldner 1988, s. 21; Guazzoni 1997, s. 122; Acton 1998, s. 32; Novosselskaya 1998, s. 28

⁵⁵³ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 67, 91

⁵⁵⁴ Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 422

V malých nikách mezi jednotlivými nástěnnými malbami se nacházejí plastiky apoštolů provedené v terakotě,⁵⁵⁵ nad jejichž hlavami jsou na malých tabulkách nápisy z *Créda*. První průvodce, který se o této práci v kostele zmínil, byl Giovanni Battista Zaist v životopise Giulia Campiho. Podle jeho mínění se jednalo o práci žáků Giulia Campiho: „V části mezi sloupy celého kostela, v malých nikách, jsou umístěny sošky z terakoty dvanácti apoštolů, každý opatřený tabulkou s nápisem apoštolského kréda ve zlatě, tyto byly modelovány Giuliovými žáky, podle návrhu a za pomoci svého mistra.“⁵⁵⁶ Problematiku cremonského sochařství 16. století více rozpracoval Alessandro Nova, který Giuliovi připisoval plastiku sv. Tomáše a Antoniovi celý konvolut prací čítající sv. Filipa, sv. Jakuba Zebedeova, sv. Matouše, sv. Jana a Jidáše Iškariotského. Antoniova práce na rozdíl od Giuliovy, která poukazovala na apoštoly z nástěnných maleb v kostele Santa Maria delle Grazie v Soncinu, opakovala v prodloužených postavách Parmigianinovu emiliánskou produkci. Vedle obou bratrů působili podle tvrzení badatele Novy v kostele ještě další sochaři, ovšem bez podpory archivního studia je nesnadné jednotlivé ruce rozlišit.⁵⁵⁷ Recentní odborná literatura se kloní k názoru, že sochařské práce v kostele byly dílem obou bratrů bez účasti dalších pomocníků.⁵⁵⁸

5.4 Exempla spravedlnosti pro Palazzo della Loggia v Brescii

V roce 1549 pověřil právnícký sbor lombardského města Brescie Giulia Campiho, aby se zhostil úkolu dekorovat sál v Palazzo della Loggia osmi deskovými obrazy s historickou tematikou zobrazující dodržování zákonů a prosazování spravedlnosti. Brešští zadavatelé vybrali Giulia Campiho na základě předpokladu, že cremonský malíř přinese do města moderní výtvarné tvarosloví. Tento výběr se týkal také mladšího Antonia, neboť oba tvůrci mohli garantovat nový tvůrčí přístup založený na orientaci k soudobé podobě

⁵⁵⁵ Na poli cremonské produkce soch a plastik lze na počátku 50. let 16. století sledovat ve světle vzorů ze střední Itálie výrazné změny odzkoušené dílnou Giulia Romana v Mantově a Parmigianinem v Emílii. Nejednalo se o změny v tématech nebo kompozicích, ale spíše v užití nových materiálů, se kterými sochaři pracovali. Konkrétně v Cremoně začali sochaři stále více využívat dřeva, štuku a terakoty. První výraznější uplatnění dostaly tyto nové materiály v Giuliově varhanní skříni pro cremonský dóm z roku 1542, v postavách dvanácti apoštolů v kostele sv. Markéty z roku 1547, dále v kostele sv. Zikmunda, v dómu v dekoraci oltářního obrazu rodiny Ala (1565) a v kostele sv. Petra na Pádu na hlavním oltářním obraze. Alessandro Nova konstatoval, že mnoho zkušeností s takovým druhem výzdoby nasbíral starší Giulio v souvislosti s pracemi na triumfálních dekoracích pro slavnosti vjezdy panovníků a významných osob. Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 418-419

⁵⁵⁶ „*Fra gli Intercoloni poi di tale Chiesa, in sua picciol nicchia, vi stan collocate le Statuette di terra cotta de' dodici Apostoli, aventi ciascuna di esse, una lapida, con entro scrittovi, a caratteri d'oro un articolo del Simbolo Apostolico, e queste modellate furono da Scolari di Giulio, col disegno, es assistenza dital loro Maestro...*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 123

⁵⁵⁷ Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 420

⁵⁵⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 16

manýrismu bohaté na klasické citace z tvorby o generaci staršího Giulia Romana (†1546), jaké jsme již viděli v kostele sv. Markéty v Cremoně. Upřednostnění cremonského malíře mohlo také souviset s kontakty, které na poli uměleckých zakázek od počátku 16. století Cremonu s Bresciou spojovaly, přestože politickým zeměpisem byla obě města rozdělena mezi Milánské vévodství a Benátskou republiku. Na přelomu 15. a 16. století působil v Cremoně v kostele sv. Augustina brešský miniaturista Giovan Pietro da Cemmo.⁵⁵⁹ Na něj mezi léty 1519 a 1520 navázal brešský malíř Romanino, který obdržel zakázku na výmalbu mezilodních arkád cremonského dómu poté, co byl již v roce 1517 přizván cremonskými *massari*, aby ve stejném prostoru ohodnotil nástěnnou malbu cremonského malíře Altobella Meloneho.⁵⁶⁰ Cremonský výtvarník pro brešský kostel sv. Vavřince na oplátku namaloval deskový obraz s námětem *Oplakávání Krista*, který dnes uchovává milánská Brera. Místem setkávání cremonských a brešských tvůrců byly rovněž Benátky, neboť Melone a Romanino zde na počátku století studovali Giorgiona a Dürera a oba Boccaccinové strávili ve městě na laguně určitou část svého života.⁵⁶¹

Témata brešských obrazů, které v sále vizuálně doplňovaly nápis „*Servi sumus legum, ut liberi esse possimus*“,⁵⁶² zastávala ikonografický program odpovídající funkci prostředí nejenom jako oficiálního sídla právního sboru, ale také jako místa veřejných čtení. Dekorace městských paláců moralizujícími příklady nebyla v této době neobvyklá. V roce 1529 provedl Domenico Beccafumi výmalbu alegorických scén zobrazujících lásku k vlasti, spravedlnosti a jednotě v sienském Palazzo Pubblico. Podobně zadali Gonzagové Mantegnovi realizaci cyklu s námětem *Císařských triumfů*, jenž byl obdivován i v následujících staletích.⁵⁶³ V případě Brescie měly dva z celkově osmi realizovaných příběhů zobrazující *Šalamounův soud* [obr. 42] a *Zuzanu a starce* [obr. 48] svůj původ v Bibli, ostatní ukázky bratrské spolupráce obrazně popisovaly antickou historii na příkladech *Filipa Makedonského a Machety* [obr. 45], *Spravedlivého rozsudku Tita Manlia*

⁵⁵⁹ Andrea Luigi Casero, *Le Storie di giustizia di Giulio e Antonio Campi per il palazzo della Loggia*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milán 2007, s. 112-150. Srv.: Puerari 1952, s. 220-230; Ferrari 1956, s. 63-100; Marubbi 1992, s. 17-23

⁵⁶⁰ Francesco Frangi (L. Camerlengo, E. Chini/ F. Frangi, F. De Gramatica eds.), *Per un percorso di Romanino, oggi*, in *Romanino. Un pittore in rivolta del Rinascimento italiano*, Trident 2006, s. 14-47

⁵⁶¹ Kontakty mezi oběma městy lze dokumentovat již dříve. Ve třetím a čtvrtém desetiletí 15. století pobývali v Brescii cremonští malíři Giovanni, Andrea a Bonifacio Bembo. Boccaccio Boccaccino pracoval v Benátkách mezi léty 1500 až 1501, jeho syn Camillo se do Cremony vrátil v roce 1525. Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 114, 118. Srv.: Bora 1974, s. 41; Passamani 1986, s. 206-207; Frangi 1990, s. 27-28, 251; Tanzi 1991, s. 16-18; Frangi 2006, s. 17-18

⁵⁶² Marcus Tullius Cicero: „*Jsmě služebníky zákonů, abychom mohli být svobodní*“.

⁵⁶³ k Mantegnově cyklu. Srv.: Hodne 2000, s. 86-96; Karpinski 2001, s. 39-46; Arlt 2005...*Andrea Mantegna*; Brown 2006, s. 282-285; Elam 2008, s. 367-407; Tosetti Grandi 2008...*I trionfi di Cesare*; Luzio 2009...*Il trionfo di Cesare*

Torquata [obr. 54], *Seleukova soudu nad vlastním synem* [obr. 43], *Cambisova soudu nad špatným soudcem* [obr. 46] a *Carondovy sebevraždy* [obr. 44]. Výjimku tvořil příběh o *Trajánově spravedlnosti* [obr. 53], který pramenil ze středověké legendy a byl pravděpodobně vybrán jako exemplum poctivosti a reminiscence na fresku od Vincenza Foppy stejného námětu v původní Loggietě v Brescii.⁵⁶⁴

Dokumenty vztahující se k zakázce byly v Brescii odhaleny teprve v nedávné době. Písemnost z roku 1548 dokládala, že kolegium brešských právníků počalo uvažovat k tomuto datu o výzdobě svého sídla v Palazzo della Loggia.⁵⁶⁵ V návaznosti na tuto skutečnost zadalo o rok později dne 29. května realizaci osmi deskových obrazů v technice tempery cremonskému malíři Giulio Campimu, jehož na základě plné moci zastupoval Cristoforo Sorte, malíř původem z Verony, nyní obyvatel Brescie.⁵⁶⁶ Právě intervence Sorteho, učedníka a pomocníka Giulia Romana v Mantově, kterého s Giuliem Campim pojilo vřelé přátelství, se jeví jako stěžejní při získání této prestižní zakázky. Vzájemnou náklonnost mezi oběma malíři *Osservazioni sulla pittura* z roku 1580, kde o Giuliovi poznamenal: „*Malíř může ukázat dovednost a provozovat pomocí svého krásného mistrovství sílu svého nadání, způsobem jakým nejrozhádnější mistr cremonský Giulio Campi, excelentní malíř a můj velký přítel, namaloval Nejsvětější Trojici v kapli kostela sv. Markéty v Cremoně.*“⁵⁶⁷

Smlouva mezi Giuliem a brešským právním sborem z 29. května 1549 žádným způsobem nedefinovala témata deskových obrazů. Jediná indicie, která ve smlouvě více vymezovala podobu výsledného díla, mluvila o technice maleb, kterou byla tempera. Tato technika zvaná *a guacio*, která se v Itálii uplatňovala od 14. století, se více používala při

⁵⁶⁴ Rada starších města Brescie rozhodla v roce 1543 před demolicí původní Loggety stojící u orloje naproti Palazzo della Loggia o zachování fresky s námětem císaře Trajána od Vincenza Foppy, která již ve své době dosáhla značného vzhlasu. Celá freska byla snesena vcelku nebo byla vytvořena její kopie. Elena Luchesi Ragni, Renata Stradiotti, *Brescia nell' età della Maniera. Testimonianze in città e nella Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Brescia nell' età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milán 2007, s. 11-26

⁵⁶⁵ Archivio Storico Civico di Brescia, 539, fol. 206 recto, 14. července 1548. Srv.: Frati/Gianfranceschi 1995, s. 177-183, 254-258; Casero 2007, s. 112, 118

⁵⁶⁶ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Pietro Allia, fol. 717, 29. května 1549. Srv.: Miller 1985, s. 462; Casero 2007, s. 112, 118

⁵⁶⁷ „*Puo il pittore dimostrare l'artificio e con bellissimo magistero le forze del suo ingegno esercitare, nel modo che con prudentissimo giudicio messer Giulio Campo cremonese, pittore eccellentissimo e mio grandissimo amico, dipinse la Trinità nella cappella maggiore della ornatissima chiesa di Santa Margarita in Cremona.*“ – Od věci není ani skutečnost, že v roce 1549 se do rodné Brescie vrátil Lattanzio Gambara, jež svá učňovská léta prožil právě v cremonské dílně Giulia Campiho. Malířská profese zavedla Gambaru do mnoha zdejších městských paláců, kde se v průběhu let ukázal jako vytříbený malíř nástěnných maleb. Přesto byl v roce 1549 poměrně mladý a neznámý na to, aby svému mistrovi dopomohl k zakázce takové prestiže. Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 112-150. Srv.: Barocchi 1960, sv. I, s. 295, 297-298; Ferrari 1974, s. 81; Bora 2007, s. 32

malbě korouhví a varhanních skříní. Obrazy vytvořené touto technikou se vyznačovaly matným leskem navozujícím dojem nástěnné malby. Malířům, kteří tímto způsobem tvořili, umožňovala na rozdíl od provedení nástěnných maleb pracovat v ateliéru, aniž by ztráceli čas přemísťováním se z místa na místo.⁵⁶⁸

První zmínka o existenci obrazů a jejich adjustaci v paláci pocházela z roku 1585, kdy o nich napsal Elia Capriolo v rámci svého popisu brešské historie.⁵⁶⁹ Na jeho výpověď navázal v roce 1700 Giulio Antonio Averoldi, který všech osm maleb připsal Antoniovì, velmi jej chválil a všem návštěvníkům vřele doporučoval návštěvu soudní síně v paláci: „*Sál našich soudních mistrů je otevřen, neváhejte jej navštívit, budete uspokojeni pohledem na drahocenné obrazy, které kardinál Antonio Barberino označil za velký poklad při své cestě Bresciou. Těchto osm obrazů je dílem slavného štetce Antonia Campiho, a všechno jsou to svatosvaté příběhy zákona a spravedlnosti.*“⁵⁷⁰ Spisovatel oceňoval cremonského malíře pro správnou a podloženou kresbu, barevnost a živost, rozpoznatelnou ruku, kompozici, postoje figur a především schopnost ukázat divákovi afekt, vášně, obavu, lásku a sílu.⁵⁷¹ Umělecká kritika se od té doby věnovala popisu celého cyklu celkem pravidelně a až do roku 1872 jej výhradně připisovala mladšímu Antoniovì.⁵⁷² Na Averoldiho výpověď se odvolával také Giovanni Battista Zaist v rámci Antoniova životopisu z roku 1774.⁵⁷³ Poslední z řady kritiků 19. století, který za autora maleb výlučně označoval Antonia Campiho, byl Federico Sacchi, jenž se s obrazy již nesetkal v paláci, nýbrž v nově

⁵⁶⁸ Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 115. Srv.: Rothe 1992, s. 79-88; Bensi 2002, s. 87-97; Gheroldi 2002, s. 79-85

⁵⁶⁹ Elia Capriolo, *Delle historie bresciane libri dodeci ne' quali si vede l'origine et antichità della città di Brescia*, (edice) 1744 Brescia, s. 315-316

⁵⁷⁰ „*La Sala de nostri Dottori Giudici Collegiati è aperta, non vi spiaccia l'entrarvi; farà di contento rimirarvi preziose tele, marcate col titolo di gran tesoro anche dal Cardinale Antonio Barberino, vedute da esso nel suo passaggio da Brescia. Questi otto Quadri tutti sono del famoso pennello d'Antonio Campi Cremonese, e tutte sono storie comprobanti l'effetto de' sagrosanti dettami delle Leggi, e della Giustizia.*“ Giulio Antonio Averoldi, *op. cit.*, 1700, s. 58

⁵⁷¹ „*Il meno quasi, cui il valoroso Pittore si segnalasse, si è mano franca, colorito vivace, disegno fondato, ma se contempleremo l'arie de' volti proporionate a Personaggi, le attitudini delle membra adattate a i ministeri; i portamenti del corpo alle introdotte operazioni, e sopra tutto il comparirvi sotto gli occhi gli affetti, le passioni, il timore, l'odio, l'amore, la fortezza, non concepirete Voi grande stima all'eccellenza del Campi, e non cofesserete, come qui l'invidia di molti consumerebbe se stessa?*“ Giulio Antonio Averoldi, *op. cit.*, 1700, s. 58-59

⁵⁷² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53-54. Jako Antonio Campi. Srv.: Cristiani 1807, s. 13-15; Odorici 1853, s. 122; Maccarinelli (edice) 1959, s. 131; Paglia (edice) 1967, s. 290, 755; Carboni (edice) 1977, s. 17

⁵⁷³ „*Nella Città di Brescia, entro la gran Sala de' Giudici Collegiati, fan spiccio assai luminoso in tela otto bellissimi Quadri, da Antonio dipinti a tempera, che rappresentano Istorie, allusive ai Sacrosanti dettati delle Leggi, e della Giustizia, encomiati, col Titolo di Gran Tesoro, dal Cardinale Antonio Badovero, già Vescovo di tal Città, al riferito del Averoldi, il quale, nel difusamente descriverli, così contrasegna.*“ – „*Ve městě Brescii, v interiéru soudní síně, září osm nádherných obrazů, od Antonia v temperě, které představují historie, vztahující se ke svatosvatým skutkům zákona a spavedlnosti těšící se titulem velkého pokladu od kardinála Antonia Badovera, biskupa města, který podle Averoldiho, je zevrubně popsal a tak označil.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 164

vybudované pinakotéce.⁵⁷⁴ Giulio Campi se autorem celého cyklu „poprvé stal“ až v rámci Ariassiho katalogu pinakotéky z roku 1875.⁵⁷⁵ Na tento první podnět navázal v roce 1888 Federico Odorici, který sice ještě před třiceti lety cyklus připisoval výlučně Antoniovì, ale v soupise starého umění brešské obrazárny z konce 80. let již za autora považoval staršího Giulia.⁵⁷⁶ Do třetice kritiků, kteří se v rámci 19. století ztotožnili s autorstvím Giulia Campiho, patřil rovněž Gustavo Frizzoni.⁵⁷⁷

Situace na poli umělecké kritiky nebyla ani ve 20. století příliš jednoznačná, neboť docházelo k neustálému přepisování autorství mezi oběma sourozenci. K posuzovatelům, kteří si byli jisti Antoniovým autorstvím, se v chronologickém pořadí řadili tři autoři katalogu brešské pinakotéky Giorgio Nicodemi, Gaetano Panazza a Camillo Boselli spolu s maďarskou badatelkou Mariannou Haraszti–Takács.⁵⁷⁸ Na stranu Giulia Campiho se ve 30. letech přidal Adolfo Venturi, kterého v 60. letech podpořil Andor Pigler.⁵⁷⁹ První kritik uvádějící, že ideovým vůdcem celého projektu byl Giulio, který vytvořil prvotní návrhy, jež posléze zčásti realizoval Antonio, byl Philip Pouncey.⁵⁸⁰ Navázal tak na myšlenku Tommasa Castelliniho, který již v roce 1868 v katalogu mapující sbírky brešské pinakotéky konstatoval, že cyklus obrazů by mohl být společným dílem obou bratrů.⁵⁸¹ Od poloviny 60. let 20. století začali badatelé pomalu připouštět, že autory cyklu osmi deskových obrazů pro Bresciu byli oba bratři s tím, že existence přípravných kreseb atribuovaných Giuliovi nahrávala spíše skutečnosti, že tvůrcem kompozic byl starší a zkušenější sourozenec.⁵⁸²

⁵⁷⁴ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53-54

⁵⁷⁵ G. Ariassi, *Catalogo di tutte le opere d'arte belle assistenti nella Pinacoteca Tosio, di proprietà del Municipio di Brescia ordinato secondo la collocazione dei lavori d'arte del 1875*, Brescia, Archivio dei Musei Civici d'Arte e Storia, ms.

⁵⁷⁶ Federico Odorici, *Brescia. Pinacoteca Comunale Martinengo. Arte antica*, Brescia 1888, s. 2

⁵⁷⁷ Gustavo Frizzoni, *La Pinacoteca comunale Martinengo in Brescia*, in *Archivio storico dell'arte*, 1889, sv. II, s. 24-33

⁵⁷⁸ Giorgio Nicodemi, *La Pinacoteca Tosio e Martinengo*, Bologna (edice) 1931, s. 18-19; Gaetano Panazza, *i musei e la pinacoteca di Brescia*, Bergamo 1959, s. 139; Marianne Haraszti – Takács, *The masters of mannerism*, Budapest 1968, s. 59; Camillo Boselli (Gaetano Panazza ed.), *i dipinti*, in *La Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milán 1974, s. 127

⁵⁷⁹ Adolfo Venturi, Giulio Campi, in *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, Nendeln (edice) 1967, sv. IX, parte VI, s. 866; Andor Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, s. 114

⁵⁸⁰ Philip Pouncey (Stephen E. Ostrow ed.), Giulio Campi. Susanna and the Elders, in *Vision & Revision*, Providence 1968, s. 20-21

⁵⁸¹ Tommaso Castellini, *Catalogo dei quadri, sculture, stampe ed altri oggetti d'arte, conservati nella Civica Pinacoteca Tosio compilato nel 1868 dal Pittore Tommaso Castellini custode della Pinacoteca*, Brescia, Archivio dei Musei Civici d'Arte e Storia, ms. Srv.: Passamani 1988, s. 79-80

⁵⁸² Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 116. Srv.: Ferrari 1974, s. 805-816; Godi/Cirillo 1978, s. 9-11; Godi/Cirillo 1978, s. 38-43; Bora 1985, s. 181; De Klerck 1999, s. 14; Tanzi 2004, s. 16; Bora 2007, s. 30-31; Casero 2007, obr. 120, 126, 128, 132, 136, 144, 148; Bora 2011, s. 157

Datace cyklu donedávna narážela na absenci archivního materiálu. Předtím, než byla nalezena příslušná smlouva z roku 1549, oscillovalo vročení maleb do tvorby Antonia a Giulia Campiho mezi roky 1546 a 1547 na jedné straně a rokem 1570 na straně druhé. Zastánci prvé varianty, badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo, opírali své tvrzení o domněnku, že Antonio a Giulio dekorovali v Brescii fasádu domu bratrů Faustina a Giovity Caliniů, jež se do dnešních dnů nezachovala.⁵⁸³ Badatelská dvojice konstatovala, že k této dekoraci se v Uffizích nachází Giuliova přípravná kresba znázorňující *Demokrita*, nikoliv *Ptolemaia*, jak uvádí apokryfní nápis, a zároveň nese dataci 1547 (inv. č. 13429 F).⁵⁸⁴ Kresba podle badatelů vykazovala stylistické odkazy na *Seleuka* a *Caronda* a na Krista ze *Vzkříšení Lazara* z cremonského kostela sv. Markéty, na základě čehož dovodili, že brešské tempery vznikly před rokem 1547.⁵⁸⁵

Posunutí datace až do roku 1564 shodně uvedli Giulio Bora a Maria Luisa Ferrari. Giulio Bora zprvu uváděl brešské tempery na příkladu Giuliovy kresby *Seleukova soudu nad vlastním synem* z milánské Ambrosiany (Cod. F. 253 inf. n. 1244) do souvislosti s nástěnnými malbami v milánském kostele sv. Pavla [obr. 142–156], ovšem

⁵⁸³ Autorem výzdoby fasády domu Calini byl Lattanzio Gambara. Dekoraci tvořili postavy objednatelů a malých dětí v chiaroscuro, které byly narážkou na čtyři roční období, dále směřující se Demokritos a Herakleitéš, který plakal nad ubohostí světa: „...il primo de' quali comparisce con bizzarria a fresco sui muro della abitazione de' ben' avventurati Fratelli Faustino, e Giovita Calini figure grandi al naturale, fcherzi varj di bambini a chiaroscuro captivano da chiunque passa l'ammirazione. Evvi Democrito, evvi Eraclito, sé l'un ride, l'altro piange le miserie del Mondo, e li scherzanti fanciulli alludono alle quattro stagioni dell' Anno. Questa è maniera, ed opera de' Campi...“. Giulio Antonio Averoldi 1700, s. 177 (jako Giulio a Antonio Campi). Srv.: Ridolfi 1648, s. 262 (jako Lattanzio Gambara)

⁵⁸⁴ Giulio Campi, *Ptolemaius*, kresba uhlím, lehce našedlý papír, kvadratura uhlím, 368 x 236 mm, nesignováno a nedatováno, pod piedestalem na jednom řádku nečitelný přípis tužkou, opravený perem: „Ptholemeo“, ve střední části pod piedestalem na jednom řádku perem: „i[n] mane una spiera i[n] mane e libri a piedi“, na versu dole na světle viditelný přípis perem: „Giulio Campi“, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. č.: 13429 F

⁵⁸⁵ Giovanni Goddi a Giuseppe Cirillo provedli vůbec první odborný komentář k této kresbě v rámci své studie *Studi su Giulio Campi*. Vyslovili domněnku, že figura nezobrazuje řeckého geografa Ptolemaia, jak by se mohlo dle přípisu při dolním okraji kresby zdát, nýbrž že představuje řeckého filosofa Démokrita. Odvolávali se přitom na Ridolfiho a Averoldovo svědectví o dekoraci fasády paláce hraběte Caliniho v Brescii, kde se měl objevit také Démokritos „...Dall'altra parte stassi Democrito ridendo delle humane pazzie...“. Godi a Cirillo dále konstatovali, že veselý výraz ve tváři postavy, kruhový prstenec na pravém rameni narážející na kruhové okno nebo hudební nástroje ve druhém plánu svědčí více o zobrazení Démokrita než Ptolemaia. Úvahy Godiho a Cirilla zůstaly ojedinělé. V roce 1978 navázala Sylvie Béguin v katalogu *L'Art Maniériste. Formes et Symboles 1520- 1620*, když studii zařadila Giulio Campimu jako kresbu Ptolemaia a dala ji do souvislosti se studií *Aristotela*. Giulio Bora v roce 1980 v rámci katalogu *i disegni lombardi e genovesi del Cinquecento* obohatil nově vzniklou dvojici o kresbu *Augusta* z benátské Gallerie dell'Accademia, když konstatoval, že se patrně jednalo o přípravné studie pro vjezd Filipa II. do Cremony v roce 1549. Svitek, který drží figura spolu s kompasem ve své pravici, uvádí dataci 1547, která může být v souvislosti s cremonským vjezdem v roce 1549 trochu zavádějící. Účty, které se dochovaly v cremonském archivu za zpracování postav z římských a řeckých dějin, nejsou dosud zcela zřejmé. Nelze totiž přesně definovat, kdy měly být tyto postavy použity, zda již v roce 1541 (vjezd Karla V.) nebo až o osm let později. Srv.: Godi/Cirillo 1978, s. 41, fig. 36; Béguin 1978, s. 57-58; Bora 1980, s. 35; Bora 1997, s. 227; Tanzi 1999, s. 46-49

v katalogovém hesle z roku 1985 obrazy předatoval do roku 1549.⁵⁸⁶ Badatelka Maria Luisa Ferrari v 70. letech konstatovala, že podoba výzdoby v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina se blížila manýře bratří Campiů z let 1560 až 1565, kdy pracovali v kostele sv. Pavla v Miláně, v kostele sv. Zikmunda v Cremoně a v Loggii v Brescii.⁵⁸⁷ Nejzazší dataci do roku 1570 prosazovala Erica Tietze Conrat.⁵⁸⁸ Recentní literatura klade realizaci všech osmi obrazů mezi roky 1550 a 1560.⁵⁸⁹

Díky svědectví Francesca Paglia a Francesca Maccarinelliho máme dnes představu o tom, jak byly obrazy v sále rozmístěny. Originální adjustace ukazovala na krátkých stranách proti sobě *Seleukův soud nad vlastním synem* [obr. 43] a *Cambisův soud nad špatným soudcem* [obr. 46]. Na jižní straně místnosti se nacházely příběhy o *Trajánově spravedlnosti* [obr. 53], *Carondově sebevraždě* [obr. 44] a *Zuzaně a starcích* [obr. 48]. Severní strana byla určena *Šalamounovu soudu* [obr. 42], *Filipu Makedonskému a Machetovi* [obr. 45] a *Spravedlivému rozsudku Tita Manlia Torquata* [obr. 54].⁵⁹⁰ V tomto rozmístění obrazy dekorovaly sál do roku 1797, kdy byl v chodu brešský právní sbor. Po pádu Benátské republiky byly obrazy v rámci paláce přemístěny do administrativního sálu a v roce 1853 se s nimi Federico Odorici setkal v paláci rodiny Tosio, který od roku 1851 sloužil jako městská obrazárna. V letech 1875 až 1879 se malby nacházely v pinakotéce, posléze byly kvůli nedostatku prostoru přemístěny do depozitáře. V roce 1888 došlo k přenesení celého cyklu do paláce Leoparda Martinenga, po jeho smrti pak připadl městu, respektive městské obrazárně. V tomto roce, jak dokumentuje katalog sbírek, měl cyklus naposledy všech osm maleb. O rok později byl obraz s námětem *Šalamounova soudu* ve velmi špatném stavu prodán antikváři Achillovi Glisentimu, který jej v roce 1893 zpeněžil při prodeji benátskému starožitníkovi Luigimu Resiminimu. Ten jej ještě téhož roku stihl nabídnout maďarské Národní galerii, v jejíchž sbírkách se nachází dodnes. Po roce 1912, kdy došlo ke vzniku pinakotéky Tosio Martinengo, byly obrazy rozděleny mezi obrazárnu a schodiště Palazzo della Loggia. Tento princip se udržel dodnes, přestože po druhé světové válce byly malby často stěhovány z místa na místo. V roce 2012 se část neúplného cyklu nalézala v paláci, konkrétně se jednalo o *Seleukův*

⁵⁸⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 34-36. Srv.: Bora 1985, s. 181

⁵⁸⁷ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 805-816

⁵⁸⁸ Erica Tietze Conrat, A Master Drawings by Antonio Campi, in *Art in America*, 1939, č. XXVII, s. 160-163

⁵⁸⁹ Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 120, 124, 128, 132, 136, 140, 144, 148

⁵⁹⁰ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 16. Srv.: Paglia (edice) 1967, s. 282-290; Maccarinelli (edice) 1959, s. 131-134; Casero 2007, s. 116

soud, *Filipa Makedonského a Machetu a Spravedlivý rozsudek Tita Manlia Toquata*. Zbylé malby našly své trvalé útočiště v pinakotéce.⁵⁹¹

Z celkem osmi maleb lze Antonioví připsat čtyři práce. Chronologicky prvním v pořadí je *Cambisův soud nad špatným soudcem* [obr. 46].⁵⁹² Právnícký sbor v Brescii mělo toto téma upozorňovat na nebezpečí korupce. Příběh, který popsal Valerius Maximus ve svém spise *Facta et dicta memorabilia*, vypráví o zkorumpovaném soudci Sisamovi, kterého nechal stáhnout z kůže perský král Cambis, a nadto donutil jeho syna Otana, rovněž soudce, aby se posadil na staženou kůži svého otce.⁵⁹³ Antoniova malba zachycuje Otana, který poněkud v rozpacích sedí na bronzové stoličce, jež je pokryta kůží jeho otce. Dva Otanovi soupeři stojí po jeho levici a živě gestikulují. Pozadí za hlavním aktérem tvoří dvě karyatidy mající podobu satyrů, jejichž obličej vykazují Antoniově zájem o manýristický maskaron, který posléze použije v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [obr. 56–86] a na pilastrech v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 157]. K obrazu se vztahují dvě kresby, které uchovávají florentské Uffizie (inv. č. 13448 F recto verso). V 70. letech 20. století je publikoval Giulio Bora jako Giuliovy práce [obr. 47].⁵⁹⁴ Badatelé Godi a Cirillo později kresby označili za přípravné studie vztahující se k této scéně a Antonia za autora studií i obrazu.⁵⁹⁵ Bora sice svou atribuci posléze posunul směrem k Antoniově,⁵⁹⁶ nicméně řada badatelů v čele s ním v následujících letech konstatovala, že obě studie byly dílem Giulia Campiho.⁵⁹⁷ Definitivní podobě obrazu odpovídal list inv. č. 13448 F, na rozdíl od listu inv. č. 13447 F, jenž byl výsledné podobě ještě vzdálen.

Jestliže autorem přípravných kreseb byl Giulio, výsledná podoba práce se dnes, například v měkkém podání pláště Otanova soupeře po pravé straně, připisuje Antoniově. Tato atribuce je založena na malířově oblíbené v sochařsky pojaté drapérii, zájmu o detail a materiální preciznosti, například v podání kůže nebo vyřezání bronzového stolce. Kolorit malby, který se opírá o chromatickou škálu chladných tónů, poukazuje také spíše na

⁵⁹¹ Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 117-118

⁵⁹² Giulio a Antonio Campi, *Cambisův soud*, deskový obraz, tempera na plátně, 193, 5 x 161 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. č. 657

⁵⁹³ „*Jam Cambyses inusitatae seueritatis, qui mali cuiusdam iudicis e corpore pellem detractam sellae intendi in eaque filium eius iudicaturum considerare iussit. ceterum et rex et barbarus atroci ac noua poena iudicis ne quis postea corrumpi iudex posset prouidit*“. Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, kniha VI, 3, ext. 3

⁵⁹⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1974, s. 62

⁵⁹⁵ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 40

⁵⁹⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 77

⁵⁹⁷ Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 124. Srv.: Bora 1980, s. 26-28; Bora 1985, s. 288; Tanzi 1991, s. 42; Frati/Gianfranceschi 1995, s. 184, 260; Tanzi 1999, s. 55-57

Antonia. Stejnou barevnost lze posléze vyzorovat i v *Trajánově spravedlnosti* [obr. 53]. Na druhé straně malbu provázejí některé nedostatky vykazující nepřesnosti Antoniových raných pláten. Málo přesvědčivé se zdá být schodiště vedoucí k bronzovému trůnu, anatomie Otanovy pravé ruky nebo nepřiliš jasná pozice obou karyatid v pozadí. Postava muže, který stojí úplně vpravo a dívá se ven z obrazu, je podle badatelů Cirilla a Godiho Antoniovým autoportrétem.⁵⁹⁸ Analogické Antoniovy podobizny z Uffizií (inv. č. 12381 F) [obr. 376] a rytina Agostina Carracciho z přední strany *Cremona fedelissima città* dávají této myšlence za pravdu. Antonio se zde jeví jako třicetiletý muž. Také tato indicie utvrdila badatelku Casero v tom, že datace obrazu by se mohla pohybovat okolo let 1550 až 1554.⁵⁹⁹

Druhým Antoniovým dílem, kterým se v Brescii vedle staršího bratra uplatnil, byla malba zobrazující biblický příběh o *Zuzaně a starcích* [obr. 48].⁶⁰⁰ Episoda o krásné manželce bohatého babylonského Žida Jóákíma je zachycena v Knize Danielově. Dvěma starším židovské obce, kteří vykonávali úřad soudce, se žena zalíbila a usilovali o ni. Když jejich návrhy odmítla, obžalovali ji, že se dopustila cizoložství s jiným mužem a odsoudí ji na smrt. Mladičkový Daniel však dokáže rozporuplnost výpovědí obou soudců a Zuzanu zachrání. Tato událost ze Starého zákona měla brešský právní sbor nabádat, aby se vyvaroval morální korupce, a zároveň ukazovala, že k spravedlivým rozsudkům vede prozíratelnost Boží. Finální kompozice obrazu se mírně lišila od přípravné kresby z Worcester Art Musea [obr. 49],⁶⁰¹ která je opět dílem staršího Giulia, ale v minulosti se často připisovala Antoniovi.⁶⁰² Původní Giuliovu představu založenou na rytmickém uspořádání kompozice Antonio mírně pozměnil ve prospěch větší kompaktnosti a symetričnosti hlavní skupiny postav a zároveň slavnostnějšího pojetí. V prvním plánu malby se nachází Zuzana, která odmítá návrhy obou mužů. Je zobrazena po koupeli, sedící na kraji balustrády, která je součástí sochařsky pojednané kašny za jejími zády. Na pomoc své paní spěchá služebná po její levici, která ji obléká do šatů. Antoniovou vlastní invencí

⁵⁹⁸ Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 124-127. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 10

⁵⁹⁹ Idem.

⁶⁰⁰ Antonio Campi, *Zuzana a starci*, tempera na plátně, 193,5 x 286 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. č. 14

⁶⁰¹ Giulio Campi, *Zuzana a starci*, kresba perem, na hnědo šedém papíře, 26 x 41,5 cm, nápis hnědým inkoustem: „*Titiano*“, mnoho přepisů na versu, razítko s písmeny „*RL*“, Worcester, Worcester Art Museum, inv. č. 1956.32

⁶⁰² Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 132. Jako Antonio Campi. Srv.: Tietze – Conrat 1939, s. 160-163; Vey 1958, s. 18; Bora 1971, s. 34; Ferrari 1974, s. 119; Godi/Cirillo 1978, s. 38,40. – Jako Giulio Campi. Srv.: Pouncey 1968, s. 20-21; Bora 1985, s. 288; Tanzi 1999, s. 57; Tanzi 2004, kat. č. 11

je scéna ukamenování obou soudců v zadním plánu po levé straně hlavní scény, neboť na Giuliově kresbě se nevyskytuje.

Obraz lze s pomocí analogických Antoniových prací v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina realizovaných kolem roku 1557 [obr. 56–86], kde se setkáváme se stejným výrazem v pojetí ženské figury a aristokraticky působícími tvářemi olympských bohů, zařadit mezi roky 1556 a 1558. Motiv kašny a plastických lvích hlav je převzat z Romanovy nástěnné malby *Betšaba v lázni* z Davidovy loggie v Palazzo Te (1531–1534). V těchto letech lze vyzorovat příklon obou bratrů k michelangelovsky laděnému budování figury. Nabízí se otázka, kterou jsme komentovali na příkladu vnitřní dekorace kostela sv. Markéty v Cremoně, zda se Campiové nevydali na studijní cestu do střední Itálie, neboť přímá citace Michelangelovy *Noci* z medicejské pohřební kaple u kostela sv. Vavřince ve Florencii by tomu napovídala.⁶⁰³ Postava bezvousého soudce se odvolávala na v té době často citovanou bustu římského císaře Vitellia.⁶⁰⁴ v Antoniově katalogu kreseb registrujeme pět studií s touto tematikou. Studie z profilu se dochovala v estenské galerii v Modeně⁶⁰⁵ [obr. 50] a studie z *en face* je součástí sbírek milánské Ambrosiany [obr. 51].⁶⁰⁶ Antoniova kresba tohoto námětu se podle Marca Tanzia objevila v roce 1988 na trhu s uměním v New Yorku.⁶⁰⁷ Stephen Bailey ve svém článku z roku 1977 upozornil na dvě Antoniovy kresby zakoupené do londýnské sbírky C. Kinga.⁶⁰⁸ Inspiraci k vousatému soudci malíř našel v Giuliově postavě proroka Jeremiáše v transeptu kostela sv. Zikmunda (datováno 1539), stejně jako tomu bylo v případě deskového obrazu *Svaté rodiny* z roku 1546 [obr. 1]. Tvář služebné se odvolává na Parmigianinovu *Sv. Barboru* z Museo del Prado [obr. 52].⁶⁰⁹ Znovu se s ní setkáme ve tváři Persefoné v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [obr. 81] nebo ve tváři sv. Kateřiny v *Sacra Conversazione* v Breše [obr. 234]. Motiv balustrády aplikuje Antonio také později ve scéně *Večeře v domě*

⁶⁰³ Michelangelo ovlivnil také staršího Giulia například v pojednání ženy vedle postavy proroka v prvním poli klenby cremonského kostela sv. Zikmunda stejně jako v řešení štukové plastiky nad arkádou šesté kaple po levé straně stejného kostela. Giulio Bora, *op. cit.* 1977, s. 78. Srv.: Tanzi 1999, s. 1-33

⁶⁰⁴ Stephen Michael Bailey, *Metamorphoses of the Grimani 'Vitellius'*, in *J. Paul Getty Museum Journal*, 1977, sv. V, s. 105-122

⁶⁰⁵ Antonio Campi, *Hlava Vitellia*, kresba černou a bílou křídou, na modrém papíře, 221 x 150 mm, nápis perem v pravém horním rohu: „162. n. 12“, Modena, Gallera Estense, inv. č. 808 (původně jako Lelio Orsi). Srv.: Tanzi 1989, s. 106-107

⁶⁰⁶ Antonio Campi, *Figura mladíka a obličej*, kresba uhlím, vysvětlováno bílou křídou, na modrém tónovaném papíře, stopy po inkoustu, podlepena, 262 x 191 mm, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, Cod. F. 232 inf. n. 257. Srv.: Bora 1971, s. 36, fig. 38

⁶⁰⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1989, s. 106. Srv.: Weiner 1988, kat. č. 8

⁶⁰⁸ Antonio Campi, *Studie Vitellia*, kresba rudkou, 256 x 216 mm, Londýn, sbírka C. Kinga. – Antonio Campi, *Studie Vitellia*, kresba rudkou, 231 x 192 mm, Londýn, sbírka C. Kinga. Srv.: Bailey 1977, s. 117-118

⁶⁰⁹ Girolamo Mazzola zv. Parmigianino, *Sv. Barbora*, olej na desce, 48 x 39 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. č. P00282

Šimona farizeje [obr. 262] v kapli sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda nebo v *Zázraku sv. Pavla* [obr. 150] v milánském kostele tohoto světce.

Na konec pátého desetiletí lze zařadit Antoniův obraz s námětem *Trajánova spravedlnosti* [obr. 53].⁶¹⁰ Svými rozměry největší Antoniova malba pro Bresciu vycházela ze středověké legendy zachycené v *Životě sv. Řehoře Velikého* od Pavla Diákona, kde se praví, že císaře Trajana, který se chystal se svými vojáky do bitvy, zadržela matka zavražděného chlapce, aby se u panovníka domohla spravedlnosti. Císař ženu zprvu odbyl, ale na její naléhání odložil odjezd a provinilce, kterým byl jeho vlastní syn, potrestal smrtí. Výběr tohoto tématu se patrně odvolával na Foppovu fresku v Loggetě orloje, jež se nacházela přímo naproti Palazzo della Loggia a v roce 1544 byla zničena. Na rozdíl od tradičního zobrazení, kdy se císař Traján chystá do bitvy na koni, pojal Campi svého panovníka jako stojícího muže se vztyčenou pravicí. Trajánovu moudrost a duchapřítomnost vyjadřují nápisy „*Optimo principi*“ na elipsovitém podstavci a štítu bojovníka stojícího vedle císaře.⁶¹¹ K návrhu kompozice se nedochovala žádná přípravná kresba. Obraz lze připsat Antoniovi na základě faktu, že malíř tohoto obrazu kladl větší důraz na detaily a materiál zobrazených věcí a látek. Charakteristický byl v těchto letech pro Antonia také výše zmiňovaný studený kolorit.⁶¹² Campiho manýristické pojetí se projevilo v prodloužených pažích a obličejích. Postava mrtvého chlapce, kterého malíř umístil pod klečící matku, je pojata v sofistikované výtvarné zkratce, s níž se malíř ztotožnil také v nástěnné malbě s tématem *Zázraku sv. Pavla* v kostele tohoto světce v Miláně o několik let později [obr. 150]. Celková atmosféra malby není vzdálená pojetí severských romanistů typu Maartena van Heemskercka.⁶¹³

Poslední Antoniův příspěvek do brešského obrazového cyklu zobrazoval *Spravedlivý rozsudek Tita Manlia Torquata* [obr. 54].⁶¹⁴ Příběh zaznamenaný poprvé v *Dějinách* Tita Livia přejali Valerius Maximus ve *Facta e dicta memorabilia* a Vergilius v *Eneidě*.⁶¹⁵ Hlavním protagonistou vyprávění je konzul Titus Manlius Torquatus, který během války proti Latinům nechá popravit vlastního syna za neuposlechnutí rozkazu, jenž

⁶¹⁰ Antonio Campi, *Trajánova spravedlnost*, tempera na plátně, 193,5 x 289,5 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. č. 656

⁶¹¹ „*Nejlepšímu knížeti*“

⁶¹² Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 146. Srv.: Godi/Cirillo 1978, s. 39; Godi/Cirillo 1982, s. 10; Bora 1980, s. 38; Bora 1985, s. 129, 137; Bora 1990, s. 276; Frati/Giangranceschi 1995, s. 184; De Klerck 1999, s. 16; Tanzi 1999, s. 57

⁶¹³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 181

⁶¹⁴ Antonio Campi, *Rozsudek Tita Manlia Torquata*, tempera na plátně, 193 x 293,5 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, inv. č. 1053

⁶¹⁵ Titus Livius, *Dějiny od založení Města (Ab urbe condita)*, kniha VIII, verš 7. Srv.: Valerius Maximus, *Facta e dicta memorabilia*, kniha II, verše 6-7. – Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, kniha VI, verše 824-825

zakazoval vzdalovat se z vojenského ležení a pořádat soukromé souboje s nepřítelem. Tragický příklad přísného dodržování práva a bezpodmínečné poslušnosti vůči zákonům pojal Campi jako dramatickou scénu, kde dochází k popravě konzulova syna. Vpravo se tísní dav přihlížejících vojáků, kterému vévodí Titus Manlius Torquatus jedoucí na bílém koni, a na levé straně probíhá samotná exekuce. Obraz se dochoval ve špatném stavu a s řadou pozdějších přemaleb, které znemožňují jeho správné čtení. Lepší představu si lze udělat díky přípravné kresbě dochované v Oxfordu, která je atribuována Antoniově a která se pouze v malých detailech odlišuje od výsledné práce.⁶¹⁶ Zajímavým motivem kresby je konzulovo gesto, jímž si při pohledu na popravu vlastního syna kryje tvář. Badatelka Andrea Luigi Casero objevila v soukromé bruselské sbírce k tomuto obrazu přípravnou kresbu, která ovšem nekoresponduje s výslednou prací.⁶¹⁷ Charakteristickými znaky Antoniově tvorby v době na konci 60. let bylo uplatnění výrazné muskulatury, ve výše zmíněném případě například na zádech popravovaného nebo na paži kata. O Antoniově autorství svědčí afinita s malbou *Trajánovy spravedlnosti* [obr. 53], kde se rovněž setkáváme s masou postav na jedné straně a jezdcem na koni na straně druhé. V neposlední řadě je patrné druhotné využití postav v cyklu nástěnných maleb ze života sv. Pavla ve světcově milánském kostele [obr. 142–156], které dataci tohoto obrazu klade až do let 1558–1560.⁶¹⁸

5.5 Palazzo Barbò v Torre Pallavicina

Torre Pallavicina se nachází v oblasti Bergama několik málo kilometrů severně od městečka Soncino. Zdejší původně stejnojmenný palác, jehož název byl odvozen od starší věže zahrnuté do novostavby, si nechal postavit Adalberto Pallavicino, voják ve službách Benátské republiky. Výstavní rezidence byla postavena kolem roku 1550. Dovozuje se tak na základě datace, kterou nese fronton centrálního okna. Architekt komplexu není znám. Giovanni Battista Zaist připsal po srovnání návrhové kresby cremonského paláce rodiny Vidoni autorství Antoniu Campimu.⁶¹⁹ Alfredo Puerari stavbu nejprve uvedl do souvislosti s Antoniovou architektonickou tvorbou, ale později jako autory stavby prosazoval Giuseppe a Francesca Dattary.⁶²⁰ Dokončení vnitřní výzdoby vily se pomocí nápisu

⁶¹⁶ Antonio Campi, *Rozsudek Tita Manlia Torquata*, Oxford, kresba, Christ Church Picture Gallery, inv. č. JBS 1109

⁶¹⁷ Andrea Luigi Casero, *op. cit.*, 2007, s. 150

⁶¹⁸ Idem.

⁶¹⁹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 171

⁶²⁰ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 806. Srv.: Puerari 1955, s. 60-61. Problematice cremonských architektů a jejich dílen se více věnovala Aurora Scotti ve svém příspěvku do katalogu i *Campi* v roce 1985.

“*incept. 1557 sub. Adalb.*” mezi arabeskami na stěnách jednoho sálu v přízemí⁶²¹ klade k tomuto roku.

Autorství maleb v paláci potvrdila listina, která se dochovala v archivu hrabat Barbò. Poprvé ji publikoval Federico Sacchi v 70. letech 19. století. O sto let později badatelka Marie Luisa Ferrari konstatovala, že ji nebylo možné ověřit, neboť hrabata Barbò nezpřístupnila archiv odborné veřejnosti.⁶²² Písemnost ze dne 9. dubna 1575 měla uvádět, že Fulvie Martinengo, manželka markýze Galeazza Pallavicino, vyrovnala bratrům Campiům po dvaceti letech dlužnou částku za práce provedené v paláci. Konkrétně se jednalo o třetí platbu za dekoraci sálů v paláci „*pro pingendis Cameris in loco Turris Calcinae*“ a nově o vyjasnění platby za výzdobu oratoře, kterou měli Campiové realizovat během tří let „*infra triennium proxime futurum*“.⁶²³ Tato informace potvrdila, že byly v roce 1575 nástěnné malby v místnostech v přízemí a v prvním patře již provedeny, zatímco deskové obrazy v oratoři sv. Lucie nikoliv. V cremonském archivu byl v 80. letech 20. století nalezen opis smlouvy [příl. č. 6], který přesněji definoval obdrženou finanční odměnu ve výši 522 lir a 10 scudů a uváděl informaci o tom, že Antonio Campi měl navíc vytvořit standartu ke cti zemřelého Gerolama, markýze Pallavicino a kapitána Benátské republiky.⁶²⁴

Z opisu smlouvy z roku 1575 vyplynulo, že Campiové byli v paláci autory nejenom výzdoby jedné místnosti, ale rovněž oratoře a standarty. Dekorace oratoře se po vyrovnání účtů v 70. letech ujal Antonio Campi, který sem realizoval dva deskové obrazy s tématem *Krista na hoře Olivetské* [obr. 251] a *Krista před Kaifášem* [obr. 252], jež poprvé publikovala již jako ztracené práce badatelka Maria Luisa Ferrari (viz. 7. kapitola). Chronologicky první práce Campiů v paláci Barbò, cyklus nástěnných maleb zobrazujících milenecké páry antických božstev, měla být podle novodobého nápisu z 18. století hotova již v roce 1557. Přestože datace zakázky by se mohla jevit jako zřejmá, někteří badatelé se s touto variantou neztotožnili. Badatelka Ferrari ve svém příspěvku z roku 1974 uvedla, že se manýra výzdoby v Torre Pallavicina blížila figurativnímu pojetí bratří Campiů v letech

Aurora Scotti (Mina Gregori ed.), *Architetti e cantiere. Una traccia per l'architettura cremonese del Cinquecento*, in *i Campi e la cultura artistica del Cinquecento*, Milán 1985, s. 371-408

⁶²¹ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, pozn. 207

⁶²² Maria Luisa Ferrari rovněž uváděla, že *Palazzo Barbò* zaznamenal v roce 1700 ve svém průvodci po okolí Brescie zvaném *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere* Giovanni Antonio Averoldi. Při studiu průvodce nebyla tato citace potvrzena. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 808

⁶²³ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 808-809. Srv.: Sacchi 1872, s. 272-273

⁶²⁴ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Pietro Martire Picio, fol. 2982, 9. dubna 1575. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. F. Fazzi, fol. 1464, 9. dubna 1575. Srv.: Miller 1985, str. 470

1560 až 1565, kdy pracovali v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně (1564), v kostele sv. Zikmunda v Cremoně (1557–1567) a v Loggii v Brescii.⁶²⁵ Stejný názor na dataci cyklu zastával Bram de Klerck,⁶²⁶ naopak badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo a v návaznosti na ně Giulio Bora a Marco Tanzi konec prací přiblížili do roku 1557.⁶²⁷

Absence signatury a datace rovněž zavdávala příčinu k dohadům ohledně autorství jednotlivých scén. Odedávna byla zakázka v paláci v Torre Pallavicina brána jako společné dílo Antonia a Giulia Campiů a tak se rovněž přistupovalo k atribuování jednotlivých scén. Výzdobu čtvercového sálu v prvním patře, kde bylo ztvárněno celkem osm mileneckých párů antických božstev, připsala Maria Luisa Ferrari z poloviny Antoniově a z poloviny Giuliovi. Za konstatování, že Antonio „*byl v malířském projevu více plastický, chápající naturalistický aspekt věcí v kombinaci s odkazy na realitu i fikci, jež dramatizoval díky své invenci a plastickému přednesu*“,⁶²⁸ připsala Ferrari mladšímu z obou bratrů scény s tématem *Venuše a Vulkána, Persefoné a Háda, Dejaniry a Herkula a Minervy a Marta*. Giulio se podle badatelky zhostil nástěnných maleb zobrazujících *Héru a Dia, Amfitrité a Poseidona, Dianu a Apolona a Rheiu a Krona*. Tuto tezi popřeli o několik let později badatelé Godi a Cirillo, kteří uvedli, že se jednalo o Antoniovo první samostatné dílo, jež vzniklo pouze za malého přispění staršího Giulia.⁶²⁹ Tuto variantu více rozvedl profesor Giulio Bora, když označil Antonia za jediného designéra i realizátora celé výzdoby obou sálů.⁶³⁰ Na tvrzení Marie Luisy Ferrary o spolupráci obou bratrů navázal podobně jako v otázce datace badatel Bram de Klerck.⁶³¹ Marco Tanzi potvrdil, že na konci 50. let 16. století bylo čím dál těžší rozeznat Antoniovu ruku od Giuliovy, přesto za jediného autora výzdoby v Torre Pallavicina považoval mladšího bratra.⁶³²

Výše citovaná odborná literatura se veskrze omezila na problematiku datace a autorství maleb. Na základě těchto informací nebylo možné představit si situování jednotlivých mytologických scén. Ve většině publikací s výjimkou článku Marie Luisy

⁶²⁵ „*In questi anni la loro societa se articolo su di una convergenza di opinione figurarive che possiamo verificare in almeno tre momenti di notevole impegno: le storie di San Paolo nel presbiterio della chiesa omonima a Milano (1564), le tempere citate gia nel Palazzo Pubblico di Brescia e la decorazione della vasta navata di San Sigismondo a Cremona del decennio 1557-1567*“. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 809. Srv.: Ferrari 1974, s. 89, 118

⁶²⁶ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 14-15

⁶²⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 42-43. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 12-13; Bora 1985, s. 181; Tanzi 2004, s. 22; Bora 2011, s. 157

⁶²⁸ „*Antonio...pittoricamente più corposo...del suo intendere gli aspetti naturalistici delle cose mescolando le riflessioni sulla realtà con la finzione dei contenuti, ora sdrammatizzati altrove inverati per grazia d'invenzione e di materia*“. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 811

⁶²⁹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 42-43. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 12-13

⁶³⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 181

⁶³¹ Bram de Klerck, *op. cit.* 1999, s. 14-15

⁶³² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 22. Srv.: Ferrari 1974, s. 91

Ferrari (1974) chyběl doprovodný fotomateriál, který by dekoraci více zpřesnil. Platba Fulvie Martinengo z roku 1575 uváděla doplatek za výzdobu sálů „*pro pingendis Cameris in loco Turris Calcinae*“, ovšem více nerozepisovala, o kolik sálů se jednalo a kde se v paláci nacházely. Tyto nejasnosti se podařilo vyřešit až na základě vlastní prohlídky paláce. Dvoupodlažní objekt rezidence tvoří v každém patře řada průchozích sálů. Přízemí rezidence je z jedné strany napojeno na nádvoří z části obklopené arkádovou chodbou. Na opačné straně se z paláce vystupuje do přiléhající zahrady. V dnešní době je vnitřní výzdoba paláce dochována jen částečně. V případě sálů dekorovaných Antoniem Campim – jedná se o jeden sál v přízemí paláce a jeden sál v prvním patře – však v nedávné době došlo k jejich restaurování.

Při vstupu do přízemí rezidence se výzdoba Antonia Campiho nachází hned v druhém sále v pořadí. V této místnosti se na stropě dochovaly mytologické scény zpodobňující Dia při záletech. Výtvarné pojednání vychází z příběhů *Proměn* od Publia Ovidia Nasa. Centrální čtvercový výjev ukazuje boha slunce Apolóna při řízení čtyřspřeží běloušů [obr. 56]. Jedná se o motiv, který se v principu odvolává na Romanovu dekoraci Slunečního sálu v Palazzo Te, kde je rovněž sluneční bůh zobrazen *di sotto in su*.⁶³³ Antonio se však v tomto případě neomezil na použití osvědčeného motivu dvojspřeží, se kterým bylo možné se setkat na území Lombardie díky rozšířené rytině Adama Scultoriho například v Castello Trecchi v Maleu nebo ve vévodském paláci v Sabbionetě v blízkosti Cremony [obr. 57],⁶³⁴ popřípadě v brešském paláci rodiny Caliny (dnes Maggi)⁶³⁵ [obr. 58] či na území Benátské republiky ve Vicenze v paláci rodu Thiene [obr. 59],⁶³⁶ ale zobrazil rovnou kvadrigu. Tento motiv nebyl cizí ani Lattanziovi Gambarovi, žáku Giulia Campiho, který takto dekoroval strop brešského paláce Averoldi [obr. 60].⁶³⁷ Motiv čtyřspřeží zopakoval Francesco Primaticcio při výzdobě Odysseovy galerie ve

⁶³³ Problematice výtvarné zkratky v teorii i v malířské praxi na území Lombardie v 16. století se věnoval Giulio Bora ve svém konferenčním příspěvku z roku 1980. Giulio Bora (Marisa Dalai Emiliani ed.), *La prospettiva della figura umana – gli “scurti” – nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi tenutosi al Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, Florencie 1980, s. 295-317

⁶³⁴ Alberto Cavalli, *Apolónův sluneční vůz*, Galerie Předků, Sabbioneta, Palazzo Ducale. Roggero Roggeri, *i Gonzaga delle Nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglia e Po*, Milán 2008, s. 59

⁶³⁵ Lattanzio Gambaro, *Aurora*, Brescia, Palazzo Calini (dnes Maggi). Pier Virgilio Begni Redona, Giovanni Vezzoli, *Lattanzio Gambaro. Pittore*, Brescia 1978, s. 162

⁶³⁶ Bernardino India, *Apolónův sluneční vůz*, Vicenza, palazzo Thiene, sál Zvěrokruhu. Alessandra Zamperini, *Ornament and the grotesque. Fantastical decoration from Antiquity to Art Nouveau*, Londýn 2008, s. 151

⁶³⁷ Lattanzio Gambaro, *Apolónův sluneční vůz*, Brescia, Palazzo Averoldi. Pier Virgilio Begni Redona/Giovanni *op. cit.*, 1978, s. 53, 55

Fontainebleau [obr. 61].⁶³⁸ V janovské vile rodiny Pallavicino bychom rovněž našli Apolónův sál s ústředním motivem jezdce se čtyřmi koňmi – výzdobou tohoto prostoru byl pověřen Giovan Battista Castello [obr. 62].⁶³⁹ Antonio Campi sám užil tento prvek v 70. letech při dekoraci stropu v sakristii cremonského kostela sv. Petra na Pádu [obr. 63].

Přestože Antoniovu čtyřspřeží letící tmavou oblohou působí spíše fantaskním dojmem, především v detailech hřívky, podání uší nebo tlamy zvířat a v celkově exaltované dramatickosti podpořené nasvícením zespoda se nelze ubránit dojmu, že způsob, jakým bůh Apolón své koně ovládá, je natolik přesvědčivý, že Campi musel vycházet z odpozorované přítomnosti. Apolónův sluneční vůz uprostřed stropu „osvětluje“ čtyři výjevy po stranách, které zobrazují záletného boha Dia v příběhu *Lédy s labutí* [obr. 64], *Danae a zlatého deště* [obr. 65], *Európy s býkem* [obr. 68] a *Semelé* [obr. 70]. Tyto scény jsou doplněny rohovými trojúhelníky, jejichž středy zaplňují rozpustilí putti [obr. 71], kteří s nenucenou radostí konají potřebu přímo na diváka a naleznou tak své protějšky v Antoniových andělcích v Palazzo Maggi v Cadignanu o několik let později [obr. 126–141]. Stejný motiv rovněž použil Girolamo Romanino v Castello dell Buonconsiglio v Tridentu [obr. 72]. Základnu trojúhelníků tvoří lunety, které tvarují vždy dvě rohové výseče. Čelo výseče formuje plný oblouk zobrazující sedící ženskou nebo mužskou postavu, kápě výseče představuje arabesky z proplétajících se rozvilin v kombinaci s figurálními prvky.

Při práci na postavách těchto mytologických scén vyšel mladý Antonio z Giulia Romana a z figurativních modelů emiliánského manýrismu. Romanovu práci Campi odpozoroval ze vzoru staršího bratra a jeho výzdoby v paláci Aldegatti v Mantově provedenou kolem roku 1542. Tato zakázka se do dnešních dnů nedochovala, přesto její částečnou podobu známe z Giuliových kreseb.⁶⁴⁰ Podle profesora Bory se v případě Antoniových dekorací v Torre Pallavicina jedná o „...rozumné tvarosloví, které osciluje mezi strojeností, nejzažší záludností a okázalým formálním zkráslavením...především ve čtyřech scénách v přízemí uzavírá Antonio svou sofistikovanou manýristickou zkušenost“.⁶⁴¹

Přesto hned scéna s tématem *Lédy s labutí* [obr. 64] ukazuje Campiho zájem o zobrazování reálného světa. Kompozice malby je rozdělena na dva hlavní komponenty,

⁶³⁸ Francesco Primaticcio, *Apolónův a Dianin vůz*, přípravná kresba do Odyseovy galerie ve Fontainebleau, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 13332 F

⁶³⁹ Anna De Floriani, *Restauro degli affreschi di Andrea e Ottavio Semino*, Janov 1978, s. 11-14

⁶⁴⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 2007, s. 29

⁶⁴¹ „...un linguaggio estroso oscillante fra ricercatezze di una capziosità estrema e esibite forzature formali....egli conclude quell'esperienza manieristica più sofisticata...“. Giulio Bora, *op. cit.*, 2011, s. 157

kdy levou část tvoří mytologický výjev a pravou stranu průhled do krajiny, v jejímž pozadí lze spatřit město. Nabízí se otázka, zda město na Campiho malbě nezobrazuje rodnou Cremonu, čemuž by odpovídalo pojetí věže odkazující na *Torazzo*, jeden ze symbolů Campiho rodiště.⁶⁴² Antoniovu zálibu v pozorování přírody již v této době vykazuje rákosí na břehu a košatý strom, pod kterým sedí spartská královna s Diem v podobě labutě. Ženský akt cituje posazení Zuzany na fontáně z deskového obrazu z Brescie **[obr. 48]**, který je pouze stranově převrácený. Giulio Bora publikoval v roce 2011 k tomuto výjevu přípravnou kresbu, dnes uchovanou ve sbírce Jean Bonna v Ginevře. Ke znakům, které charakterizují výchozí studii, patří fragmentárně působící tahy perem v kombinaci s hustou šrafurou stínovaných partií.⁶⁴³

Příběh Danae, budoucí matky Persea, se odehrává ve zdobně pojatém interiéru. Celou pravou stranu malby vyplňuje zlatá, bohatě vyřezávaná postel, na které sedí hlavní aktérka a která je Campiho variantou soudobého manýristického nábytku. Sfingy dekorující strany lůžka byly oblíbeným motivem nejenom Antonia, ale také staršího Giulia. Setkáme se s nimi například ve scéně *Šalamounova soudu* **[obr. 23]**, původně Antoniově rytině z roku 1550, kterou se starší sourozenec nechal inspirovat při realizaci stejného námětu v kostele sv. Zikmunda v Cremoně. Takto pojatá sfinga zdobí Giuliovu kresbu zobrazující *Setkání Šalamouna s královnou ze Sáby* dochovanou v Ambrosianě **[obr. 66]**⁶⁴⁴ stejně jako kresbu *Šalamounova soudu* z Louvru.⁶⁴⁵ Na příkladu Giuliovy přípravné kresby zobrazující *Danae* pro dekoraci paláce rodiny Aldegatti v Mantově lze vypořádat analogickou fyziognomii ženského aktu stejně jako podobné zasazení postavy do interiéru **[obr. 67]**.⁶⁴⁶

Příběh spanilé fénické princezny Európy zasadil Campi na louku **[obr. 68]**, kde spolu se svou družinou obdivovala bílého býka. Tuto první poklidnou část vyprávění doplňuje dramatické pozadí po pravé straně, kde nešťastnou princeznu unáší po mořské hladině nejvyšší olympský bůh v býčí podobě, zatímco její společnice na břehu naříkají a lomí rukama nad ztrátou své paní. Velmi ploše pojednané prostředí louky s horou v pozadí prvního plánu, který dělí scénu nejenom kompozičně, ale také časově z hlediska vyprávění příběhu, oživuje plastičtější působící družina královské dcery. Některé

⁶⁴² Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 12-13

⁶⁴³ Antonio Campi, *Léda s labutí*, kresba perem, hnědý inkoust, kvadratura uhlem, 131 x 140 mm, Ginevra, sbírka Jean Bonna. Sr.: Bora 2011, s. 157; Strasser 2010, s. 106-107

⁶⁴⁴ Giulio Campi, *Setkání Šalamouna s královnou ze Sáby*, kresba rudkou, na tónovaném papíře, 201 x 326 mm, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, inv. č. F 246 inf.

⁶⁴⁵ Giulio Campi, *Šalamounův soud*, kresba perem a štětce, 190 x 321 mm, Paříž, Louvre, Cabinet de Dessins, inv. č. 9924

⁶⁴⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 2007, s. 34

princezniny společnice se rovněž odvolávají na Zuzanu a její služebnou z deskového obrazu tohoto námětu z Brescie [obr. 48].

V poslední ze čtyř malovaných scén Campi zobrazil Semelé v okamžiku [obr. 69], kdy se jí zjevuje Zeus v celé své božské kráse a síle. Přání, které sama vyřkla a které jí našeptala Héra v podobě stařeny, se jí stalo osudným, neboť žádný smrtelník nemohl pohled na Diovu božskou podobu přežít. Malíř zpodobnil dceru thébského krále Kadma uprostřed kompozice ležící na loži a zakrývající si tvář. Nejvyšší olympský bůh, doprovázen mračny a hromobitím, sestupuje z levé strany. Blesk, který třímá ve své levici a ze kterého šlehají plameny, nešťastnou princeznu usmrcuje. Na pomoc jí spěchá Země, u Campiho klečící u paty postele, aby zachránila Diovo dítě. Zeus si jej dal později zašít do boku, a když nadešel čas, narodil se chlapec, který dostal jméno Dionýsos. Pravou stranu kompozice dokresluje amorek plačící nad probíhající událostí a postava ženy, snad nějakého vodního božstva, která vylévá z nádoby proud vody. V dalším desetiletí se tato ženská figura promítne ve světicích v kostele sv. Josefa v Castelleone [obr. 179]. Lze předpokládat, že Antonio při úvaze o podobě scény částečně vyšel z Giuliovy kresby stejného námětu do Palazzo Aldegatti v Mantově [obr. 70].⁶⁴⁷

Nástěnné malby mytologických dvojic v sále v prvním patře malíř vymaloval v pásu těsně u stropu. Takové umístění nástěnných maleb bylo v této době značně rozšířené. Carracciové, se kterými byli Campiové od počátku 17. století často srovnáváni,⁶⁴⁸ použili tento model v nedalé Boloni v Palazzo Fava a v Palazzo Magnani. Celkem osm scén, z nichž vždy dvě se nacházely na každé straně místnosti, bylo v dolní části doplněno dvěma obdélnými poli s motivy římských arabesek, které dělily pruhy zobrazující iluzivní niky. Dva takto malované výklenky byly zdobeny postavami Kleopatry a Lukrécie [obr. 73]. Badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo shledali, že analogicky pojaté arabesky se nacházely v Apolónově sálu v Andělském hradě [obr. 74], a jejich

⁶⁴⁷ Giulio Campi, *Zeus a Semelé*, kresba perem, hnědým inkoustem, lavírováno, vybělováno, na hnědě tónovaném papíře, 149 x 239 mm, Londýn, British Museum, inv. č. 1946,0713.356

⁶⁴⁸ 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. První větší pojednání na toto téma vzniklo na počátku 19. století z pera jezuitu Luigi Lanziho, autora obsáhle pojatého spisu o historii italského malířství *Storia pittorica della Italia*. V úvodu pojednání o cremonské výtvarné scéně napsal, že stejně jako jsou Carracciové spjati s Boloňou, jsou Campiové spjati s Cremonou a zároveň se ptal, proč byli Cremonané ve stínu Boloňanů: „Proč tedy cremonská škola zůstala pozadu za boloňskou v dokonalosti a slávě, proč přetrvala kratší dobu než ta carracciovská, proč tato určitým způsobem zanikla, zatímco druhá přetrvala.“ Antonia Campiho přirovnal k Agostinu Carracimu a připomněl, že se s boloňským tvůrcem znali osobně, neboť Agostino byl autorem rytiny s námětem *Zázrak sv. Pavla* vypracované podle nástěnné malby stejného námětu z kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně. Opomněl ovšem dodat, že Agostino Carracci byl autorem všech rytin v Antoniově kronice města publikované v roce 1585. Recentní odborná literatura se tomuto tématu více nevěnovala. Srv.: Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; Gregori 1985, s. 1

autorem byl Luzio Romano o deset let dříve, než se datuje Campiho práce v Torre Pallavicina. Na základě této domněnky dospěli k závěru, že Antonio Campi tuto výzdobu znal a tedy pobýval v Římě.⁶⁴⁹

Badatelka Aurelia Perotti vysledovala již v tvorbě staršího Giulia na počátku 40. let 16. století průlom římských forem. V souvislosti s Giuliovou zakázkou nástěnných maleb s tematikou Herkulových příběhů v Rocca di Soragna (1543–1545), o jejichž autorství byli badatelé přesvědčeni až do 70. let 20. století, se nabízel otázka, zda Giulio Campi pobýval ve věčném městě.⁶⁵⁰ Souvislost s Giuliovým domnělým římským pobytem měly mít také kresby, o kterých podle tvrzení Aurelie Perotti informoval Francesco Arisi. Mělo se jednat o pět svazků kreseb zobrazujících figury, zvířata a příběhy, které se nacházejí na Trajánově sloupu v Římě.⁶⁵¹ Ve sbírce kreseb Sebastiana Resty, dnes více známé jako *Codice Resta*, Giulio Bora identifikoval tři kresby, jejichž autorem mohl být podle jeho předpokladu Giulio Campi. Jedná se o kopie fresek Polidora da Caravaggio z fasády Palazzo Milesi v Římě (1527) zobrazujících *Dia a Saturna* [obr. 76],⁶⁵² *Římské vojáky ve dvou lodích*⁶⁵³ [obr. 75] a *Římského generála na koni s vojáky*.⁶⁵⁴ Bora uvedl, že styl kreseb odpovídá rané fázi Giuliovy tvorby datovatelné do let 1530 až 1540. Svou hypotézu podpořil analogickou Giuliovou kresbou ve florentské sbírce Horne (inv. č. L 5859).⁶⁵⁵ Také v nedávné době se badatel vrátil k variantě, že Giulio Campi během svého života pobýval v Římě, když konstatoval, že vyhraněná tvárnost anatomie postav michelangelovského rázu stejně jako nově pojatý klasický model typu Perina del Vagy a Francesca Salviatiho jsou potvrzením, že oba bratři podnikli v 50. letech studijní cestu do Říma, která se následně odrazila v jejich práci.⁶⁵⁶

⁶⁴⁹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 12-13

⁶⁵⁰ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 27-28, 96. Srv.: Goddi/Cirillo 1978, s. 26-30. – Recentní odborná literatura uvádí jako jediného autora výzdoby v Rocca di Soragna Nicolu dell'Abate. Srv.: Boschloo 1984, s. 16-17; De Grazia 1984, s. 256-257; Pirondini 1985, s. 43, 135, 139; Fornari Schianchi 1990, s. 20, Godi/Cirillo 2003, s. 9

⁶⁵¹ Tyto kresby, jak informoval Arisi, byly za jeho časů (počátek 18. století) majetkem Pietra Antonia Picenardiho, který je zdědil po svém otci Carlo Picenardim. Podle Giovanni Battisty Zaista byly tyto kresby mnohem později prodány benátskému antikváři jménem Guarienti a od něj se dostaly do majetku Angličana Smitta. Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 97

⁶⁵² Podle Polidora Caravaggia, *Zeus kastruje Saturna*, kresba perem, na okrově tónovaném papíře, v dolní části natržena, vlevo dole přepis, zčásti poničen: „*giovie che taglia li testicholi/ [a Sat] urno suo padre/...in mare di quelli/n...ere*“, 126 x 153 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana

⁶⁵³ Podle Polidora Caravaggia, *Římsí vojáci ve dvou lodích*, kresba perem, na okrově tónovaném papíře, sestřížena a přilepena v horních rozích, 117 x 229 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana

⁶⁵⁴ Podle Polidora Caravaggia, *Římský generál na koni s vojáky*, kresba perem, na okrově tónovaném papíře, sestřížena a přilepena podél spodního okraje, 186 x 412 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana

⁶⁵⁵ Giulio Bora, *i disegni del Codice Resta*, Boloňa 1978, s. 37-38, kat. č. 42, 44, 45

⁶⁵⁶ „...una forte evidenza della plasticità anatomica di monumentalità michelangelolesca, l'altra con la riproposizione di un classicistico modello fortunato di Perin del Vaga e Francesco Salviati. È questa e una conferma del fatti che, a quella data, i due fratelli avevano compiuto un viaggio di aggiornamento a Roma,

Cyklus inspirovaný antickými bájemi komponoval Campi v prvním patře Palazzo Barbò jako manželské, milenecké nebo sourozenecké dvojice sedící nebo klečící proti sobě. K zasazení jednotlivých postav do prostoru stěny využil Campi iluzivních volut, na kterých bohové seděli, květinových festonů a maskaronů. Jednotlivé scény oddělovaly bohatě vyřezávané a polychromované konzoly, které se napojovaly na kazetový strop. Neplnily již nosnou funkci, ale veskrze funkci estetickou, neboť nosným prvkem stěny byla římsa, na kterou malíř umístil své mytologické páry. Každé božstvo bylo snadno identifikovatelné podle atributu v jeho těsné blízkosti. K dokreslení celkové představy Campi instaloval do prostoru mezi postavami bohů medailony, které iluzivně ovíjely zdobné kartuše. Tyto ovály vyprávěly přídatné příběhy ze života konkrétních bohů. Badatel Alessandro Nova zastával názor, že Campiho výčet prací v paláci zahrnoval rovněž štukový dekor nástěnných maleb.⁶⁵⁷

Cyklus začínal na stěně proti oknům, po levé straně při příchodu do sálu. Kronos v obavě před stejným osudem, jaký připravil svému otci Úranovi, polyká právě narozené dítě, které mu povila jeho manželka Rheia [**obr. 77**]. Proti němu sedí jeho sestra Deméter, kterou prozrazují snopy obilí za jejími zády, pes a jelen u nohou. o tom, že se nejedná o Kronovu manželku Rheiu, jak by se na první pohled mohlo zdát, svědčí příběh v medailonu uprostřed. Deméter jako bohyně plodnosti země a rolnictví uvrhla na zemi velikou neúrodu poté, co byla její dcera Persefona unesena Hádem do podsvětí. z velkého žalu se uchýlila do ústraní svého chrámu v Eleusíně. V době jejího největšího smutku po dceři jí poskytl přístřeší eleusínský král Keleos se svou manželkou. Deméter pak na oplátku naučila jeho syna Triptolema jako prvního člověka na zemi orat a sít obilí. Darovala mu obilná zrna a on se poté stal učitelem rolnictví všech národů. Spojení Dia a Deméter nebylo úplně obvyklým motivem renesančních maleb. Možným vysvětlením by mohlo být jakési vyobrazení protipolů „rodičovské lásky“. Když Persefonu pohltila země, Deméter nad ztrátou své dcery truchlila – na rozdíl od Krona, který své děti cíleně pohlcoval, aby předešel své vlastní záhubě. Mohutné postavy bohů, jejichž těla jsou stejně jako drapérie ošacení modelována nepřirozeným světlem zespoda, dokládají Campiho znalost Romanovy výzdoby v Palazzo Te v Mantově.⁶⁵⁸ Kontrastují se scénou odehrávající

i cui riflessi si sarebbero del resto avvertiti da quel momento in poi nelle loro opere“. Giulio Bora, *op. cit.*, 2007, s. 34

⁶⁵⁷ Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 422

⁶⁵⁸ Badatelé Godí a Círillo upozornili na vztahy Campiů se školou ve Fontainebleau. Sedící figury v Torre Pallavicina vycházely podle jejich společného mínění z rytin Francesca Valesia inspirovaných primaticciovskou školou ve Fontainebleau. Kompoziční řešení v Torre Pallavicina se podle nich odvolávalo na kresby Nicola dell'Abate z Louvru (před rokem 1556). Také Marco Tanzi upozorňoval, že především

se v medailonu, kde Triptolemus a rolník sejou obilí. Zobrazení pole, pluhu i ošacení a klobouku rolníka ukazují na Campiho inspiraci reálným prostředím. s postavou rolníků se v jejich rozpracované podobě setkáme v Campiho tvorbě také v budoucnu, především v tématu *Klanění pastýřů*. Deskový obraz s tímto motivem realizoval Campi pro hlavní oltář milánského kostela Obrácení sv. Pavla v roce 1580 [obr. 326]. Této zakázce předcházely v 70. letech příklady z kapucínského kostela v Cremoně [obr. 242] a sanktuária Panny Marie v Cremě [obr. 245].

Vyprávění z antické mytologie pokračovalo sálem ve směru hodinových ručiček. Jediné dítě, jež se Rheie podařilo zachránit před nemilosrdným Kronem, byl nejmladší Zeus [obr. 78]. Když vyrostl, svedl s otcem vítěznou bitvu a donutil jej vyvrhnout své starší sourozence. Diovu nově nabytou vládu však vážně ohrozilo povstání obrů Gigantů, které malíř zobrazil v medailonku uprostřed manželské dvojice. Zpodobnění Dia a jeho manželky Héry malíř více neozvláštnil, snad až na fyziognomii tváře nejvyššího olympského boha, která nápadně připomíná typizovanou tvář Ježíše Krista. Setkáváme se s tradičním zobrazením Kristova oválného obličejce, hnědých zvlněných vlasů po ramena a hustého vousu. Analogickou Kristovu tvář Campi použije v 70. letech v obraze *Poslední večeře* ve farním kostele sv. Cassiana ve Fontanelle [obr. 256].

Zeus si poté se svými bratry losem rozdělil vládu nad světem. Vládcem mořské říše a hlavním aktérem následující malby se stal Jupiterův starší bratr Poseidon [obr. 79]. Krásná Amfitrité, dcera mořského boha Nérea, která klečí proti němu, doplňovala tuto manželskou dvojici. Oběma božstvům dělají společnost delfini, jež malíř zobrazil jako bájně tvory jen vzdáleně připomínající jejich skutečné vzory. Medailon uprostřed zpodobňuje Poseidonovy námluvy, jež proběhly, jak bylo v řeckých mýtech zvykem, za nesouhlasu vybrané nevěsty. Amfitrité se Poseidona bála a odmítala se za něho provdat. Uprchla proto na nejzazší konec moře, kde našla úkryt u obra Atlanta. Neptunův delfin ji však přesto vypátral a ona se byla nucena za vládce moře provdat. Campiho medailon zobrazuje Poseidona v okamžiku, kdy vysílá delfína za Amfitrité. Jeho mořské spřežení je tvořeno třemi divokými bělouši, kteří mají místo kopyt blanité pařáty uzpůsobené pro jednodušší pohyb ve vodě. Dramatičnost celé scény dokresluje zčeřená mořská hladina a postava mořského boha, jehož plášť divoce vane ve větru. Tuto scénu uplatnil mladý tvůrce rovněž na oblouku kaple sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda v Cremoně, kde se této tematice věnují dva výjevy vročitelné do stejné doby. Modelace těl obou bohů ukazuje

v podání světla se Antonio nechal inspirovat Primaticciem. Srv.: Sylvie Béguin/Jestaz/Thirion 1972, s. 11, č. 3; Godi/Cirillo 1982, s. 14-15; Tanzi 2004, s. 22

Campiho intenzivní zájem o anatomii lidského těla a je dokladem malířovy fascinace Michelangelovou tvorbou, se kterou se snad setkal v Římě, jak v nedávné době konstatoval Giulio Bora. Poseidonova tvář, jež naplno cituje Laokoóntovu fyziognomii obličej, je zachycena na přípravné kresbě, kterou uchovává pražská Národní galerie [obr. 80].⁶⁵⁹

Životní společníci si podobně násilným způsobem přivedl také třetí z bratrů, vládce podsvětní říše Hádes. Příběh o Persefoné, která byla unesena Hádem do podsvětí, provedl Campi přesně naproti bohyni Deméter, jež byla podle mytologie její matkou [obr. 81]. Deméter těšilo sledovat svou krásnou dceru ve hrách s vílami a právě v takové chvíli se před ní jednoho dne otevřela země, z propasti se vyřítil se svým vozem Hádes, dívku strhl na vůz a ujel pryč do podsvětí. Deméter po dceři neúnavně pátrala a trápila se. Když zjistila pravou příčinu svého neštěstí a ani prosba u nejvyššího olympského boha nepomohla, uvrhla na zemi hlad a neúrodu. Campi zobrazil Persefonu se smutným výrazem ve tváři, patrně právě ve chvíli, kdy tráví třetinu roku, na které se její matka dohodla s Diem, ve společnosti svého podsvětního manžela. Možným předobrazem pro postavu Persefony mohla být Parmigianinova *Sv. Barbora* [obr. 52], dnes uchovávaná v Museo del Prado v Madridu. Doprovod dělá bohyni trojhlavý pes Kerberos, jehož obměněnou variantu použije Campi v Palazzo Maggi v Cadignanu o pár let později [obr. 126–141]. Háda vypočetil Campi jako zachmuřeného muže. Jeho divoce vlající vlasy a vousy odpovídají ostrému pojetí modelace vlasů a vousů u Bernardina Campiho, viditelných například u proroků na klenbě hlavní lodi cremonského kostela sv. Zikmunda datované do 40. let [obr. 82]. Zajímavým doplňkem celé scény je zobrazení alegorie lidského věku v podobě maskaronu, který korunuje celý výjev.

Druhá scéna, kterou malíř na této straně sálu vypočetil, zachycovala nerovné spojení bohyně krásy a lásky Venuše s nezvhlédným bohem ohně a kovářství Vulkánem [obr. 83]. Zatímco Vulkán právě ková helmici, kterou v následující scéně na hlavě upotřebí Minerva, Venuše laškuje s Amorem. Její časté zálety ilustruje medailon v pozadí, kde malíř zobrazil bohyni v objetí patrně s Martem. Baldachýn, který kryje mileneckou dvojici, Campi později využije při realizaci štukového medailonu zpodobňujícího *Salomé s hlavou Jana Křtitele* v kapli tohoto světce v cremonském kostele sv. Zikmunda. Odkazem na Campiho dekoraci klenby této kaple jsou rovněž postavy Kleopatry

⁶⁵⁹ Antonio Campi, *Studie ruky (recto)*, *Studie klasického reliéfu (verso)*, kresba perem, vybělováno, na modře tónovaném papíře, 175 x 240 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 57572. – Badatel Giulio Bora dával obličej podle klasického reliéfu do souvislosti s hlavou sv. Pavla na v pořadí druhé arkádě po pravé straně od oltáře v kostele sv. Zikmunda v Cremoně. Srv.: Bora 1997, s. 323; Konečný 1999, s. 185-187

a Lukrécie v nikách, jež posléze malíř ocituje ve ztvárnění postavy Máří Magdalény,⁶⁶⁰ která svými dlouhými vlasy, jež zakrývají její nahé tělo, odpovídá zobrazování Marie Egyptské [obr. 107].⁶⁶¹

Plochu nad vstupními dveřmi dekoroval autor dvěma výjevy sourozeneckých dvojic Minervy a Marta [obr. 84] a Diany a Apolona [obr. 85]. Malíř zobrazil Marta jako boha války tradičně ve zbroji a s helmicí na hlavě. Stejně tak jeho sestra Minerva, bohyně moudrosti, umění, odvahy, spravedlnosti a strategického boje, je oblečena jako bojovnice. V její výbavě se nalézá štít, jehož povrch zdobí hlava Medúsy. Odkazuje na řeckou pověst, která praví, že krásnou Medúsu, která společně se svými sestrami Gorgonami uctívala bohyni Athénu (Minervu), zneuctil v jejím chrámu bůh moře Poseidon. Toto znesvěcení potrestala Athéna tím, že Medúse přiřkla podobu ženy s hady místo vlasů a s pohledem, ze kterého zkameněl každý, kdo na ni pohlédl. Malíř dokázal velice dobře zachytit rozdílnou povahu obou bohů, neboť přestože mohla Minerva jako bohyně války činit stejné příkoří jako její bratr Mars, uchýlovala se k tomuto kroku vždy teprve po zralé úvaze. Tuto skutečnost Campi prokázal při zobrazení bohyně, jejíž spojené ruce a zamyšlený výraz dokazují, že její způsob boje byl vždy založený na disciplíně a strategii v opozici ke svému horlivému bratru, který byl chápán spíše jako patron násilí, krvežíznivosti a bezdůvodného vraždění. Motiv válečné vřavy v medailonu dokresloval celkové vyznění malby. Se svými bojovnými sourozenci sousedí dvojčata Diana a Apolón, tradičně spojovaní s harmonií, řádem a rozumem. Diana jako byhoně lovu a měsíce je zobrazena s lukem, loveckým psem a korunkou na hlavě, která má podobu půlměsíce. Apolóna jako vůdce múz a boha hudby pojal malíř tradičně s lyrou. Výjev doplňuje příběh o satyru Marsyovi, který byl poté, co prohrál v hudební soutěži s Apolónem, bohem samým stažen za živa z kůže. Medailon je korunován ovocným festonem s žertovně pojatým maskaronem v jeho středu.

Celý cyklus zakončuje vyobrazení Herkula a Dejaniry [obr. 86]. O tom, že se jedná právě o tuto mytologickou událost, nás opět spravuje medailon v pozadí. Ukazuje Dejaniru, kterou unáší kentaur Nessus, jehož zabíjí Herkulův otrávený šíp. Nessova smrt se posléze stane osudnou také Herkulovi, neboť Dejanira v naivní představě, že kentaurova otrávená krev zabráni Herkulovým dalším nevěrám, ji svému manželovi natře na lví kůži. Jed v krvi však Herkulovi způsobí těžká popálení a zahubí jej. Postava Herkulovy manželky, která po jeho tragické smrti spáchá sebevraždu, nalezne svůj pandán v pojetí sv.

⁶⁶⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 13

⁶⁶¹ Bram de Klerck, Bram de Klerck, Antonio Campi and the Chapel of St John the Baptist, in *The Brother Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth-Century Lombardy*, Amsterdam 1999, s. 127-153, 139

Justýny na Campiho deskovém obraze *Madony s dítětem a světci* ze 70. let 16. století, který se dnes nachází na hlavním oltáři cremonského kostela sv. Petra na Pádu [obr. 229]. Muskulatura Herkulova těla odkazuje na postavu sv. Jeronýma v prvním signovaném a datovaném Antoniově obraze z roku 1546 [obr. 1] a je zároveň reminiscencí na Giuliovu výzdobu transeptu příměstského kostela sv. Zikmunda v Cremoně z roku 1539.⁶⁶² Na tuto prvotní Giuliovu práci v kostele navázala posléze další zakázka, konkrétně na dokončení prvního klenebního pole v hlavní lodi kostela. Tato práce zastihla bratrskou dvojici v momentě, kdy Antonio pracoval na dekoraci sálů v paláci rodiny Pallavicino (dnes Barbò), a předznamenala další plodnou spolupráci obou bratrů. V roce 1560 přesto došlo k definitivnímu majetkovému vyrovnání mezi všemi bratry a vzniku dvou samostatných dílen.

5.6 Kostel sv. Zikmunda v Cremoně

Na konec 50. let se datuje poslední spolupráce Giulia a Antonia ve společné dílně. Po roce 1560, kdy došlo k rozdělení rodového majetku, pracoval každý sám za sebe, což také dokládají účty, které jsou po tomto datu vystavovány výlučně na Antoniovo jméno. V roce 1557 Giulio Campi signoval a datoval nástěnné malby na klenbě hlavní lodi kostela sv. Zikmunda.⁶⁶³ Soustředil se na výzdobu prvního pole při vstupu do svatostánku. Svými nástěnnými malbami vyzdobil nejen loď, ale i boční lunety, které jsou prolomeny kruhovými okny. Výmalbu tohoto pole dokládají účty za provedenou práci z let 1558 až 1559, poprvé publikované badatelkou Ferrari v roce 1979.⁶⁶⁴ Ústředním motivem výzdoby

⁶⁶² Při dekoraci transeptu kostela sv. Zikmunda v Cremoně působil Giulio Campi po boku Camilla Boccaccina, který zde již od roku 1535 pracoval na výmalbě námětu *Boha Otce se čtyřmi evangelisty* a čtyřech biblických scénách v apsidě kostela, konkrétně se jednalo o *Davida a Goliáše*, *Zavraždění Ábela*, *Jákobovo požehnání* a *Melchisedechova oběť*. Počátek Giuliovy práce v kostele se datuje do roku 1539. Výsledkem Giuliovy snahy byla výmalba klenby v obou křídlech příčné lodi, kde je i dnes možné setkat se se dvěma starozákonními proroky *Davidem a Jonášem* a dvěma církevními otci *Jeronýmem a Ambrožem*. Jejich okolí doplňují starozákonní biblické scény *Šalamounova soudu*, *Šalamouna a královny ze Sáby*, *Sbirání many*, *Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály* a *Putti nesoucí Nástroje Kristova umučení*. K těmto nástěnným malbám se dochovala celá řada přípravných kreseb, především v milánské Ambrosianě (Cod. F 269 INF. n. 40; Cod. F. 269 INF. n. 42; Cod. F 246 INF. n. 33 a; Cod. F 246 INF n. 33 b; Cod. F 253 INF. n. 1270), ale také ve vídeňské Albertině (inv. č. 1.661. B. 421; inv. č. 1662, B 420), pařížském Louvru (inv. č. 9924; inv. č. 10193), v pražské Národní galerii (inv. č. K 31790) a v neposlední řadě jako součást teplického alba Clary – Aldringen (bez inv. č. – studie církevního otce sv. Ambrože; studie k výjevu *Sbirání many*). Srv.: Bora 1971, s. 28-30; Ferrari 1974, s. 49-67; Zlatohlávek 1995, s. 106-119

⁶⁶³ Datace byla všeobecně přejata všemi badateli, pouze Giulio Bora v katalogu i *Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* datoval výmalbu prvního pole klenby do let 1552–1554. Srv. Bora 1985, s. 181

⁶⁶⁴ 28. března 1558 – „*Per una boletta fatta al supredicto messer Giulio per conto della pittura della volta grande 30,00*“; 8. února 1559 – „*Una boletta fatta a messer Giulio Campo per saldo della pittura della volta grande 44,10*“; 10. května 1559 – „*Una boletta fatta a messer Giulio per compito pagamento della volta grande, de 10,10*“; 10. srpna 1559 – „*Una boletta fatta a messer Giulio Campo per la sua parte delli ducati*

bylo *Seslání Ducha svatého* [obr. 87]. Marco Tanzi označil Campiho zpracování této scény za jeden z vrcholů perspektivního iluzionismu v severní Itálii.⁶⁶⁵ V bergamské Accademii Carrara se dochovala přípravná kresba, ze které vyplývá, že nástěnná malba měla mít původně čtvercový půdorys, jenž byl podepřen spirálovitými sloupy [obr. 88]. Z jeho středu sestupovala holubice jako symbol Ducha svatého, zatímco skupinka apoštolů a Panna Marie se nacházely pod balustrádou, jež tvořila základnu pro sloupořadí. Kresba patrně vznikla ještě před rokem 1553, kdy měl Giulio možnost seznámit se s dílem Andrei Mantegni v Mantově, neboť zde pracoval na obraze *Sv. Jeronýma* pro mantovský dóm⁶⁶⁶ a v Palazzo Aldegatti na cyklu lásek antických bohů. Mantovské prostředí přibližovalo Giuliovi jeho vřelé přátelství s Cristoforo Sortem, od kterého se naučil výmalbu stropů založenou právě na užití torcovaných sloupů.⁶⁶⁷ Tuto původní variantu Giulio nakonec zavrhl a rozhodl se pro řešení založené na kruhovém půdorysu, kdy jsou apoštolové a Panna Marie ztvárněni uvnitř centrálního prostoru, ze kterého se zvedá sloupořadí v iónském stylu, na němž leží architráv a balustráda [obr. 87].

Badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo jako první uvedli, že na realizaci *Seslání Ducha svatého* participoval také Antonio.⁶⁶⁸ Dle jejich mínění mohl být mladší sourozenec autorem iluzivní architektury, neboť jeho schopnosti v tomto výtvarném žánru dokládaly *Eliášův ohnivý vůz* v sakristii cremonského kostela sv. Petra na Pádu [obr. 63] a iluzivní až protobarokní výmalba klenby v milánském kostele Obrácení sv. Pavla [obr. 355–358].⁶⁶⁹ Badatelé rovněž vznesli otázku, zda kresba z Bergama není naopak prací Antoniovou, neboť analogie s *Eliášem na ohnivém voze* ve sv. Petru na Pádu je

25 *che li forno promessi se lui facea bene la volta, che sono ducati 12 e mezzo videlicet 72, 17, 6*“. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 235, 238, 239

⁶⁶⁵ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 20

⁶⁶⁶ Martin Zlatohlávek, Pentecoste, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Milán 1997, s. 270-271. – v pražské Národní galerii se dochovaly další tři přípravné kresby k tomuto klenebnímu poli. Pravou stranu lodi kostela, kde je v lunetě zobrazen *Satyr hrájící na violu di gamba*, zachycuje kresba bez inventárního čísla z Regionálního muzea v Teplicích. V těsné blízkosti satyra se nalézá kruhovitý medailon zachycující starozákonní příběh o *Juditě a Holofernovi*, který zachycuje studie bez inventárního čísla taktéž z teplického muzea. Třetí pérová studie je náčrtem skupiny apoštolů se sedící Pannou Marií ze západní strany nástěnné malby (inv. č. K 31469), přičemž figura zcela napravo je ta, kterou Campi studoval přesněji na listu z florentských Uffizií (inv. č. 17398 F).

⁶⁶⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 2007, s. 32-34

⁶⁶⁸ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 46-47. Srv.: Perotti 1931, s. 106 (Bernardino Campi); Bologna 1953, s. 48 (Giulio Campi); Puerari 1976...*Museo*, s. 143 (Giulio Campi); Di Giampaolo 1977, s. 57 (Giulio a Antonio Campi)

⁶⁶⁹ Dekorace klenby sakristie v kostele sv. Petra na Pádu. Srv.: Lanzi (edice) 1968, s. 268; Schweitzer 1900, s. 70; Venturi (edice) 1967, s. 868; Godi/Cirillo 1978, s. 44-50; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 181-183; Tanzi 2004, s. 23-27. – Dekorace klenby v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně. Srv.: Zamboni 1974, s. 529 (jako Vincenzo Campi); Bora 1974, s. 60 (jako Vincenzo Campi); Godi 1975, s. 76 (jako Antonio Campi); Bora 1977, s. 80 (jako Vincenzo a Antonio Campi); Bora 1985, s. 197 (Giulio, Antonio a Vincenzo), De Klerck 1999, s. 31-77 (jako Antonio a Vincenzo Campi); Tanzi 2004, s. 36 (jako Antonio a Vincenzo Campi)

nasnadě. Antoniovu ruku viděli také ve třech postavách apoštolů, konkrétně ve stojícím apoštolu v modrém oděvu a bílém plášti, dále ve stojícím apoštolu v zelenkavém oděvu a fialovém plášti a po jeho pravici v apoštolu v tmavě červeném plášti v druhém plánu.⁶⁷⁰ Marco Tanzi navíc podtrhl skutečnost, že Giuliova kresba, kde jsou apoštolové umístěni kolem balustrády z tordovaných sloupů, se ve způsobu zkracování figury a podání drapérie odvolávala na Primaticcia a Correggia a že výsledná architektura nástěnné malby navíc obnovovala kontakt s mantovským prostředím Giulia Romana.⁶⁷¹

Giovanni Godi v polovině 70. let konstatoval, že Antonio Campi se v kostele sv. Zikmunda představil již jako zralý tvůrce, jenž spolupracoval s bratrem nejmenším na centrálním motivu, ale byl navíc autorem dvou postranních biblických výjevů znázorňujících *Židy na poušti* [obr. 89] a *Scénu obětování* [obr. 91] stejně jako dvou proroků [obr. 92–93] a čtyř monochromů v rámech po jejich stranách zobrazujících *Lota a jeho dcery* [obr. 94], *Zuzanu a starce* [obr. 95], *Davidu a Betšabe* [obr. 96] a *Juditu s hlavou Holofernovou* [obr. 97],⁶⁷² jež jsou obklopeny rozvilinami s putti, zvířaty a fauny.⁶⁷³ Badatel uvedl, že některé zkrácené postavy faunů připomínaly výzdobu v kostele sv. Petra na Pádu [obr. 320–325], zatímco změť hlav maskaronů se jevila podobná těm, které v letech 1564 až 1567 Campi namaloval na pilastrech hlavní lodi [obr. 157–163].⁶⁷⁴ Badatelská dvojice Cirillo – Godi dospěla v roce 1982 k názoru, že Antonio vymaloval první pole klenby až mezi léty 1560 a 1564 a jeho práce zde zahrnovaly čtyři trojúhelná pole s rozvilinami a putti kolem kulatých oken, ovšem tentokrát bez monochromních tond, které naopak atribuovali jako práci Giuliovu. Tomu připsali i značnou část přiléhajících vlysů a především dva proroky v prostoru mezi okny, u kterých se odvolávali na akty v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [obr. 56–86] a na *Vzkříšení Krista* ze Santa Maria dei Miracoli v Miláně [obr. 109].⁶⁷⁵ Antoniovu samostatnou činnost při realizaci starozákonních příběhů a proroků mezi okny potvrdil

⁶⁷⁰ Godi/Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 46-47

⁶⁷¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 22. – Badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo poprvé upozornili, že vzorem k *Seslání Ducha svatého* mohla být také současně vznikající Primaticciova dekorace ve Fontainebleau, prostředkovaná patrně Giuliem Romanem a především Nicolou dell' Abate, který byl po boku Primaticciově ve Francii do roku 1552, neboť Giuliova studie apoštola z Uffizií (inv. č. 17398 F) se odvolává na Primaticciovu kresbu Olympu pro Odysseovu galerii ve Fontainebleau stejně jako kresba z Milána se odvolává na Primaticciovu kresbu z Uffizií (inv. č. 1503 E).

⁶⁷² Ke scéně *Judita s hlavou Holofernovou* se v pražské Národní galerii dochovala Giuliova přípravná kresba. Giulio Campi, *Judita s hlavou Holofernovou* (recto), *Studie vojevůdce ve zbroji* (verso), kresba perem, hnědý inkoust, na papíře, přepis: „*Giulio Campo, cremonese, Pittor, F^{co}*“, 341 x 253 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31092. Srv.: Zlatohlávek 1997, s. 279

⁶⁷³ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 53-98. Srv.: Bora 1974, s. 60-61 (Giulio Campi); Ferrari, 1974, s. 82-83 (Giulio Campi)

⁶⁷⁴ Idem.

⁶⁷⁵ Giuseppe Godi/Giovanni Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 16-20

v roce 1985 Giulio Bora, ovšem dataci posunul již do let 1552 až 1554. Ideové vedení staršího bratra podtrhl v roce 1995 Martin Zlatohlávek ve výstavním katalogu *Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manyrismu v lombardském městě*, neboť publikoval čtyři Giuliovy kresby týkající se této dekorace. Recentní odborná literatura v čele s Marcem Tanzim uvádí, že se Antonio podílel na všech částech výše popsané výzdoby prvního pole klenby stejně jako na *Zvěstování* na vnitřní chrámové fasádě (1563) [obr. 98].⁶⁷⁶

Dva postranní výjevy ze Starého zákona, které doplňují centrální výjev *Seslání Ducha svatého*, byly v podstatě logickým vyústěním Giuliových nástěnných maleb v transeptu kostela z roku 1539 zobrazujících *Sbírání many* [obr. 40] a *Možjiše vyrážejícího vodu ze skály* [obr. 39]. Na tyto předobrazy eucharistie navázali *Židé na poušti* a *Scéna obětování* z konce 50. let nejen dějově, ale také stylisticky. Zatímco k nástěnným malbám v transeptu se dochovaly Giuliovy přípravné studie,⁶⁷⁷ v případě prvního pole klenby hlavní lodi máme k dispozici *primi pensieri* již z ruky mladšího sourozence [obr. 90].⁶⁷⁸ Živá tvůrčí výměna, která byla dokumentována mezi všemi bratry a která představuje mnoho problémů na poli umělecké kritiky, nás nenechá na pochybách, že Antonio pracoval také v tomto případě podle přípravných studií svého staršího bratra. K malířské praxi Campiů patřilo, že Giulio předával svou práci i s přípravnými kresbami mladšímu sourozenci, a stejně se choval Antonio vůči Vincenzovi, jenž u některých realizací pracoval podle Antoniových studií. Rovněž společná práce pro stejnou huť jako v tomto případě nebo účast na stejném konkurzu, například při soutěži na varhanní skřín

⁶⁷⁶ Srv.: Godi/Cirillo 1978, s. 44-50 (Giulio a Antonio Campi); Godi/Cirillo 1982, s. 14-15 (Giulio a Antonio Campi); Bora 1985, s. 181 (Giulio a Antonio Campi); Zlatohlávek 1995, s. 176; Zlatohlávek 1997, s. 270-274; Tanzi 2004, s. 22 (Giulio a Antonio Campi); Bora 2007, s. 34 (Giulio a Antonio Campi)

⁶⁷⁷ Giulio Campi, *Možjiš nechává vyrážet vodu ze skály*, kresba rudkou, na okrově tónovaném papíře, filigrán Briquet 9464, 186 x 286 mm, Milán, Ambrosiana, Cod. F. 233 inf. n. 1270. Srv.: Bora 1971, s. 30; Valsecchi 1975, kat. č. 1; Zlatohlávek 1995, s. 116. – Giulio Campi, *Sbírání many*, kresba rudkou, na tónovaném papíře, v kodexu přepis: „*Copia del Polidoro*“, 208 x 307 mm, Milán, Ambrosiana, Cod. F. 246 inf. n. 33 B. Srv.: Bora 1971, s. 29; Valsecchi 1975, kat. č. 2; Zlatohlávek 1995, s. 116

⁶⁷⁸ Giulio Bora uvádí čtyři přípravné kresby k výjevu *Židů na poušti* z prvního pole klenby v kostele sv. Zikmunda – Antonio Campi, *Židé na poušti v pozadí s Mojšišem, který dostává Desetaro božích přikázání*, kresba perem a štětcem, vybělováno, na modrém papíře, zastřižena do oválu, 239 x 480 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 734 E. Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 276-277. Srv.: Venturi 1933, s. 799 (jako Primaticcio); Bora 1974, s. 61, 70 (jako Antonio Campi); Di Giampaolo 1977, s. 55-56; Bora 1985, s. 304; Ferri 1986, s. 321-322 (jako Primaticcio); Bora 1997, s. 276-277. – Antonio Campi, *Odpočinek židů* (verso) a *Elišova oběť* (recto), kresba perem a uhlím, na zažloutlém papíře, kvadratura uhlím, Londýn, British Museum, inv. č. 1962-7-14-70). – Frankfurt nad Mohanem, Städtisches Kunstinstitut, inv. č. 4269. – Londýn, Witt Collection, Courtauld Institute of Art. Srv.: Di Giampaolo 1977, s. 56; Bora 1997, s. 276

milánské katedrály v roce 1564, jíž se zúčastnili všichni bratři bok po boku, byly dalším výrazným aspektem campiovské tvorby.⁶⁷⁹

Antoniův eklektický přístup, který jsme pozorovali po celá 50. léta, zákonitě vycházel z tvorby staršího Giulia. Přestože přípravné kresby k biblickým scénám transeptu provedl Giulio ještě v pordenoneovsko-romanovské tradici (1539), výsledná malba se stejně jako v případě starozákonních příběhů v prvním klenebním poli kostela (1557) více klonila ke klasickému pojetí.⁶⁸⁰ Právě v kostele sv. Zikmunda, jehož hlavní oltář zdobí Giuliov obraz *Madony ve slávě s vévodským párem Sforzů se světci* (1540) [obr. 4], nabyt Giuliov eklektismus svého vrcholu. Na tomto obraze, přibližně po patnácti letech od nástupu na cremonskou výtvarnou scénu, Giulio dokázal, že si uměl vybrat své umělecké vzory a z jejich prací nasát ten umělecký výraz, který byl pro daného umělce charakteristický a zároveň hodný následování. Při práci na této malbě se Giulio nechal v nadzemské sféře inspirovat Raffaelovou *Madonnou di Foligno*. Tato fascinace jasně vycházela z faktu, že kolem poloviny druhého desetiletí 16. století byla výtvarná scéna v Boloni, Piacenze a v Carpi zaujata přílivem několika Raffaelových obrazů. *Svatá Cecilie* a *Ezechielova vize* v Boloni, *Madona Božské lásky* v Carpi a *Sixtinská madona* v Piacenze ovlivnily generaci umělců, která znala pouze protoklasicismus Lorenza Costy a Francesca Franci nebo měla kontakt s Giorgionem (jako Garofalo). Římské modely Raffaela a Michelangela přenesl do Emilie Pordenone, jehož *Církevní otcové* v Cortemaggiore překvapili zářivými barvami a smělymi výtvarnými zkratkami a který na počátku 20. let vymaloval v cremonském dómu své rozměrné *Ukřižování* [obr. 99], jež bylo inspirací pro řadu nejen cremonských malířů ještě o několik desítek let později.⁶⁸¹ Pordenonovy typické robustní postavy bylo možné vypožorovat v některých Antoniových madonách ještě v polovině 60. let.

O tom, že Antonio spolupracoval se starším Giuliem a přejímal jeho přípravné studie za vlastní, svědčí Antoniova samostatná práce v tomto kostele z roku 1558.⁶⁸²

⁶⁷⁹ Giuseppe Godi, Giovanni Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 9-10. – v milánském kostele sv. Marka byl Antonio autorem triptychu pro kapli Cusaniů, stejně jako její celkové výzdoby (1577). O rok dříve zde Vincenzo Campi spolu s Carlem Urbinem vymalovali kupoli kapele sv. Josefa s námětem *Seslání Ducha svatého*. V Cremoně začal v roce 1573 Bernardino Campi pracovat na dekoraci chóru katedrály, ovšem pro časovou zaneprázdněnost část výzdoby nakonec svěřil Antoniovi (*Kř Kristus před setníkem*, 1582), ve stejné době zde Vincenzo realizoval deset proroků na arkádě hlavní lodi. Dekorace ve sv. Zikmundu se účastnili všichni čtyři, Vincenzo však pouze jako *doratore*. V konventu kláštera se nacházejí jeho obrazy s námětem prodavaček ovoce, zeleniny a jiných potravin.

⁶⁸⁰ Martin Zlatohlávek, *op. cit.*, 1995, s. 106-119

⁶⁸¹ Vera Fortunati Pietrantonio (Frances S. Smyth ed.), *Emilian Art in the Sixteenth Century. Grace and Grotesque*, in *The Age of Correggio and the Carracci*, Cambridge 1986, s. 31-44

⁶⁸² Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 53-98

Badatelé se shodují, že k tomuto datu došlo k výzdobě klenby kaple Jana Křtitele, druhé nalevo od chóru [obr. 100]. Antonio pracoval ještě po boku staršího bratra, neboť platba byla vystavena na Giuliovo jméno,⁶⁸³ ale celá dekorace včetně štuků a ozdob se dnes připisuje Antoniovi.⁶⁸⁴ Tato realizace je dokladem, že u Antonia na rozdíl od staršího Giulia stále přetrvávala fascinace Parmigianinem a jeho okruhem spolupracovníků, v případě cremonské výtvarné scény dílem Camilla Boccaccina. Toto směřování, které jsme v Antoniově tvorbě pozorovali již v prvním signovaném a datovaném díle *Svaté rodině se sv. Jeronýmem a prosebníkem* z roku 1546 [obr. 1], neubralo na své intenzitě ani v této době. Boccaccinovy realizace v transeptu v ryze parmigianinovském duchu, vyznačující se elegantními plamínkovitými postavami, uvolněnou prací se štětcem a tizianovsky chromatickou hrou barev, inspirovaly Antonia při práci na nástěnných malbách na klenbě této kaple zobrazující *Narození* [obr. 101] a *Kázání Jana Křtitele* [obr. 104], *Krista v domě Marty a Marie* [obr. 106] a *Apoteózu Máří Magdaleny* [obr. 107].

V souvislosti s Boccaccinovým vlivem na tvorbu Antonia Campiho je na místě zmínit pasáž věnující se štukové dekoraci kaple. Badatel Bram de Klerck upozornil na dokument, jenž uváděl, že již v roce 1545 byli Giulio Campi spolu s Camillem Boccaccinem zadavateli ze sv. Zikmunda pověřeni výmalbou dvou kleneb zdejších kaplí. Stejný dokument sděloval, že Giulio Campi působil po mnoho let jako *pater familiaris*, reprezentoval rodinnou firmu a z této pozice přiděloval mladšímu sourozenci konkrétní zakázky.⁶⁸⁵ Přílohou dochovaného materiálu byly dvě kresby, respektive dva návrhy dekorace kleneb. Tento typ dokumentu sloužil umělcům a zadavatelům jako *modello* používané zejména při podpisech smluv. Kresby byly badateli okrajově studovány již v 70. letech.⁶⁸⁶ Marie Luisa Ferrari připsala nejprve jednu z kreseb Camillu Boccaccinovi jako dekor klenby Panny Marie, první po levé straně od chóru, jejíž výzdobě se malíř věnoval v roce 1545.⁶⁸⁷ Druhý návrh později atribuovala jako práci Giulia Campiho a zvažovala,

⁶⁸³ 16. května 1558 „Una boletta fatta a messer Giulio de 40 a conto del stucho et oro predicto alla capeletta di piu del obligo 40,00“. – 21. května 1558 „Una boletta fatta a messer Giulio a conto della fattura della Capelletta, de 15,00“. – 7. června 1558 „Una boletta fatta a messer Giulio Campo per saldo della pittura della capelletta seconda verso il zardino 88,00“. – 7. června 1558 „Una boletta fatta a messer Giulio Campo per saldo della doratura et stucho fatta alla Capeletta sopradicta 30,00“. Marie Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 235-236

⁶⁸⁴ Projekt výzdoby byl podle badatelky Marie Luisy Ferrari dílem Giuliovým. Marie Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 113. Srv.: Morandi 1985, s. 41-47

⁶⁸⁵ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 128-130

⁶⁸⁶ Idem., s. 129. Srv.: Ferrari 1974, s. 113; Ferrari 1979, s. 202-203, 215-218; Godi/Cirillo 1978, s. 31

⁶⁸⁷ Camillo Boccaccino zanechal výzdobu kaple Panny Marie nedokončenou, neboť v roce 1546 zemřel. Srv.: Gregori 1985, s. 120

zda Antonio neupotřebil bratrův návrh pro vlastní studii klenby kaple Jana Křtitele. Její úvahy zpochybnili badatelé Cirillo a Godi, kteří oba návrhy označili za dílo Antoniovo. Bram de Klerck, poslední z řady uměnovědců, kteří se tématu věnovali, konstatoval, že se jednalo o práci dvou rukou a že odpověď na tuto otázku se nalézají v textu smlouvy. Dokument citoval jméno štukatéra Andrei Mantovana, jenž měl v kaplích vytvářet štukové rámce stropů. De Klerck připsal Mantovanovi druhý více propracovaný návrh dekoru, zatímco u prvního konstatoval, že se jednalo o práci asistenta.⁶⁸⁸ z výše uvedeného tedy vyplývá, že podobně jako tomu bylo v případě řady kreseb Giulia Campiho, jež byly právě s odůvodněním na zřejmý Parmigianinův sloh původně připisovány Boccaccinovi, se rovněž Antoniova produkce zaměřovala s o generaci starším cremonským malířem.

Asi nejlepším příkladem Boccaccinova vlivu v Antoniově pojetí klenby kaple sv. Jana Křtitele byla tonda zobrazující *Narození Panny Marie a Uvedení Panny Marie do chrámu* [obr. 108] z roku 1545 pro kapli Bohorodičky. Tyto práce zde našly svou odezvu především v kompozici námětu *Narození Kristova předchůdce* [obr. 101], která se zřetelně odvolávala na Boccaccinovu kresbu *Narození Panny Marie* z milánské Ambrosiany [obr. 102].⁶⁸⁹ Přestože výsledná Antoniova práce neodpovídá kresbě ve všech detailech a podobně jako výsledné Boccaccinovo tondo nekopíruje původní studii, zřetelná analogie mezi oběma pracemi je vidět na první pohled. Pokud pomineme stejné zasazení do prostoru interiéru, jehož dominantami jsou lůžko Panny Marie a krb po pravé straně, nelze přehlédnout ztvárnění ženských postav, jejichž jemné profily tváří a křehká těla ovinutá do lehké drapérie látky dokládají Campiho, respektive Boccaccinův emiliánský vzor. Tyto znaky Antonio uplatnil již na své přípravné kresbě před realizací této scény, dnes dochované v pařížském Louvru [obr. 103].⁶⁹⁰ Přestože Antoniovův výtvarný slovník byl založen na manýristických vzorech, je jeho *Narození Jana Křtitele* dokladem, že již v rané fázi své tvorby kladl důraz na skutečné reálie. Každá pomocnice sv. Anny se totiž s nenucou přirozeností věnuje činnosti, která je v daný okamžik vyžadována – suší pleny u ohně, koupe právě narozeného Křtitele nebo přináší Panně Marii něco k snědku a tím podtrhuje uvěřitelnost a reálnost celého výjevu.

⁶⁸⁸ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 130

⁶⁸⁹ Camillo Boccaccino, *Narození Panny Marie*, kresba perem a štětcem, vybělováno, na papíře, podlepena, nápis: „Campi?“, 272 x 221 mm, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, Cod. F. 269 inf. n. 64. Srv.: Bora 1971, s. 27. – Tato kresba inspirovala rovněž Lattanzia Gambaru při zpracování kresebné studie *Narození Panny Marie*, kresba uhlem, 177 x 127 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31829. Srv.: Bora 1995, s. 248-249; Bora 1997, s. 262-263

⁶⁹⁰ Antonio Campi, *Narození Jana Křtitele*, kresba perem s štětcem, okrový inkoust, vybělováno, 171 x 167 mm, Paříž, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. č. onv. Č. 9947. Srv.: Di Giampaolo 1984, s. 70; Bora 1985, s. 304; Bora 1997, s. 295

Scéna *Kázání Jana Křtitele* [obr. 104] zřetelně ukazovala Campiho mladický strach z prostoru při zobrazování komplikovanějších scén. Tento *horror vacui*, který lze právě v této době vyzorovat na Antoniově tempeře *Spravedlivého rozsudku Tita Manlia Torquata* (1558–1560) pro právnické kolegium v Brescii [obr. 54], byl charakteristický vměstnáním mnoha postav na pravou stranu obrazu, zatímco na opačné polovině vyčníval osamocený hlavní aktér. V případě *Kázání Jana Křtitele* došlo k mírnému posunu k lepšímu, neboť Janova postava byla doplněna o polosedícího muže v levém dolním rohu, který rozbil tísnící se dav po pravé straně. Takový přístup k zobrazování davu zaujal již Giulio Campi v kostele sv. Markéty při zobrazení scény *Kázání Ježíše Krista u Genezaretského jezera*, kde pozorujeme tentýž princip [obr. 105]. Početné davy postav ostatně kritizoval v Antoniových kompozicích již Luigi Lanzi.⁶⁹¹

Další motiv použitý při dekoraci klenby, *Kristus v domě Marie a Marty* [obr. 106], zaznamenává Lukášovo evangelium. Evangelista neidentifikoval Mariinu sestru výslovně s Marií Magdalskou. Tuto informaci máme až od sv. Augustina. Apoteózu svěťice komentovala ve 13. století také Zlatá legenda, z níž se dovídáme, že poté, co se Máří Magdalena odebrala do Provance v jižní Francii, činila pokání v lesích, než ji andělé vynesli na nebesa. Campiho zobrazení *Apoteózy Máří Magdaleny* [obr. 107] je zajímavé především pojetím kajícnice, neboť ta více připomíná sv. Marii Egyptskou, jejímž jediným oděvem byly její vlasy.⁶⁹²

Giornale della fabbrica, který pokrývá informace o výdajích za výzdobu cremonského kostela sv. Zikmunda v rozmezí let 1558 až 1577, uváděl v souvislosti se jménem rodiny Campi další účetní položku až v roce 1561. K tomuto datu dokončil Giulio Campi dekoraci třetího klenebního pole po Domenicu De Siccis.⁶⁹³ Na této realizaci se mladší Antonio již nepodílel. V roce 1559, kdy lze předpokládat dokončení klenby v kapli sv. Jana Křtitele, se začal orientovat na milánské umělecké prostředí. Zakázka na výmalbu klenby v kostele sv. Zikmunda se stala posledním stavebním kamenem Antoniovy rané fáze a zároveň ukončila umělecké vedení staršího Giulia. Jak seznáme v další kapitole, opačně tomu bude u podnětného vlivu Parmigianinova, prostředkovaného Camillem Boccaccinem, kterého se mladý tvůrce nevzdá ani v následujícím desetiletí.

⁶⁹¹ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 271

⁶⁹² Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 139

⁶⁹³ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 225

6 Antoniova nově nabytá samostatnost – 60. léta

Šedesátá léta se v tvorbě Antonia Campiho nesla ve znamení hledání vlastního uměleckého výrazu. Mladý tvůrce měl za sebou první zásadní školení v dílně bratra Giulia, jehož výtvarný slovník formoval Antoniovu prvotní kroky na poli výtvarného umění od konce 40. let. Zásluhou staršího sourozence vytrýbil Antonio svůj malířský um při společných zakázkách v kostelech sv. Markéty a sv. Zikmunda v Cremoně nebo při práci pro právnické kolegium města Brescie. Bližší obeznámení se s prací Parmigianinovou a Romanovou, které se Antoniovi dostalo v 50. letech prostřednictvím Giulia Campiho a Camilla Boccaccina, bylo základem, na který se mladý malíř odvolával ještě na konci následující dekády. Od poloviny šestého desetiletí lze vypozařovat, že eklektický přístup Antoniových raných prací založený na manýristických předlohách o generaci starších, výše citovaných tvůrců, vystřídala zájem o přírodu. Tento nový Antoniovův postoj byl nad to doplněn o studium světla, které zahrnovalo nepřírozeně působící nasvícení malby zesponu ve prospěch šerosvitně laděného pojetí, které předcházelo pracím Caravaggiovým.

V 60. letech pozorujeme v Antoniově produkci řadu nových podnětů. Jednalo se o inspiraci malířskou a grafickou produkcí flámských a německých výtvarníků, manýrismus v Primaticciově podání v kombinaci s užitím kompozic bratra Giulia a parmigianinovsky laděnými postavami přejatými od Camilla Boccaccina. Rozmanitou a na vlivy bohatou škálu Antoniovu práce lze vysvětlit nejen milánským uměleckým prostředím, ale také malířovým širokým tvůrčím rozhledem, který vycházel z jeho osobního založení. Rozličnost povolání a činností, které Cremonan za svého života vykonával, stejně jako jeho velký všeobecný rozhled se podepsal na pestrém slovníku jeho výtvarné produkce. Je odůvodněné se domnívat, že učenec jeho typu, který se nevěnoval pouze malbě a architektuře, ale uplatnil se rovněž jako kartograf a literát, se zajímal o dění kolem sebe a že sledoval malířskou produkci nejenom ve svém nejbližším okolí. Antoniovu vzdělanost dokazovala knihovna čítající přes šest tisíc knih, jež měl k dispozici ve svém cremonském domě. Kombinace těchto prvků pak mohla mít za následek, že mladý Campi se pokusil vyznat v podnětném milánském milieu způsobem sobě vlastním a pomyslně do sebe „nasát“ vše, co mu přišlo přínosné a obohacující.

6.1 Vzkříšení Krista pro Santa Maria dei Miracoli

Jak bylo konstatováno na předchozích stránkách, ranou fází Antoniovy tvorby lze ohraničit rokem 1560. Již na počátku tohoto roku vznikly dvě samostatné dílny, Giuliova na jedné straně a společná Antoniova a Vincenzova na straně druhé, i když k rozdělování rodového majetku mezi bratry docházelo postupně až do poloviny šestého desetiletí [příl. č. 3].⁶⁹⁴ Antoniovo osamostatnění mělo za následek nejen finanční, ale také tvůrčí nezávislost, kterou prokázal hned v následujícím roce. V květnu roku 1560 je zaznamenána platba na jméno Antonia Campiho za realizaci obrazu s námětem *Vzkříšení Krista* [obr. 109]⁶⁹⁵ pro milánský kostel Santa Maria dei Miracoli.⁶⁹⁶ K adjustaci této v pořadí druhé Campiho signované a datované malby došlo podle dochovaného pramenu v březnu následujícího roku.⁶⁹⁷ Jejím objednavatelem byl Francesco Casati de la Secchia (del Seggia).⁶⁹⁸

O existenci malby věděla řada historiků, kteří se zabývali milánskou uměleckou scénou.⁶⁹⁹ Jako první zachytil obraz průvodce Agostina Santagostina, který jej popsal jako „*Vzkříšení Krista v krásném šerosvitu, od Antonia Campiho*“.⁷⁰⁰ Zajímavou informací odvolávající se na Torreho průvodce, bylo tvrzení Stefana Ticozziho z roku 1818, že Antonio Campi měl zneužít svých četných známostí v Miláně a zakázku na tento obraz přebrat kolegovi Giovannimu da Monte, jenž jí byl původně pověřen.⁷⁰¹ V 70. letech 19. století Federico Sacchi konstatoval, že obraz zobrazující *Vzkříšení Krista*, jehož autorem

⁶⁹⁴ Dokumenty, které zaznamenávají dělení majetku mezi bratry Giuliem, Antoniem a Vincenzem Campim v roce 1560, jsou uloženy v cremonském státním archivu. Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Piero Allia, f. 728, 458r – 462r, 21. srpna 1560. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazza Allia, f. 1156, nečíslováno, 10. září 1561. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazza Allia, f. 1157, nečíslováno, 15. srpna 1562. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1158, nečíslováno, 20. dubna 1564. – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1158, nečíslováno, 19. března 1564 (1565). – Archivio di Stato Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1159, nečíslováno, 5. března 1566 (1567). Srv.: Miller 1985, s. 464-465

⁶⁹⁵ Antonio Campi, *Vzkříšení Krista*, 1560, olej na desce, 314 x 137 cm, Milán, Santa Maria dei Miracoli

⁶⁹⁶ Podle Giulia Bory byla dne 20. května 1559 dokumentována platba Antoniovi ve výši 137 lir. – vlastní archivní rešerše tuto informaci nepotvrdila. Srv.: Bora 1977, s. 75, pozn. 26; Miller 1985, s. 464. – Dne 30. května 1560 je dokumentována další platba za obraz ve výši 137 lir. Archivio della Curia Arcivescovile di Milano, Archivio di San Celso, Milán, Libro dei Conti 1558-1576, 29 v, 30. května 1560. Srv.: Bora 1977, s. 79, pozn. 26; Miller 1985, s. 464

⁶⁹⁷ Dne 11. března 1561 platba 495 lir za instalaci oltáře od Antonia Campiho. Archivio della Curia Arcivescovile di Milano, Archivio di San Celso, Milán, Libro dei Conti 1558-1576, 37v-38r, 11. března 1561. Srv.: Bora 1977, s. 79, pozn. 26; Miller 1985, s. 464

⁶⁹⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2008, s. 3

⁶⁹⁹ Srv.: Torre (edice) 1714, s. 68; Latuada 1737, sv. III, s. 60; Zaist (edice) 1976, s. 142; Bartoli Bolognese 1777, s. 188; Ticozzi 1818, s. 61; Grasselli 1827, s. 80-81; Gallarati 1777, s. 52; Bianconi 1787, s. 139; Caselli 1827, s. 80; Mongeri 1872, s. 234

⁷⁰⁰ „...*la Ressurrezione di Christo con un chiaro scuro bellissimo, d'Antonio Campi*“. Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 29

⁷⁰¹ Stefan Ticozzi, *op. cit.*, 1818, s. 61

byl Antonio Campi, se nacházel v pravé postranní lodi tohoto kostela.⁷⁰² Tato výpověď se stále zakládá na pravdě, neboť obraz je na svém původním místě k vidění dodnes.

Malba prezentuje Krista při zmrtvýchvstání, jemuž přihlížejí udivení vojáci. Malíř zasadil novozákonní scénu do obdélného formátu na výšku. Neobvykle řešenou vertikálu podtrhla monumentální postava Krista ve středu zadního plánu. Stejná fyziognomie Kristovy tváře se objeví v polovině 70. let na společném Vincenzově a Antoniově obraze s tématem *Poslední večeře* z kostela sv. Cassiana ve Fontanelle [obr. 256]. Campi zdůraznil Kristovo vítězství nad smrtí vlajkou vlající ve větru, jež Spasitel drží ve své levici. Zbytek kompozice pod ním zaplňují robustní těla vojáků, z nichž dva si ve strachu před právě probíhajícím zázrakem kryjí svá těla štítem, zatímco třetí strážce Kristova hrobu poklidně spí. Levý zadní plán obrazu, dnes nesnadno čitelný, Campi věnoval pastýři, jenž na ramenu nese malého beránka. Chladné tóny modří a zeleně, které Antonio vybral pro oděv Kristův i jeho hlídačů, kontrastují se žlutí vojáková brnění po pravé straně a šerosvitně laděným trupem Božího syna. Pandánem ke Kristovu vypoodobnění je smrtelně bělostné tělo vojáka v prvním plánu, jež jakoby vypadávalo z obrazu. Analogické podání anatomie využije malíř v postavě spícího Eliáše o několik let později při výzdobě sálu v Palazzo Maggi v Cadignanu [obr. 136].

Obraz chrlící energií, jak jej popsal Marco Tanzi,⁷⁰³ jenž ukazuje Antoniovo mistrovské zvládnutí šerosvitu, překvapující naturalismus, zčásti ocitovaný podle aktů bohů v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina, stejně jako virtuózní vykreslení muskulatury postav všech aktérů demonstrující celkovou monumentalitu obrazu, nenachází svůj konkrétní předobraz v cremonském prostředí. Pokud se Antonio doposud orientoval na práce staršího bratra, nyní se zcela osamostatnil a své vzory hledal jinde. Giuliovo až naivistické podání *Vzkříšení* pro kostel sv. Filipa a Jakuba v Castelleone z roku 1546 již nemohlo mladšímu sourozenci v žádném případě vyhovovat [obr. 110]. Rovněž se nelze ztotožnit s tvrzením Maurizia Mariniho, který prosazoval v případě tohoto Antoniova obrazu ovlivnění antiklasickou manýrou podle Pordenonova *Ukřižování* ze západní vnitřní fasády cremonského dómu.⁷⁰⁴ Manýristický příklad Bernardina Gattiho, respektive jeho nástěnné malby s tématem *Zmrtvýchvstání* z roku 1529 v cremonském dómu, umístěné pod Pordenonovým *Ukřižováním*, Campi rovněž nenásledoval [obr. 111]. Jako jistý vzor by

⁷⁰² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 57

⁷⁰³ „...comprime...una prorompente energia“. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 24

⁷⁰⁴ Maurizio Marini, „Cremona fedelissima“ tra Milano, Venezia e Ferrara: dai fratelli Campi al Caravaggio, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 539-550. Srv.: Bora 1977, s. 76

mohl do úvahy přicházet snad jen dramatičtější pojatý zmrtvýchvstalý Kristus z třetího klenebního pole hlavní lodi cremonského kostela sv. Zikmunda, jehož autor Domenico De Siccis se vyučil v mantovské dílně Giulia Romana [obr. 38].

Právě v Pippiho tvorbě našlo podle Roberta Longhiho a Giulia Bory Antoniovo podání svalnatých postav svůj předobraz, konkrétním dokladem mohly být akty v Trojském sále vévodského paláce v Mantově. Longhi Antoniův příklon k mantovskému kolegovi vyjádřil slovy: „*již v jeho počátcích...jeho extrémní plastičnost...jedinečná muskulatura Giulia Romana...a parmské vrtochy...efekty pravého a správného romanismu, který, jak víme, vždy tenduje k naturalismu.*“⁷⁰⁵ Přestože do dnešních dnů se nedochoval žádný konkrétní Romanův deskový obraz s tématem *Vzkříšení Krista*, víme alespoň o dvou, které se nacházely ve sbírce mantovských Gonzagů a které byly v roce 1627 prodány do Anglie, jak zaznamenávají dobové inventáře. Romanovu představu snad dokládají rytiny tohoto námětu od Giovanna Battisty Scultori [obr. 112] a Diany Scultori a Romanova kresba v berlínském Kupferstichkabinetu, kterou badatel Hartt označil jako studii do „*gieisa del Crocifisso*“, o níž se píše v dopise zaslaném Federiku Gonzagovi dne 28. října 1526.⁷⁰⁶

Campi uplatnil přístup založený na citaci Romanových muskulaturních postav také o něco málo později, neboť voják stojící po pravé straně, jež se v úleku kryje štítem, se stane vzorem pro postavu Šavlova doprovodu ve scéně *Obrácení sv. Pavla* při výmalbě presbytáře v milánském kostele sv. Pavla [obr. 142],⁷⁰⁷ stejně jako v podání vojáka ze *Vzkříšení Krista* z turínské Galleria Sabauda [obr. 335].⁷⁰⁸ V této souvislosti není od věci zmínit, že v milánském Castello Sforzesco se nachází kresba zobrazující přípravnou studii pro *Obrácení sv. Pavla* do milánského kostela tohoto světce (1564).⁷⁰⁹ Při bližším seznámení s materiálem vyvstává otázka, zda tato studie více neodpovídá vojákovu ze *Vzkříšení Krista* po pravé straně stejně jako vojákovu pod ním [obr. 109].

Celkově nové tvarosloví, intenzivní světla a stíny, stejně jako zdůraznění iluzivní dramatičnosti, které Antonio uplatnil při realizaci tohoto deskového obrazu, se rovněž vymykalo soudobému výtvarnému zobrazování v hlavním městě Lombardie, na druhé

⁷⁰⁵ *Ma già nel suo primo tempo...il suo estremismo plastico, singolare miscuglio di Giulio Romano e di caprici parmensi ... effetti di vero e proprio romanismo che, come si sa, sempre versa in naturalismo.*“ Robero Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

⁷⁰⁶ v roce 1972 prodávala londýnská Sotheby's dvě kresby od Giulia Romana s tematikou *Vzkříšení Krista* (pod čísly 62 a 68). Stefania Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Řím 1993, s. 106-107

⁷⁰⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 2011, s. 157-164

⁷⁰⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1994, s. 55-56

⁷⁰⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1980, s. 21

straně bylo zajímavé pro nové milánské řády, jako byly angeliky, Campiho budoucí zaměstnavatelky.⁷¹⁰ Staré řády, například benediktinky při kostele sv. Mořice, nejdůležitějšího ženského kláštera své doby v Miláně, dávaly přednost tradičnímu vypodobnění. o pět let dříve vznikla v kapli Bergamina tohoto kostela nástěnná malba stejného námětu od Giovana Pietra a Aurelia Luiniů [obr. 113]. Na rozdíl od Campiho podání vykazuje tato práce typické manýristické prvky lombardského malířství poloviny 16. století založené na zdůrazněné kresebnosti malby, pastelové barevnosti, nepřirozeném užití světla, které scénu nasvětluje zespoda, a zájmu o zobrazení přírody, vlastní lombardské malbě od dob Leonarda da Vinciho. Výrazný světelný expresionismus, který pozorujeme v Antoniově malbě a který je tolik netypický pro soudobou milánskou výtvarnou produkci, je podání bratří Luiniů daleko vzdálen. Orientaci směrem k Michelangelově sochařsky tvarované figuře, na Antoniově obraze viditelné v podání Krista a vojáka v prvním plánu, prozrazovala v Miláně snad jen nástěnná malba Bernardina Lanina a Giovanni Battisty della Cervy v bazilice sv. Nazara zobrazující *Mučednictví sv. Kateřiny Alexandrijské*, datovaná k roku 1546 [obr. 114].⁷¹¹ Za obdivuhodně silné reminiscence Antoniova světelného pojetí milánského *Vzkříšení* lze pokládat dvě práce Giovanniho da Monte. První práci zobrazující *Korunování Krista trním* malíř realizoval do kostela sv. Fruttuosa v Monze [obr. 115].⁷¹² Druhá malba se dnes nachází ve sbírkách *Castella Sforzesca* a představuje typ bolestného Krista.⁷¹³

Pokud bychom svou pozornost zaměřili na oblast Ligurie, konkrétně Janova, museli bychom konstatovat, že ani tvorba Luca Cambiasa, se kterou se Antoniova produkce mnohem intenzivněji protne o několik let později, neodpovídala Campiho dramatickému pojetí z počátku roku 1560. o rok dříve realizoval Cambiaso do janovského kostela sv. Bartoloměje deskový obraz stejného námětu, ovšem naivistické podání v postavách i kompozici, chromatická až tintorettovska barevnost a nasvícení scény vycházející z postavy Syna Božího Antoniovu *Vzkříšení* neodpovídala [obr. 116].⁷¹⁴ Stejným způsobem pojal Cambiaso v první polovině 60. let další obrazy s touto tematikou – triptych zobrazující zmrtvýchvstalého Krista mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Michelem do kostela

⁷¹⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 60-61

⁷¹¹ Andrea di Lorenzo, Bernardino Lanino e Giovanni Battista della cerva. Storie della vita di Santa caterina d'Alessandria, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 256-258

⁷¹² Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 280

⁷¹³ Laura Baso, Mauro Natale a kol, Giovanni da Monte (attribuito a), in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Milán 2005, s. 117, kat. č. 81

⁷¹⁴ Lauro Magnani, Ressurrezione. Trasfigurazione, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 252-253

sv. archanděla Michaela v Nirasce z roku 1562 [obr. 117],⁷¹⁵ dále *Zmrtvýchvstání* původně ze soukromé milánské sbírky (dnes v majetku Fondazione Paolo Gerolamo Franzoni, původně snad v kostele Santa Maria di Campagna v Piacenze)⁷¹⁶ a *Zmrtvýchvstání* z kostela sv. Jana Křtitele v Monaltu (1563). Přestože je v Cambiasově případě vidět v průběhu let snaha o překročení Raffaelovy předlohy ze Stanza di Eliodoro ve Vatikánu a příklon k většímu naturalismu, postupuje v těchto letech ještě poněkud neobratně a jeho pravý význam se projeví až v dalších letech.

V souvislosti s Antoniovým *Vzkříšením* upozornil Roberto Longhi na malířovu inklinaci k severským mistrům, když konstatoval, že spíše než o práci Itala by se mohlo jednat o malbu Franse Florise „...più che di un italiano parrebbe di Frans Floris“.⁷¹⁷ Konfrontace Antonia Campiho s flámskou produkcí mohla proběhnout v benediktinském klášteře v Medě (dnes vila Antona Traversiho), vzdáleného 25 kilometrů severně od Milána. Malíř zde svými nástěnnými malbami s námětem *Tří Marií u hrobu* [obr. 271] a *Oplakávání Krista* [obr. 274] a deskovým obrazem *Madony s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími světci* [obr. 187] vyzdobil hlavní oltářní stěnu oratoře sv. Viktora. Při přestavbě kláštera na vilu byl v jednom sále přilehlém ke kostelu ponechán původní strop s nástěnnými malbami s nápisem „*dei Fiamminghi*“. Dnes se zde nachází archiv rodiny Traversi, který zdobí dva Antoniovi andělé, jež původně flankovali hlavní oltářní obraz v kostele, než byli před instalací mladší Ceranovy malby zobrazující *Vzkříšení Krista* sneseni.⁷¹⁸ v neposlední řadě se Campi mohl konfrontovat s okruhem římských fiamminghů od počátku 60. let v Miláně, kde byli tito výtvarníci v jistém smyslu doma.⁷¹⁹ O konkrétních jménech a osudech flámských nebo německých malířů, kteří zde žili a pracovali, se však odborná literatura rozepisuje pouze okrajově.⁷²⁰

Antoniovým možným severským zdrojem mohl být kromě Franse Florise, kterého nejvíce prosazoval Roberto Longhi, také Maarten van Heemskerck. V případě tohoto severského romanisty je třeba soustředit se na jím prosazovaný světelný program stejně jako na jeho způsob modelace figur. Heemskerckovo expresivní řešení nalzáme u Antonia

⁷¹⁵ Franco Boggero, *Cristo risorto tra san Giovanni Battista e san Michele*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 254-255

⁷¹⁶ Lauro Magnani, *Ressurrezione. Trasfigurazione*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 324-325

⁷¹⁷ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125. Srv.: Bora 1977, s. 60; Tanzi 2008, s. 9

⁷¹⁸ Giulio Bora očitoval dokument z Arcibiskupského archivu v Miláně, který uváděl nápis „*Fiamenghinus qui...fornicem pinxerat*“ na stropě této místnosti. Srv.: Bora 1977, pozn. 77

⁷¹⁹ Idem.

⁷²⁰ Srv.: Meijer 1985, s. 25-32; Meijer 1988, s. 33-47; Meijer 1988, s. 117-152; Ferlisi 2013...*Pittura e paesaggio*; Meijer 1988, s. 11-31

Campiho také později, konkrétně v *Kajícím se sv. Jeronýmovi* z roku 1563 nebo ve *Sv. Šebestiánovi* z roku 1575. I přestože se jedná o ojedinělé práce, nelze si neklást otázku, kde se Campi tomuto výrazu naučil. Možným řešením se zdají být grafické reprodukce, případně Campiho pobyt v Římě – Campiho akty ze *Vzkříšení* jsou navíc velice blízké postavám Taddea Zuccara z kaple Frangipani římského kostela San Marcello al Corso (1558–1559–1566),⁷²¹ ovšem jediný doložený Antoniův kontakt s Římem pochází až z roku 1583, kdy se na základě buly papeže Řehoře XIII. stal kavalírem řádu *Ordine dell'abito di Cristo*. Malířův případný římský pobyt před rokem 1560 se řadí mezi nevyřešené otázky, které bude možné zodpovědět snad na základě hlubšího archivního průzkumu. Badatelé zabývající se touto problematikou prozatím nedospěli k jasnému závěru.⁷²²

Přestože se odborná literatura od 60. let přiklání k názoru, že vzorem pro tento Antoniův obraz byla produkce záalpských malířů, jako více pravděpodobný předobraz se nakonec zdá být tvorba brešských malířů Savolda, Moretta a Moroniho. Antonio Campi musel znát brešskou výtvarnou produkci velice dobře, neboť v roce 1549 a po celé páté desetiletí realizoval po boku bratra zakázku na osm deskových obrazů pro tamní právnické kolegium. Starší Giulio se přátelil s Cristofore Sortem, mantovským uředníkem Giulia Romana, který v této době v Brescii bydlel a na základě plné moci jej zastupoval při sjednávání této práce.⁷²³ Kromě toho nástěnné malby Girolama Romanina na stěně nad mezilodní arkádou v cremonském dómu oslovovaly cremonské malíře již v době svého vzniku v roce 1517.⁷²⁴ Spojení s Bresciou zajistil Campiům také Lattanzio Gambara, jenž svá učňovská léta prožil právě v cremonské dílně Giulia Campiho. Malířská profese zavedla Gambaru do mnoha lombardských paláců, kde se v průběhu let ukázal jako vytříbený malíř nástěnných maleb. V 60. letech se setkali s Antoniem při výzdobě Palazzo Maggi v Cadignanu [**obr. 125**].⁷²⁵

⁷²¹ Giuseppe Godi, Giovanni Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 16

⁷²² Srv.: Perotti 1931, s. 37 – 55; Godi/Cirillo 1978, s. 26-30; Godi/Cirillo 1982, s. 12-13; Bora 2007, s. 34

⁷²³ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Pietro Allia, fol. 717, 29. května 1549. Srv.: Miller 1985, s. 462; Casero 2007, s. 112, 118

⁷²⁴ v roce 1517 zadavatelé výzdoby cremonského dómu pozvali Girolama Romanina, aby zhodnotil fresky Altobella Meloneho. Ve stejném roce dostal brešský malíř prostor k vlastní realizaci. Nad pravou mezilodní arkádou vznikly nástěnné malby zobrazující *Krista před Kaifášem*, *Ecce Homo*, *Krista korunovaného trnovou korunou* a *Bičování*. Romaninův výtvarný projev, charakteristický příklonem k Benátčanům a severským výtvarníkům, však neoslnil cremonské *massari* a ti zadali další práci v dómu Pordenonovi. Francesco Frangi (Mina Gregori ed.), i Pittori anticlassici, in Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, Milán 1990, s. 26-39

⁷²⁵ Fausto Lecchi, Cadignano. Palazzo Maggi oggi Scanzi, in *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia. Il Cinquecento nel territorio*, sv. IV, Brescia 1975, s. 340-347

Jak bylo naznačeno výše, přístup, který uplatnil Campi při realizaci tohoto obrazu, byl naprosto nový a výjimečný. V malířově tvorbě se jednalo o ojedinělou práci, kterou Filippo Maria Ferro popsal slovy: „...*je v souladu se způsobem divadelní představy velikášství, šťastný vyprávěcí tón, s přistáním v neobvyklém přírodním zážitku...*“⁷²⁶ Ve srovnání s přibližně o pět let mladším diptychem zobrazujícím *Křížovou cestu a Vzkříšení*, dnes uchovávaném v turínské Gallerii Sabauda [obr. 118],⁷²⁷ lze souhlasit s konstatováním Marca Tanziho, že na rozdíl od mistrně podaného *Vzkříšení* z roku 1560, se diptychu nedá upřít jeho devoční charakter podtržený cremonským výtvarným tvaroslovím, nejvíce asi v Pordenonových ozvucích v *Křížové cestě a* v inspiraci grafickými předlohami Albrechta Dürera. Diptych byl původně inventován jako práce flámského malíře z let 1540–1550 a jako práci Antonia Campiho jej poprvé publikoval Marco Tanzi v roce 1994. Badatel zasadil malby do souvislosti s Campiho *Vzkříšením* z roku 1560, nástěnnými malbami v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 142–156] a deskovým obrazem *Zuzany se starci z Brescie* [obr. 48] a na základě těchto faktů jej datoval mezi léta 1565 až 1569.⁷²⁸ Po formální stránce je však zmrtvýchvstalý Kristus z poloviny desetiletí daleko vzdálen šerosvitnému podání z roku 1560 a spíše ukazuje na Campiho opětovné zaujetí manýrismem. Skutečnost, že cremonský malíř změnil v následujících letech svůj výtvarný slovník ještě několikrát, nás proto nesmí překvapit.

Svalnatá postava Krista a vojáka v prvním plánu, jež neodpovídala žádné předchozí práci, se nejvíce přibližovala deskovému obrazu *Kajícího se sv. Jeronýma* z roku 1563 ze soukromé milánské sbírky [obr. 120]. Analogie v napjetí svalů, natažení šlach a vystupujících žilách, evidentní vliv tvorby Michelangela Buonarrotiho v Pádské nížině, nelze podceňovat ani u štukových postav proroků na mezilodních arkádách v kostele sv. Zikmunda v Cremoně, které byly realizovány rovněž v 60. letech.⁷²⁹ Perleťová pleť vojáka, jež je podobná pokožce mrtvého Krista v Antoniově *Pietě se sv. Antonínem a bl. Faciem* pro cremonské dómo z roku 1566 [obr. 164] a studené smaltové barvy odkazují na práce Lorenza Lotta a celkově na Campiho obrat k brešskému umění.⁷³⁰ Evidentní závislost na naturalismu pozdního Moretta a Callista del Piazzzy komentoval v Antoniově tvorbě také

⁷²⁶ „...*si allinea alla maniera con l'esibizione teatrale di gigantismo, un tono felice narrativo, con approdo a un'insolita esperienza naturale...*“ Filippo Maria Ferro, Una via lombarda alla maniera, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán 2000, s. 530

⁷²⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1994, s. 56

⁷²⁸ Tanzi hypoteticky uvedl, že Antoniové obrazy mohly sloužit jako křídla triptychu, jehož centrální část by zobrazovala motiv *Ukřižování* – jako příklad uvedl *Ukřižování* Giulia Campiho ze soukromé milánské sbírky [obr. Campi 1985, s. 141]. Marco Tanzi, *op. cit.*, 1994, s. 56

⁷²⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2008, s. 3-4

⁷³⁰ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

Valerio Guazzoni⁷³¹ a Ferdinando Bologna označil toto Campiho směřování za „*neobrešskou*“ tendenci.⁷³² Brešský naturalismus založený na prudkém nasvícení postavy z jedné strany a chladném koloritu v kombinaci se zájmem o anatomii lidského těla připravily Campimu základnu pro expresivní malby v 80. letech.⁷³³ Tato nocturna, jak ještě uvidíme, objevující se v Antoniově tvorbě od konce 60. let, založená na prudkém kontrastu světla a stínu, zaujala mladého Caravaggia. Antonio Campi, jak poprvé konstatoval Roberto Longhi, se v blízké budoucnosti naučí používat techniku *chiaroscuro* tak, jak ji posléze uplatní jeho slavnější kolega. Ostatně Roberto Longhi, který připsal ve své knize věnované Caravaggiovým předchůdcům brešské školy výtvarného umění podstatně větší prostor než cremonským Campiům, považoval Bresciu jako východisko nejen pro Michelangela Merisiho, ale právě také pro cremonské výtvarníky.⁷³⁴

Příklad Brescie byl zajímavý především tím, že zdejší tvorba v mnohém přešla a v mnohém doplnila potridentské předpisy týkající se obrazů s náboženskou tematikou. Pro brešské umění datované do let 1520 až 1550 byla charakteristická hluboká náboženská forma. Od 40. let 16. století zde vznikala důležitá produkce sakrálního umění spojovaná především s aktivitami Giovanna Gerolama Savolda, Alessandra Bonvicina zvaného Moretto a Giovanni Battisty Moroniho.⁷³⁵ Breští umělci 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. Nejsvětější Svátosti v místní katedrále). Na konci jeho života byly tyto aktivity silně podporovány a zároveň cenzurovány papežským stolcem.⁷³⁶

Antoniovu *Vzkříšení* je možné porovnat s prací podobného tématu od Alessandra Bonvicina. Pokud by se tento brešský malíř nenarodil na konci 15. století, bylo by jeho dílo bráno jako práce z doby tridentského koncilu a po něm.⁷³⁷ Vyučil se pravděpodobně ve svém rodném městě a od počátku nového století mu byly prisuzovány prestižní

⁷³¹ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 22

⁷³² „...*neobresciana*...“ Idem.

⁷³³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 141

⁷³⁴ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 107-122

⁷³⁵ Tommaso Mozzi (Gloria Fossi ed.), *op. cit.*, 2013, s. 336-351

⁷³⁶ Andrea Bayer, North of the Apennines. Sixteenth-Century Italian Painting, in *Lombardy and Emilia – Romagna*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, sv. IV, New York 2003, s. 6-64

⁷³⁷ Roberto Longhi konstatoval: „...*il Moretto sembra un Caravaggio avanti lettera ancora nella prima metà del Cinquecento*...“ – „*Moretto se zdá být Caravaggio první poloviny 16. století*“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 115

zakázky.⁷³⁸ V roce 1550 dokončil *Ecce Homo* [obr. 119], které se původně nacházelo v kapli sv. Křížů v tanním dómu, dnes je umístěno v Pinakotéce Tosio – Martinengo.⁷³⁹ Malba velkých rozměrů označená Brunem Passamanim jako „unikát italského malířství 16. století“⁷⁴⁰ se odvolávala na asketické texty z 16. století, ve kterých byl pomocí inovativního přenesení tohoto tématu oslavován devoční tón. Námět Bonvicinova obrazu se neobjevuje v evangeliích, malíř jej strukturoval jako ukázkou nástrojů Kristova utrpení a jako modlitbu ke Kristu v bolesti, jež navíc podtrhl žalem anděla. Jakoby zapomenutý Kristus na schodech silně působil na diváka. Malíř dosáhl toho, že se mezi obrazovým dílem a pozorovatelem vytvořil úzký vztah, jehož emotivní atmosféru dotvářela konstrukce perspektivy a studený kolorit obrazu. Shodný přístup v budování hmoty těla u obou výtvarníků, tedy důraz na muskulaturu Kristova těla a prudké nasvícení postavy shora, ovšem ve výsledku vyzněl opačně. Zatímco Morettův Kristus působil velice lidsky, dalo by se říci až dojemně, Campiho verze představovala Spasitele více v jeho božské podobě. Přestože Campiho malba nebyla prosycena stejně intenzivní atmosférou Morettova obrazu, dokázala na milánského diváka na počátku šestého desetiletí zapůsobit podobně mocným dojmem.

6.2 Kající se sv. Jeroným

Kající se sv. Jeroným z roku 1563 je chronologicky první ze tří Campiho obrazů zobrazujících toto téma [obr. 120].⁷⁴¹ Další dvě malby jsou mladší a nacházejí se v Museo di Prado v Madridu [obr. 206]⁷⁴² a v Galleria Sabauda Turíně⁷⁴³ [obr. 335].⁷⁴⁴ Signovaná a datovaná malba *Kajícího se sv. Jeronýma* z roku 1563 se dnes nalézá v soukromé

⁷³⁸ Alessandro Bonvicino zv. Moretto – recentní literatura. Srv.: Lucchesi Ragni 2005...*Da Romanino e Moretto a Ceruti*; Savy 2006...*Manducatio per visum*; Rühl 2011...*Moretto da Brescia*; Fusari 2014...*Pittori intorno a Moretto*; Dotti 2014...*Moretto, Savoldo, Romanino, Ceruti*

⁷³⁹ Alessandro Bonvicino zv. Moretto, *Ecce Homo*, olej na plátně, 215 x 125 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio – Martinengo. Srv.: Passamani 1988, s. 69, 71

⁷⁴⁰ „un unicum della pittura italiana del Cinquecento“. Bruno Passamani, La drammatica maturità del Moretto, in *Guida della Pinacoteca Tosio – Martinengo di Brescia*, Brescia 1988, s. 69

⁷⁴¹ Antonio Campi, *Kající se sv. Jeroným*, 1563, olej na desce, 314 x 137 cm, signováno a datováno v pravém horním rohu kamenného bloku po Jeronýmově levé straně „ANTONIO CAMPI CRE. FA 1563“, Milán, soukromá sbírka Allmani & Sons Coll.

⁷⁴² Antonio Campi, *Sv. Jeroným ve své pracovně*, olej na plátně, 183 x 122 cm, signováno „ANTONIVS CAMPVS CREMONS“, Madrid, Museo del Prado, inv. č. 00059

⁷⁴³ Antonio Campi, *Modlící se sv. Jeroným*, olej na desce, 132 x 99 cm, Turín, Galleria Sabauda, inv. č. 801

⁷⁴⁴ Námět sv. Jeronýma, který Campi zobrazil ve třech variantách během tří desetiletí, jako by charakterizoval celou jeho výtvarnou práci. Rozdílný přístup k jednotlivým obrazům je zajímavým dokladem Antoniova malířského zrání v neproduktivnějších fázích jeho života. Na příkladech těchto obrazů lze názorně prokázat, jakým způsobem se Antoniova tvorba proměňovala, vyvíjela a vracela zpět ke svým kořenům od 60. do 80. let. Campiho stylistické proměny na příkladu tohoto tématu budou formulovány v další kapitole.

milánské sbírce (v roce 2014 byla nabízena k prodeji na veletrhu umění v Maastrichtu). Poprvé ji publikoval Marco Tanzi až v roce 2008.⁷⁴⁵ Do této doby se o její existenci nevědělo. Badatelé o ní neměli žádné informace, neboť ji nekomentovali milánští průvodci ani historikové zabývající se Antoniovou tvorbou. z toho důvodu se dnes nedá přesně určit provenience obrazu. Vzhledem ke svým rozměrům lze uvažovat, že obraz byl původně určen do některého z milánských kostelů, neboť toto téma bylo v milánském prostředí první poloviny 16. století velice oblíbené. K nejvýraznějším dokladům se řadily malby Calista Piazzzy v Santa Maria dei Miracoli (1542), Gaudenzia Ferrariho a Giovanni Battista Della Cervy v kostele sv. Jiří u paláce (San Giorgio al Palazzo) z roku 1545, Carla Urbina v kostele sv. Barnabáše, jež starší průvodce přisuzovali Campimu⁷⁴⁶ a práce z poloviny 90. let 16. století od Camilla Procaccina z kostela sv. Raffaella [obr. 121].⁷⁴⁷

V produkci rodiny Campi se toto téma objevilo již v tvorbě staršího bratra. Giuliova malba *Sv. Jeronýma* pro mantovský dóm z let 1552 až 1553 musela být ve své době velice oblíbená, neboť se posléze dostala do gonzagovské sbírky.⁷⁴⁸ Z toho důvodu je třeba položit si otázku, zda se Antoniův obraz z roku 1563 nemohl odvolávat na Giuliovu starší verzi tohoto námětu.⁷⁴⁹ Antonio zobrazil svého světce jako svalnatého muže, jenž v modlitbě před krucifixem, který drží ve své levici, trestá své hříchy bitím se kamenem v prsa. Po jeho levici spí vedle kamenného kvádrů lev, světcův atribut. Výjev je zasazen do zalesněného údolí, v jehož pozadí se dá tušit malá vesnice. Druhý plán pravé strany je akcentován hrázděným stavením, kde se odehrává část legendy o sv. Jeronýmu, jenž vytahuje poraněnému lvu trn z tlapy. Jeronýmova postava, částečně zahalená v drapérii červené látky, se pojetím své muskulatury odvolává na akty antických božstev ze sálu prvního patra v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina (1555 – 1557) [obr. 56–86] a především na Krista ze *Vzkříšení* z milánského kostela Santa Maria dei Miracoli (1560) [obr. 109]. Úzkostná tvář církevního otce se shoduje s *Kristem meditujícím nad nástroji*

⁷⁴⁵ Marco Tanzi, *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Milán 2008

⁷⁴⁶ Steffano Zuffi (Paolo Biscottini ed.), *L'età di San Carlo*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milán 2005, s. 167, fig. 2. – Giovanni Cirillo, Carlo Urbino da Crema: disegni e dipinti, Parma 2005, s. 93, fig. 26

⁷⁴⁷ Nancy Ward Neilson, Camillo Procaccini, *Paintings and Drawings*, New York/Londýn 1979, s. 44

⁷⁴⁸ z inventáře sbírky mantovského vévody z roku 1627 se dozvídáme, že „*Quadro dipintovi un san Geronimo penitente, figura intiera, con cornice nera fraggiata d'oro di mano di Giulio Campo, stimato lire 240.*“ Stejně tak inventář sbírky mantovského vévody Karla II. z roku 1665 uvádí „*Un quadro con l'effigie di S. Girolamo copia bellissima del Magnano*“. Podoba ani umístění obrazu dnes není známé. R. Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2006, s. 124, 273

⁷⁴⁹ Badatel Marco Tanzi se domnívá, že v závislosti na obraze staršího Giulia vznikla až Antoniova třetí verze *Modlíciho se sv. Jeronýma* z počátku 80. let. Tuto teorii, neboť podobu Giuliova obrazu dnes neznáme, dokládá tvrzením, že v roce 1563 pracoval Antonio již ve své vlastní dílně a snažil se od bratra maximálně odlišit. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2008, s. 26

svého utrpení od mladšího Vincenza (Parma, soukromá sbírka) [obr. 122]⁷⁵⁰ a s Antoniovým Kristem na hoře Olivetské z kostela Santa Maria della Noce v Inverigu z roku 1577 [obr. 295].⁷⁵¹ Jeronýmovy oči zalité slzami stejně jako stopy po krvi na kameni a hrudi, květy, hadi a žáby pod ním dodávají obrazu smysl pro realitu. Naivisticky pojatý spící lev jakoby dokládá Longhiho slova o Campim jako o „talentovaném malíři, který byl ovšem vybavený pouze základními nástroji“.⁷⁵²

Divoká příroda zdůraznila Campiho malířskou vytríbenost v pojednání světla, které se lámalo ve větvích stromů. Svalnaté tělo a perleťová pleť stejně jako prudké nasvícení postavy z pravé strany kontrastovaly s melancholicky působícím pozadím obrazu, jež dávalo tušit Campiho znalost tvorby severských malířů. Na příkladu tradice zobrazování sv. Jeronýma v divočině shledala badatelka Leopoldine van Hogendorp Prosperetti, že kresby lesů a stromů mohly být vodícím můstkem mezi umělci z Veneta a ze severu. Praxe používat stromy v pustině jako sbor přikrašlující Jeronýmův duchovní boj se vyvinula právě ve Venetu a byla kodifikována Dürerem a Tizianem. Tento princip mohl být brán jako alegorie stoické doktríny o krocení vášní, která byla důležitá především v pozdní renesanci a baroku.⁷⁵³ Grafická práce Albrechta Dürera byla v 16. století v Itálii značně rozšířená napříč celým uměleckým spektrem, paradoxně, i když malíř sám proti jejímu svévolnému užívání intervenoval u benátského soudu.⁷⁵⁴ Italští malíři se na Dürerovy grafiky odvolávali poměrně často, nepřebírali je ovšem zcela – patrné bylo ovlivnění krajinnými a architektonickými prvky, zčásti figurami, málokdy celými kompozičními celky. Dürerovy citace byly patrné především v náboženských výjevech – oblíbené byly motivy ze *Života Panny Marie*, některé pašijové scény, především Nesení kříže nebo scény z Kristova dětství jako Klanění tří králů a v neposlední řadě právě světecké výjevy se sv. Jiřím a sv. Jeronýmem.⁷⁵⁵

U cremonských malířů byla znalost tvorby záalpských tvůrců v první polovině 16. století omezena na dílo antverpského umělce Joose van Cleva (1480/1490 – 1540/1541).

⁷⁵⁰ Vincenzo Campi, *Kristus medituující nad nástroji svého utrpení*, olej na plátně, 86 x 71 cm, Parma, soukromá sbírka. Srv. : De Klerck 2000, s. 174

⁷⁵¹ Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1577, olej na plátně, 180 x 124 cm, signováno a datováno: „ANTONIUS CAMPUS/CREMONENSIS FA./1577“, Inverigo, Santa Maria della Noce. Srv.: Coppa 2005, s. 245-246

⁷⁵² „...un macchinista di talento, ma fornito di strumenti rudementali“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice)1968, s. 128

⁷⁵³ Leopoldine van Hogendorp Prosperetti (Anna De Floriani/Maria Clelia Galassi eds.), „Un albero di guazzo“: Pieter Brueghel, Giulio Clovio and Arboreal Disegno, in *Culture figurative a confronto tra Fiandre a Italia dal XV al XVII secolo*, Milán 2009, s. 147-155

⁷⁵⁴ Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, *op. cit.*, 1999, s. 19–25

⁷⁵⁵ Anja Grebe, *op. cit.*, 2013, s. 202-203

Jeho práci zprostředkoval Cremonanům Giovanni Andrea Sicco, jehož obrazy v Lonatu a ve farním kostele v Domaso, se odvolávaly na jemu známou van Clevovu verzi *Sv. Jeronýma*.⁷⁵⁶ Ten sám tuto kompozici převzal od Albrechta Dürera, jehož obraz *Sv. Jeronýma* z roku 1521 (Lisabon, Museo Nacional de Arte Antiga) podnítl do poloviny století vznik přibližně stovky obrazů inspirovaných tímto tématem.⁷⁵⁷ V tvorbě Campiů se předlohy norimberského mistra objevily již v práci staršího Giulia, konkrétně v krajině *Alegorie marnosti* z milánského Musea Poldi Pezzoli,⁷⁵⁸ v apoštolech z *Nanebevzetí Panny Marie* v kostele Santa Maria delle Grazie v Soncinu [**obr. 123**] nebo v některých figurách v příbězích sv. Agáty v presbytáři kostela světice v Cremoně.⁷⁵⁹

Kopírování, ať již obrazových nebo grafických předloh bylo v této době dokumentováno na obou stranách Alp. Způsob, jakým se malíř nechal ve své tvorbě inspirovat jiným tvůrcem, ovšem varioval podle okolností, ambice a umělcových schopností. Antonio jako každý výtvarník své doby přišel do kontaktu s grafickou produkcí řady svých kolegů. Sám se na tomto poli uplatnil především v 50. letech. Na počátku 70. let usiloval o provedení své malby *Ukřižování s pašijovými scénami* (1569) do grafické podoby, neboť za tímto účelem kontaktoval benátského rytce Giacoma Valegio.⁷⁶⁰ V polovině 80. let se vyvinula spolupráce s Agostinem Carraccim na grafikách doplňujících text jeho cremonské kroniky.⁷⁶¹ Přestože Albrecht Dürer byl za Antoniova života již několik desítek let po smrti, nelze uvažovat o tom, že by se s jeho tvorbou Campi nedostal do kontaktu. Naopak v Antoniově případě nacházíme indicie, které dokazují, že již na počátku 60. let se malíř nechal volně inspirovat motivy německého tvůrce, podobně jako řada umělců před ním i v jeho době.⁷⁶²

⁷⁵⁶ Bert W. Meijer, *Dipinti e pittori fiamminghi e olandesi a Cremona*, in *Luci del Nord. Dipinti fiamminghi e olandesi del Museo di Cremona*, Cremona 1998, s. 17-27

⁷⁵⁷ Mezi léty 1521 až 1550 vznikla přibližně stovka obrazů více či méně inspirovaných Dürerovým vzorem. Další *Sv. Jeroným* od Joose van Cleva, datovaný do let 1525/1530 a rovněž převzatý z Dürerovy kompozice, se dnes nachází v Busch-Reisinger Museum v Cambridge. Matthias Monde, *Albrecht Dürers Lissaboner „Hieronymus“*, in *Museo Nacional de Arte Antiga*, Bonn 1999, s. 164

⁷⁵⁸ Bert W. Meijer (Mina Gregori ed.), *op. cit.*, 1985, s. 25-32

⁷⁵⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 73

⁷⁶⁰ Giacomo Valegio, podle Antonia Campiho, *Kristovy Pašije*, 1575, rytina, 632 x 786 mm, nápis: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS INVENTOR. JACOBUS VALEGIO. VET. FECIT ANNO 1575. VENETIIS“, věnování toskánské velkovévodkyni Johaně Habsburské: „ALLA SERENISS. ET INVITTISS. SIGNORA, LA SIGNORA GIOVANNA D'AUSTRIA GRAN DUCHESSA DI FIRENZE, ET SIENA“

⁷⁶¹ Francesca Buonincontri, *Grafia dell'500', II, Milano e Cremona*, Bergamo 1982, s. 35-38. Srv.: Buonincontri 1985, s. 317-322

⁷⁶² v souvislosti s tvorbou Antonia Campiho je třeba upozornit na ovály Aurelia Gattiho zobrazující starozákonní a novozákonní scény nad obrazy Bernardina a Antonia Campiho v kostele Santa Maria della Croce v Cremě, datované do let 1585–1586. Scéna *Krista v předpekli* dokládá, že ještě v této době lombardští malíři používali rytiny Albrechta Dürera. Luca Guerini, *Un pittore tra maniera e controriforma. L'attività di Aurelio Gatti detto il Soiaro a Santa Maria della Croce*, in *Insula Fulcheria*, č. 34, 2004, s. 214, 223

V případě *Sv. Jeronýma* z roku 1563 je pozoruhodným příkladem záalpského vlivu světcovo přístřeší, které malíř na obraze zachytil, neboť ukazuje typický příklad hrázděného domu z oblasti na sever od Alp. Je možné se domnívat, že Campi jej mohl odvodit z příkladu Dürerovy rytiny *Madony s opicí* z roku 1498,⁷⁶³ kde se rovněž setkáváme s principem akcentované postavy Madony s dítětem v prvním plánu a s obdobným hrázděným domem v pozadí [obr. 124]. Tento typ domu, pro oblast Apeninského ostrova zcela netypický, se v Antoniově další tvorbě již neobjevil. Pokud jej neinspirovala Dürerova tvorba, mohla jej jistě ovlivnit grafika některého jiného záalpského malíře – německého nebo flámského, neboť ti se, jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, vyskytovali v Miláně ve druhé polovině 16. století zcela pravidelně. Poptávka po jejich pracích byla nemalá. Je doloženo, že vícekancléř Francesco Taverna, pro kterého Giulio Campi namaloval v roce 1560 obraz *Ukřižování Krista* do kaple pravého transeptu kostela Santa Maria della Passione v Miláně, sbíral obrazy flámských malířů.⁷⁶⁴ Jejich působení zde dokumentuje také celá řada maleb signovaná jako *dei fiamminghi*.

Další Antoniova práce se obrátila zcela jiným směrem. V polovině šestého desetiletí 16. století se Campi zaměřil na manýrismus v Primaticciově a Romanově podání a výrazně oba mistry ocitoval při výzdobě paláce rodiny Maggi v Cadignanu a v nástěnných malbách v presbytáři milánského kostela Obrácení sv. Pavla. Severské intermezzo pokračovalo znovu až v *Ukřižování s pašijovými scénami* na konci tohoto desetiletí.

6.3 Palazzo Maggi v Cadignanu

Palazzo Maggi v Cadignanu, vzdáleném 30 km jihozápadně od Brescie, lze popsat jako typickou lombardskou venkovskou vilu 16. století, jejíž exteriér nenasvědčuje tomu, že by v interiéru mohla skrývat hodnotná dekorace. Jednoduše pojatá budova o jednom křídle, jež nenápadně doplňuje urbanismus malého Cadignana, se skládá ze dvou pater. Fasáda paláce je pojata velice střízlivě, bez náznaku jakéhokoli dekoru. Přízemní části budovy sloužily během 20. století jako vesnická školka. Později ji nabyl do svého vlastnictví Franco Scanzi.⁷⁶⁵ Také dnes je palác v soukromých rukou. Jeho současní majitelé si velmi zakládají na jeho autentické podobě a nakládají nemalé prostředky na

⁷⁶³ Václav z Olomouce, podle Albrechta Dürera, *Madona s opicí*, 1498, mědiryt, Vídeň, Albertina, inv. č. DG1928/198

⁷⁶⁴ Srv.: Bora 1998, s. 58

⁷⁶⁵ Fausto Lecchi, Cadignano. Palazzo Maggi oggi Scanzi, in *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia. Il Cinquecento nel territorio*, sv. IV, Brescia 1975, s. 340-347

restaurování původní výmalby, jež se nachází ve třech sálech v přízemí.⁷⁶⁶ Dekorace dvou menších sálů, které flankují ústřední prostor celého přízemí, je dílem Antonia Campiho.

Předpokládá se, že stavitelem budovy byl Giovanni Maggi (nar. 1512), člen rozvětvené rodiny, která vlastnila pozemky a domy v Brescii a blízkém okolí. Giovanni Maggi zadal patrně kolem roku 1560 Lattanzio Gambarovi výzdobu největšího a nejprestižnějšího sálu v paláci [obr. 125].⁷⁶⁷ Tento fakt zavedl příčinu tomu, že rovněž ostatní dva sály připisovala umělecká kritika brešskému rodákovi a žáku Giulia Campiho. Nástěnná výzdoba cadignanských sálů byla poprvé publikována v 70. letech 20. století badateli Pier Virgilem Begni Redonou a Giovannim Vezzolim jako práce Lattanzia Gambary.⁷⁶⁸ Na tuto atribuci vzápětí reagoval Giulio Bora, který jako první uvažoval o společné práci Giulia a Antonia.⁷⁶⁹ o pět let později badatel konstatoval, že jeden sál v paláci vymaloval Antonio, zatímco druhý byl dílem Giuliovým.⁷⁷⁰ Jako první se pro Antoniovo autorství u obou sálů vyslovili Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo v roce 1982.⁷⁷¹ Tato varianta je od té doby přijímána jako jediná správná.⁷⁷²

Při vstupu do paláce návštěvník nejprve projde menším sálem na východní straně,⁷⁷³ jehož strop zdobí v centrálním čtverci *Prométheus*, který lidem přináší oheň [obr. 126].⁷⁷⁴ Po jeho stranách zápolí *Tantalos* [obr. 127] a *Sisyfos* [obr. 128] v podsvětí se svými tresty, zatímco lakomý král *Midas* na břehu řeky skrývá své oslí uši v turbanu [obr. 129]. Téma poslední scény není úplně jasné, mohlo by snad být věnováno oslavě úrody, hojnosti a bohatosti pozemských plodů. V přeneseném smyslu by scéna mohla být určena bohyni úrody Deméter, jejíž jediná dcera Persefoné trávila čtvrtinu roku se svým manželem Hádem v podsvětí. Výjev by pak mohl zachycovat vděčné lidstvo, které s nástupem jara zdobí oltář bohyně květinami a ovocem a spolu s ní se těší na příchod Persefoné [obr. 130]. Dekorace druhého sálu na západní straně paláce [obr. 131] se ve střední části věnuje třem sudičkám [obr. 132], jež po třech stranách flankují alegorie ctností, konkrétně *Alegorie Víry* [obr. 134], *Alegorie Naděje* [obr. 135] a *Alegorie*

⁷⁶⁶ Konzultováno na místě se současnou majitelkou v říjnu 2013. Studijní cesta pokryta finančními prostředky z GAUK, číslo projektu 523513/2013.

⁷⁶⁷ Fausto Lecchi, *op. cit.*, 1975, s. 347

⁷⁶⁸ Lattanzio Gambaro – k výzdobě sálu. Srv.: Begni Redona/Vezzoli 1978, s. 103-107

⁷⁶⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1980, s. 45

⁷⁷⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 181

⁷⁷¹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 14-15

⁷⁷² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 20-23

⁷⁷³ v dnešní době se vstupuje z nádvoří paláce, nikoliv z ulice, jako tomu bylo dříve. Z toho důvodu popisy dekorace v sálech ve starší literatuře vždy začínají druhým sálem na opačné straně.

⁷⁷⁴ Identifikace této figury se v odborné literatuře liší. Zatímco badatelé Godi a Cirillo a Marco Tanzi vidí v postavě poloboha Prométhea, která se jeví jako více přesvědčivá, Giulio Bora hovoří v této souvislosti o Alegorii štěstěny. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 14; Bora 1985, s. 304; Tanzi 2004, s. 22

Milosrdenství [obr. 133]. Poslední blok výzdoby dekoruje spící prorok *Eliáš* [obr. 136], jehož budí anděl. K výjevu odkazujícím se na biblickou První knihu Královskou,⁷⁷⁵ se jako k jedinému námětu dochovala kresba, již uchovává milánská Biblioteca Ambrosiana [obr. 137].⁷⁷⁶

Všichni badatelé, kteří se zabírali dekorací cadignanského paláce, dospěli k názoru, že zdejší nástěnné malby vznikly buď na konci 50. let, nebo ihned na počátku následující dekády.⁷⁷⁷ Svě přesvědčení zakládali na srovnání s nástěnným cyklem lásek bohů v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina (1555 až 1557), konkrétně na postavě Krona [obr. 77] a spícího Eliáše. Na druhé straně nelze nevidět, že ženské postavy v Cadignanu citují postavy panen pošetilých a panen moudrých, jež Antonio vytvořil již na konci čtvrtého desetiletí v kostele sv. Markéty v Cremoně. Argument badatelů Giovanna Godiho a Giuseppe Cirilla, že ovocné festony a hrající si putti vycházejí z Antoniovy práce v Torre Pallavicina, při bližší znalosti Antoniovy tvorby neobstojí. Pokud srovnáme putti z dekoračních vlysů, které Antonio spolu s Giuliem vymalovali v kostele sv. Zikmunda v Cremoně v letech 1564 až 1567 (dochované dokumenty o platbách), dojdeme k závěru, že se na cadignanské andílky bezprostředně odvolávají. Naší argumentaci podporuje také srovnání figury spícího proroka Eliáše s vojákem v prvním plánu ze *Zmrtvýchvstání* z roku 1560 [obr. 109] a především se *Sv. Jeronýmem* z roku 1563 [obr. 120]. Zdůraznění muskulatury a budování objemů pomocí světla a stínů je zde zcela totožné. Tyto indicie nás nakonec dovedou k pozdějšímu datování cadignanského cyklu, jež by mohlo odpovídat období těsně před rokem 1564, tedy době před započítím nástěnného cyklu ve sv. Pavlu v Miláně a dekoraci vlysů a pilastrů v kostele sv. Zikmunda v Cremoně.

Celkově vyznívá cyklus ve dvou sálech v paláci jako práce zralého malíře, jehož inspirace manýristickými vzory střední Itálie – florentskými v díle Cristofana Gherardiho (výzdoba v Palazzo Vecchio) [obr. 138] a římskými, především často citovaným Giuliem Romanem, nově také Primaticciem je zcela zřejmá. Ústřední motiv v západním sále cadignanského paláce je nezpochybnitelně odpozorován podle Pippiho dekorace východní

⁷⁷⁵ „Eliáš dostal strach a utíkal o život. Dorazil do Beer-šeby v Judsku, kde nechal svého mládence, a sám pokračoval celý den cesty do pouště. Když už nemohl dál, sedl si pod jeden jalovec a přál si umřít: „Už dost, Hospodine! Vezmi si můj život. Nejsem o nic lepší než moji otcové.“ Pak si pod tím jalovcem lehl a usnul. Vtom se ho dotkl anděl a řekl mu: „Vstaň a jez!“ Rozhlédl se tedy a hle – u hlavy má chlebové placky a džbán vody. Najedl se, napil a znovu ulehl.“ Bible, český ekumenický překlad, První kniha Královská, kapitola 19, verš 3-6

⁷⁷⁶ Antonio Campi, *Eliáš probouzený andělem*, kresba uhlím na bílém papíře, kvadratura uhlím, podlepena, v pravém dolním rohu razítka Ambrosiany, 185 x 280 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 282 inf. n. 2 (recto)

⁷⁷⁷ Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 14-15; Bora 1980, s. 45; Bora 1985, s. 181; Tanzi 2004, s. 22

stěny v *Sala di Psiché* v Palazzo Te, kde malíř zobrazil *Psyché se sestrami* [obr. 139].⁷⁷⁸ Campi pojal své tři sudičky zcela analogicky, neboť zopakoval princip, kdy jsou tři ženy zobrazeny z pohledu, jakoby se vznášející na oblacích a zároveň živě diskutující. Intimní atmosféru obohatili oba autoři přidáním taburetů, na kterých vždy sedí dvě ženy. Pohyb je naznačen vlající drapérií šatů a živou gestikulací všech tří protagonistek. Na rozdíl od Campiho podání světla, které Cremonan pojal velice jednoduše, neboť scénu v podstatě obdařil jedním nevrstveným světelným paprskem *alla Primaticcio*,⁷⁷⁹ vyznívá Romanova varianta o něco reálněji, protože malíř více pracoval se světlem a stínem a snažil se o jeho správné zobrazení při pohledu ze spoda.

Rovněž v podání Antoniových alegorií nacházíme indicie, které prozrazují, že se nechal inspirovat Romanovými a také Primaticciiovými předlohami. Rytina Adama Scultoriho podle Giulia Romana zobrazující *Herkula a Dejaniru* prozrazuje [obr. 140],⁷⁸⁰ že princip vlající drapérie nad hlavami sedících postav nebyl cizí právě mantovskému mistrovi. Ještě více se Antonio v podání *Alegorie Věry* přiblížil Primaticciiovi, jehož studie patrně pro *Grand Ferrare* ve Fontainebleau zobrazující *Venuši na oblaku*⁷⁸¹ se dochovala jako kresba v pařížském Louvru [obr. 141].⁷⁸² Přestože Campi ve Fontainebleau nikdy nebyl, a není prokazatelný ani jeho kontakt s Primaticciem, mohl mistrově realizace znát díky grafikám Pierra Milana zvaný *De la Cuffle*. Hypotézu, že Campi znal Primaticciiovy záalpské práce, nasvědčují také další dvě sudičky na stropě západního sálu, jež odpovídají Milanovým rytinám s námětem Primaticciiova *Olympu*.⁷⁸³ Také tato realizace nás usvědčuje v přesvědčení, že Campi, až Ital, v Záalpi nedoložený, se velice dobře orientoval napříč celým uměleckým spektrem a že se vyznal v tvorbě kolegů, kteří byli za jeho života oceňováni. Schopnost, kterou nemohl vypozerovat u staršího Giulia, neboť ten zůstal slohově zakořeněn v oblasti lombardsko – romagnolské, jej bude provázet i v příštích letech.

⁷⁷⁸ Konrad Oberhuber, *La sala di Psiche*, in *Giulio Romano*, Milán 1989

⁷⁷⁹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 14-15

⁷⁸⁰ Adamo Scultori, podle Giulia Romana, *Herkules a Dejanira*, rytina, 184 x 132 mm, dole v centru monogram AS, Paříž, Bibliothèque Nationale, inv. č. Bb 13

⁷⁸¹ Primaticcio, *Venuše na oblaku*, kresba rudkou, vlepno do dekorativního rámu, 170 x 270 mm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. 8563 bis

⁷⁸² Bernadette Py, *Le opere nello stile della Galleria di Ulisse. Venere seduta sulle nuvole*, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, Milán 2005, s. 222-223

⁷⁸³ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 14-15

6.4 Kostel Obrácení sv. Pavla – nástěnný cyklus v presbytáři

Zasvěcení kostela sv. Pavla v Miláně odkazuje na biblickou událost v životě pohanského obchodníka Šavla, kterému se při cestě do Damašku zjevil Bůh. Prozření a nová víra jej zavedla ke Kristovým učedníkům a následně mu dala sílu šířit křesťanství při jeho misijní práci. V roce 1535 došlo k takovému prozření u Paoly Ludoviky Torelli, hraběnky z Guastally,⁷⁸⁴ které papež Pavel III. K tomuto datu povolil založení ženské řádové komunity nazvané *Monache dell'Ordine di Sant'Agostino*, a stavbu kláštera v blízkosti kostela sv. Eufémie v Miláně.⁷⁸⁵ Zbožná hraběnka, která získala finanční prostředky na nákup pozemků a stavbu klášterních budov prodejem Guastally, rodového feuda, Ferrante Gonzagovi, shromažďovala kolem sebe od poloviny 30. let ženy a dívky ze zámožných rodin. Právě v této době došlo k nárůstu vzniku podobných ženských řádových společenství, jejichž úkolem bylo zajistit spořádaný život neprovdatelných dcer. Angeliky, jak se později řádovým sestrám říkalo, a jim podobné řádové komunity naplňovaly poptávku milánských šlechtických rodin, které nebyly schopny z ekonomických, sociálních nebo právních důvodů zaopatřit všechny své potomky.⁷⁸⁶

V době svého založení angeliky působily jako doplněk mužského řádu barnabitů⁷⁸⁷ a jejich běžný život byl zčásti založen na modlitbách a kontemplaci a zčásti na aktivním veřejném životě zahrnujícím misijní práci a pečovatelské v nemocnicích a hospicích. Právě ve 30. a 40. letech 16. století došlo k uvolnění v nahlížení na mužské a ženské misijní práce. Ženy se mohly více angažovat v této oblasti, dříve určené pouze mužům, neboť šířící se luteránství v katolickém světě jim poskytovalo určitou podporu a pochopení. Barnabité se snažili svou prací v hospicích a školách, tedy veskrze bohubíými činnostmi, povzbudit náladu širšího publika a zároveň poukázat na vetšou

⁷⁸⁴ Paola Ludovica Torelli (1499–1569) byla dcera Achilla Torelliho, jehož rod získal v roce 1406 za vlády Václava Lucemburského, toho času císaře Svaté říše římské, oblast Guastally v severní Itálii. V roce 1522, když Achille zemřel, zdědila tento majetek jeho jediná dcera Paola. Po smrti svého prvního manžela v roce 1527 nabyla pro ženu na tu dobu velice silné postavení. Dominikán Gianpietro Carafa ji popsal jako „*volnou, bohatou a inteligentní ženu*“. Kolem roku 1530 pod vedením cremonského kněze Antonia Maria Zaccariho obrátila svou pozornost k modlitbám a smysl svého života nalezla ve víře v Boha. Svůj dvůr v Guastalle proměnila v malý klášter, jež se stal předobrazem milánského konventu. S. Renée Baernstein, *The Conversion of Ludovica Torelli*, in *A Convent Tale. A Century of Sisterhood in Spanish Milan*, New York/Londýn 2002, s. 29-34

⁷⁸⁵ Literatura ke kostelu San Paolo Converso. Srv.: Bartoli Bolognese (edice) 1920, s. 249-258; Mezzanote 1936...*La chiesa claustrale di S. Paolo*; Baroni 1968...*Documenti per la storia*; Morandotti 1983...*La chiesa di San Paolo*; De Klerck 1999, s. 87-93, 31-77; Baernstein 2002...*A Convent Tale*; Tagliabue 2008, s. 101-122

⁷⁸⁶ S. Renée Baernstein, Introduction, in *A Convent Tale. A Century of Sisterhood in Spanish Milan*, New York/Londýn 2002, s. I-XXVI, V-VI

⁷⁸⁷ Zakladatelem řádu barnabitů byl Antonio Maria Zaccaria, rodák z Cremony, který spolu s milánskými šlechtici Bartolomeem Ferrarim a Giacomem Antoniem Morigiou dali základ řádu kleriků sv. Pavla Sřatého (Chierici regolari di San Paolo Decollato). Jeho členové byli později známí jako barnabité – název byl odvozen podle prvního řádového kostela v Miláně (San Barnaba). Bram De Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 22

diecézní byrokracii a její prokazatelnou korupci.⁷⁸⁸ Vizi Paoly Ludiviky Torelli o skromnosti a péči o druhé dokresluje informace z biografie řádové sestry Giovanny Visconti Borromeo. Dle její výpovědi matka představená zanedbávala stavební aktivitu v klášteře. Zavázala se totiž, že vybuduje konvent pro sto osob, ale z dobových svědectví je zřejmé, že budovy sloužily maximálně pro sedmdesát osob, sestry byly nuceny sdílet pokoje, šetřilo se na jídle i ošacení a svým věnem musely spolufinancovat stavbu kláštera.⁷⁸⁹

Když v roce 1551 inkvizice vyšetřovala činnost barnabitů a angelik,⁷⁹⁰ řádové sestry narychlo ukončily svou misijní činnost a uzavřely se do klauzury ještě před tím, než si to vyžádala inkvizice. Ve smyslu hesla *ora et labora* rozdělily své povinnosti mezi bohatší a hierarchicky výše postavené sestry, jejichž úkolem byla modlitba, a chudší členky řádu, které zaměstnávala běžná denní práce v prádelně nebo v kuchyni. Hraběnka Torelli vyjádřila svou nelibost s touto radikální změnou a dalšímu směřování "svého" kláštera již nepřihlížela, neboť se v roce 1554 vzdala funkce abatyše a se svým majetkem opustila klášter. o této skutečnosti informoval Paolo Morigia v *Historii dell'antichità*: „*ve velké chudobě, nouzi a námaze, s manuální prací a jinými živnostmi, se žilo mnoho měsíců a let, protože komtesa odebrala všechny renty a příjmy, neboť se jí zdálo správné využít vše pro postavení, nakoupení a vybavení nové stavby [koleje v Guastalle]*“.⁷⁹¹

Z dnešního pohledu byl tento moment pro klášter sv. Pavla určující, neboť jeho další historie se nesla ve znamení "vlády" šlechtického rodu Sfondrati, původem z Cremony. Od roku 1554 financovala další stavební práce, které byly nutné k dokončení celého konventu, Giulia Sfondrati (1496-1575),⁷⁹² první matka představená z tohoto

⁷⁸⁸ S. Renée Baernstein, *op. cit.*, 2002, s. VII

⁷⁸⁹ „*E essendo ella obligata a fabricare il monastero per cento monache et provederle del vivere et vestire per sempre, ce lo ha lasciato imperfetto et, se doviamo habitarlo, non cento, ma 70, bisogna tenere due et 3 et 4 in un luoco*“ – „*A byla povinována postavit klášter pro sto mnišek a navždy zařídit jejich živobyčí a ošacení, zanechala ho nedokončený, neboť jej musíme obývat, ne sto, ale sedmdesát, musíme obývat tři a čtyři jednu místost...*“: Bram De Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 44-45. Srv.: Baroni 1968, s. 154; Morandotti 1983, s. 24; Giuliani 1998, s. 159

⁷⁹⁰ Srv.: Bonora 1998...*I conflitti della Controriforma*

⁷⁹¹ „*in tanta povertàe necessità che a fatica, col lavoro delle mani e con altre industrie, si poté vivere per molti mesi e anni, perché la contessa tolse tutti i redditi e i crediti, sembrandole giusto usufruire tutto per edificare, comprare e accomodare la nuova costruzione [collegio della Guastalla]*“: Marzia Giuliani, Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo, in *Bollettino Storico Cremonese*, nuova serie IV (1997), 1998, s. 157-198, 158

⁷⁹² Antonio Campi popsal Giulii Sfondrati jako „*donna di grande valore*“ (*Cremona fedelissima città*, s. 191). V roce 1514 se provdala za Cleta Picenardiho a spolu s ním se usadila v Mantově. Poté, co ovdověla, odešla do Milána za svým bratrem a posléze se přidala k nově vznikající komunitě angelik. V roce 1555 přijala slavné sliby a stala se mniškou. Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 160. Srv.: Bora 1999, s. 270-271

rodu.⁷⁹³ Samotná stavba kláštera a kostela dnes není historicky zmapovatelná. Klášterní archiv se nedochoval, a proto jediné relevantní informace, které dnes máme, čerpáme z inventáře z 18. století, který obsahoval výňatky starších dokumentů. Na základě tohoto zdroje můžeme s určitostí říct, že základní kámen kostela byl položen 1. března 1549.⁷⁹⁴ První mši celebrou v roce 1551 Paolo Antonio Soriani, vikář z barnabitského kostela sv. Barnabáše. Návrh chrámu byl původně připisován Galeazzo Alessimu (1512–1572), později Cristoforu Lombardovi (činný 1510–1559) a nakonec Domenico Giuntimu (1505–1560). Třetí jmenovaný autor se jeví jako nejpravděpodobnější díky svým kontaktům s Ferrante Gonzagou a díky stavbě analogického kostela Panny Marie Andělské, jež realizoval pro františkány v roce 1552.⁷⁹⁵ Klášterní komplex existoval necelá tři staletí. Po napoleonském tažení v roce 1806 byl zrušen a většina budov spolu s vnitřním vybavením zničena. Kostel byl odsvěcen a užíván jako sklad. Za druhé světové války byl poškozen bombardováním. Bohužel jeho stopy lze v interiéru chrámu vidět i dnes. V 70. a 80. letech 20. století prostor kostela užívalo nahrávací studio. V současné době je ve správě *Fondazione Metropolitan per l'Arte e la Cultura*, která jej užívá ke kulturním účelům.

Kostel tvoří jednolodí, jehož charakteristickým znakem je dělicí zeď, která vymezuje vnější část kostela pro věřící a vnitřní část kostela pro řádové sestry.⁷⁹⁶ Severní a jižní strana vnějšího kostela je vždy prolomena třemi kaplemi,⁷⁹⁷ zatímco jeho vnitřní část definuje jednotný prostor umožňující umístění chórových lavic pro řádové sestry. Konstrukce se odvolávala na typy klášterních kostelů v Miláně, například na kostel sv. Mořice Většího, ale i v jeho okolí, například na oratoř sv. Viktora v Medě. Tento typ chrámu s odděleným prostorem popsal Karel Boromejský v roce 1577 ve svých *Instrukcích*

⁷⁹³ v roce 1572 byl poprvé zvolena abatyší kláštera Paola Antonia Sfondrati a v roce 1605 byla poprvé zvolena představenou kláštera Agata Sfondrati. S. Renée Baernstein, *op. cit.*, 2002, s. XX-XXI

⁷⁹⁴ Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, Registro dell'archivio delle RR. MM. Angeliche dell'insigne e sacro monistero di S. Paolo converso di Milano, registro 60 B, sv. I, s. 6. Srv.: De Klerck 1999, s. 33

⁷⁹⁵ Giuntimu kostel připsal poprvé Hans Hoffmann. Hans Hoffmann, Die Entwicklung der Architektur Mailands von 1550 bis 1650, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, sv. IX, 1934, s. 63-101. Srv.: Baroni 1938, s. 326-345; Baroni 1938, s. 128-145; Baroni 1968, s. 149; Tagliabue 2008, s. 101

⁷⁹⁶ Kdy vznikla dělicí zeď, není přesně známo – někteří badatelé jako například Giulio Bora se domnívají, že vznikla až 80. letech 16. století, kdy byl na vnitřní stranu kostela určenou pro řádové sestry adjustován Peterzanův obraz *Seslání Ducha svatého*. Bram De Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 39

⁷⁹⁷ „La Chiesa [esteriore] e dedicata all'Apostolo San Paolo, et e grande, benche da una sola Nave, tiene sei Capelle, tre per lato, et in tutte vi si celebra, oltre la Capella maggiore“. – „Vnější kostel je zasvěcen apoštolovi sv. Pavlu, je velký, i když má pouze jednu loď, má šest stran, tři na každé straně, a ve všech se slouží, kromě hlavní kaple“. Luigia Marianna Gonzaga, *Vita della venerabile Madre Ang. Giovanna Visconti Borromeo, monaca professa del monastero di San Paolo in Milano*, Řím 1673, s. 14-15. Srv.: De Klerck 1999, s. 207

jako jediný správný příklad klášterního chrámu.⁷⁹⁸ Křesťanský chrám se měl podle milánského arcibiskupa dělit na místo pro shromáždění věřících a na chór – prostor, kde se opakuje a zároveň zpřítomňuje Kristova oběť. Chór měl být prostorem odděleným v chrámu, jelikož byl určen pro klérus, který se v duchu tridentského koncilu měl znovu stát opravdu lidem odděleným pro službu Bohu. Presbytář měl být vyvýšen nad úroveň dlažby kostela, nejlépe třemi schody, které odpovídaly předepsaným normám, měl být ohraničen zábradlím nebo balustrádou a měl být zaklenut i v případě, že loď kostela byla plochostropá.⁷⁹⁹

Paolo Morigia v roce 1592 o dekoraci chrámu sv. Pavla napsal: „*Vejdět ještě do okouzlučího kostela sv. Pavla řádových sester...všechny tyto vzácné malby, historie a perspektivy vytvořily virtuózní a skvělé ruce Giulia, Antonia a Vincenza Campiů, bratrů původem z Cremony.*“⁸⁰⁰ Toto konstatování nás utvrzuje v tom, že již v 16. století byla výzdoba kostela připisována bratrské trojici Campiů a zároveň byla mezi odborníky oceňována. Vůbec první zmínka o práci cremonských výtvarníků pochází od samotného Vasariho, který shrnul v jedné větě, že u svatého Pavla v Miláně pomáhal svému bratru Giuliovi při výzdobě chrámových stěn s tematikou světcova života mladší Antonio.⁸⁰¹ Vasariho neznalost lombardských, potažmo milánských, poměrů kritizoval ve své době již Lomazzo. Pokud by totiž malíř a spisovatel v jedné osobě svatopavelský kostel v Miláně navštívil, například při své studijní cestě po severní Itálii v 60. letech, musel by se konfrontovat se signaturou a datací na stěně v prebytarci vnějšího kostela, která patřila Antoniovi. V roce 1564, tedy čtyři roky před druhým vydáním Vasariho *Životů*, zde dokončil Antonio Campi tři nástěnné malby zobrazující *Obrácení sv. Pavla* [obr. 142],

⁷⁹⁸ „*Cappella maior nulla in ea ilit: sed paries in traverso fiat, quo interior ecclesia, ab exteriori ubi sacerdos Sacrum facit, dividatur. Parieti illi in transversum ducto altare innitatur, in eius medio exaedificatum: quod altitudine, longitudine, et latitudine sit, altari maiori supra prascripta. Gradus in ascensu altaris tres sint, una cum eo, quem scabellum constituit: sinali autem gradus forma, et modo supra praefinito.*“ – „*Ať v ní není žádná větší kaple, ale ať je v transeptu stěna, kterou by byla vnitřní část kostela oddělena od vnější, kde kněz slouží mši svatou. O tuto stěnu, vytvořenou v transeptu, nechť je opřen oltář, postavený v jejím středu; který nechť má výšku, délku a šířku takové, jaké byly výše předepsány hlavnímu oltáři. Schody, jimiž se vystupuje k oltáři, ať jsou tři i s tím, který tvoří podnožka; jednotlivé schody pak ať mají podobu a míru, jak byly vymezeny výše.*“ Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 153

⁷⁹⁹ Petra Nevimová, Barokní kostel – chrám Boží, nebo sbírka uměleckých předmětů, in *Architektura v prostoru a čase. Souvislosti*, sv. 1, 2001, <http://www.souvislosti.cz/101/nevim.html>, vyhledáno 16. 6. 2014

⁸⁰⁰ „*Vedonsi ancora nella riguardevole chiesa di S. Paolo delle Monache...Tutte queste rare Pitture, d'Historie e prospettiva, sono fatte dalle virtuose, et eccellenti mani di Giulio, Antonio et Vincenzo Campi, fratelli et di patria Cremonesi.*“ Paolo Morigia, *op. cit.*, 1592, sv. I, s. 142. Srv.: De Klerck 1999, s. 31

⁸⁰¹ „*Nelle monache di San Paulo converso, pur di Milano, fece [Giulio Campi] in quattro storie la conversione et altri fatti di quel santo, nella qualle opera fu aiutato da Antonio Campi suo fratello.*“ – „*U sester u kostela Obrácení sv. Pavla, také v Miláně, vytvořil [Giulio Campi] ve čtyřech přiběžích obrácení a další skutky světce, u kterých mu pomáhal Antonio Campi, jeho bratr.*“ Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 321-370

Zázrak sv. Pavla [obr. 150] a *Stětí sv. Pavla* [obr. 154]. Poslední práci s tématem světcova *Křtu* [obr. 156] realizoval starší Giulio.

V následujících staletích výzdoba v chrámu neunikla pozornosti řady dalších spisovatelů, kteří s větším či menším úspěchem připisovali realizaci nástěnných maleb v presbytáři Antonioví, Giuliovi nebo Bernardinovi. Nástěnný cyklus ve svatopavelském kostela komentoval v Giuliově životopise nejprve Filippo Baldinucci, který přesně ocitoval Vasariho.⁸⁰² Později na dekoraci Campiů u sv. Pavla upozornil také Serviliano Latuada ve svém průvodci *Descrizione di Milano* (1737).⁸⁰³ Giuliovo autorství u *Křtu sv. Pavla* jako první okomentoval Carlo Torre (1674)⁸⁰⁴ a po něm Giovanni Battista Zaist (1774).⁸⁰⁵ Toto připsání naopak opomenul Federico Sacchi, jenž určil Antonia za autora všech čtyř maleb v presbytáři a navíc nesprávně uvedl signatury „*Antonius Campus Cremonensis*“ na malbě *Obrácení sv. Pavla* a „*Antonius Campus 1561*“ ve scéně *Stětí sv. Pavla*. V prvním případě malíř malbu nesignoval, v druhém případě Sacchi špatně četl dataci, neboť správně byl letopočet 1564 [obr. 155].⁸⁰⁶ Na počátku 20. století se Campimu nástěnnému cyklu dostalo prvního kritického posouzení od Eugenia Schweitzera, který malby označil za příliš manýristické (pomíjíme fakt, že navázal na Sacchiho mylnou dataci): „*ve skutečnosti...jeho fresky ve sv. Pavlu...nesou dataci 1561, jsou to malby veliké 3 krát 5 metrů, namalované dobře, ale hodně se zde projevuje manýra.*“⁸⁰⁷

V souvislosti se zakázkou v tomto milánském kostele, na kterém se po dobu téměř třiceti let podíleli všichni tři bratři, není od věci zmínit zjištění Giovanni Battisty Zaista, který psal o oblíbenosti Vincenza Campiho mezi lidmi a šlechtou, především u rodiny Sfondrati: „*Poněvadž náš Vincenzo byl dobrý muž, všemi oblíbený, a nejvíce pány z nejvyšší šlechty, především ctihodnou rodinou Sfondrati, u které se zdomácněl a nabyl*

⁸⁰² „*In Milano...in quella delle monache di San Paolo, quattro storie della conversione e altri fatti, nella quale opera fu aiutato da Antonio Campi suo fratello e discepolo*“. – „*v Miláně...v tomto kostele řádových sester u sv. Pavla, čtyři příběhy obrácení a další skutky, práce, při které mu pomáhal Antonio Campi, jeho bratr a žák*“. Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 232-235

⁸⁰³ „*La Chiesa di dentro fu ornata di eccellenti Pitture de' Fratelli Giulio, Antonio, e Vincenzo Campi Cremonesi, i quali ancora adoperano gli eccellenti loro pennelli nel Coro, o sia Chiesa interiore delle Monache*“. – „*Kostel zevnitř dekorovaný výbornými malbami bratrů Giulia, Antonia a Vincenza Campiů, kteří své skvělé štětce použili ještě v chóru, a ve vnitřním kostele sester*“. Citace z Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 179-186

⁸⁰⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 80. Srv.: Torre 1674, s. 68

⁸⁰⁵ „*Nei lati dell'Altare Maggiore, in cui vedonsi il Battefimo di S. Paolo dipinto da Giulio, ed il Miracolo del ravvivato morto dallo stesso Apostolo, colorito d'Antonio*...“. – „*Na zdech hlavního oltáře, se vidí Křest Krista, namalovaný Giuliem, a Zázrak oživení mrtvého toho samého apoštola, kolorovaný Antoniem*“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 108-128

⁸⁰⁶ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 59

⁸⁰⁷ „*...infatti i suoi affreschi in San Paolo, con le storie di San Paolo, portano la data del 1561, sono pitture alte da 3 a 5 metri, dipinte alla brava ma che sentono molto di maniera*“. Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 69

důvěry.⁸⁰⁸ Zaistovo tvrzení, že členové rozvětvené cremonske šlechtické rodiny, z níž třináct dcer a osm synů zaslíbilo svůj život katolické církvi (i na svou dobu extrémní počet potomků z jedné rodiny),⁸⁰⁹ osobně znali rodinu Campiů a jejich tvorbu se patrně zakládá na výpovědi Antonia Campiho v *Cremona fedelissima città*. Na jedné z Carracciho rytin pro Antoniovu kroniku města je vyobrazen Niccolò Sfondrati, budoucí papež Řehoř XIV., podle Antoniovoy přípravné kresby *al naturale*: „Nechtěl jsem na tomto místě opomenout podobiznu výše řečeného, veleváženého kardinála, který se nyní honosí titulem sv. Cecilie, mnou zobrazený v kresbě podle živého modelu a vyrytý do mědi, jako malé znamení velké náklonosti, kterou k němu chovám.“⁸¹⁰ V roce 1567 realizoval Giulio Campi do rodové kaple Sfondratiů v pavelském kostele, třetí po levé straně, se zasvěcením Panně Marii deskový obraz s námětem *Odpočinek na útěku do Egypta* [obr. 286]. Bram de Klerck uvažoval, že objednavatelem obrazu mohl být přímo Niccolò Sfondrati, v letech 1560 až 1590 ve funkci cremonskeho biskupa, jehož spojovaly s pavelským klášterem nejenom čtyři vlastní sestry, teta a neteř,⁸¹¹ ale také fakt, že milánský kostel sv. Eufémie, který stojí v těsné blízkosti tohoto chrámu, byl farním kostelem Sfondratiů. V roce 1565 se Niccolò Sfondrati účastnil spolu s Karlem Boromejským první oficiální návštěvy konventu.⁸¹² Spojení Antonia Campiho s vlivným šlechtickým rodem dokládá také dopis barona Paola Sfondratiho, Niccolova bratra, v němž žádal v říjnu roku 1566 Karla Boromejskeho o povolení ke kopii Raffaelova obrazu Panny Marie, jíž měl provést právě Antonio Campi [příl. č. 16].⁸¹³ Badatelka Barbara Agosti v 90. letech 20. století obraz identifikovala s Raffaeovou prací *Svaté rodiny*, kterou Karel Boromejský v roce 1577 prodal do milánskeho kostela Santa Matria dei Miracoli.⁸¹⁴ Podle klášterního inventáře z roku 1619 existovala ještě jedna kopie této Raffaeovy práce, jejímž autorem byl Paolo Lomazzo.⁸¹⁵

⁸⁰⁸ „Fu il nostro Vincenzo, siccome Uom dabbene, ed amorevole verso di tutti, così universalmente amato d'ogn'ordine di Persone, e massime da Signori della principal Nobiltà, e sopra tutto dalla rispettabil Famiglia Sfondrati, della quale era ...divenuto assai dimestico, e konfidente.“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, 1774, s. 179-186. Srv.: Zamboni 1974, s. 502

⁸⁰⁹ S. Renée Baernstein, *os. cit.*, 2002, s. 11

⁸¹⁰ „Non ho voluto lasciar di porre in questo logo l'effigie del predetto illustrissimo Cardinale, che hora ha havuto il titolo di Santa Cecilia, da me rappresentata in disegno dal naturele es fatta intagliare in rame, per un picciol segno della molta affettione ch'io le porto.“ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. LXVI. Srv.: De Klerck 1999, s. 50

⁸¹¹ Aurelia Sfondrati – od roku 1541 sestra Paola Antonia; Lavinia Sfondrati – od roku 1545 sestra Antonia Maria; Giulia Sfondrati – od roku 1547 sestra Paola Francesca a od roku 1568 matka představená v cremonskeém klášteře sv. Marty, útočiště angelik v Cremoně; Paola Sfondrati – od roku 1554 sestra Paola Maria. Neteř Barbara Sfondrati – od roku 1581 v řádu. Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 161

⁸¹² Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 46, 59-60

⁸¹³ Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 108, inf. F. 307, 4cc, 307r-v, 318 r-v. Srv.: Miller 1985, s. 465; Ferino – Pagden/Pohatzka/Schütz 1991, s. 98; Agosti 1993, s. 363-364

⁸¹⁴ Barbara Agosti, *op. cit.*, 1993, s. 563-565

⁸¹⁵ Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 164

Jak bylo naznačeno výše, poté co konvent opustila jeho zakladatelka Paola Ludovika Torelli, byla do jeho čela ustanovena Giulia Sfondrati. Starší odborná literatura prosazovala jako koordinátorku všech stavebních činností v klášteře hraběnku Torelli,⁸¹⁶ ale badatelka Marzia Giuliani upozornila, že naopak až s příchodem nové abatyše počala doba činné umělecké aktivity. Paola Antonia Sfondrati o své příbuzné v řádové kronice *Historia delle Angeliche di San Paolo* uvedla: „*ihned se začala věnovat vybavení [kostela] obrazy a dalším zařízením... a ponechala na toto některé almužny zastírajíc osobní potřeby.*“⁸¹⁷ Podle informací z kroniky angelik se dovídáme, že v roce 1552 nebyl kostel plně dokončen a po roce 1554 žily řádové sestry v chudobě. Ekonomický potenciál kláštera byl obnoven právě díky štědrým finančním příspěvkům Francesca Sfondratiho (Giuliiin bratr) a jeho synů Paola zvaného il Barone a Niccola Sfondratiho.

Signatura a datace nástěnné malby zobrazující *Stětí sv. Pavla* stejně jako stylistická analýza celého cyklu nás nenechá na pochybách, že Antonio Campi dokončil dekoraci presbytáře v roce 1564.⁸¹⁸ První nástěnná malba, kterou se vstupovalo do prostoru vnitřního kostela, byla umístěná na levé zdi a její námět se věnoval *Obrácení sv. Pavla* [obr. 142]. Malíř se pokusil vyjádřit sled dějů, které jsou popsány v Bibli, kdy se Šavel na cestě do Damašku setkal s Boží velikostí, byl oslepen a spadl z koně, zatímco jeho vojenský doprovod čelil probíhajícímu dění se zbraní v ruce. Změť postav vojáků vytváří velice dramatickou, živě pojatou scénu, jež charakterizuje velká škála pastelových barev a malířovo zaujetí figurou. Voják úplně vpravo, jenž se brání iluzornímu nepříteli, je Antoniovou reminiscencí na jeho vlastní deskový obraz zobrazující *Vzkříšení Krista ze Santa Maria dei Miracoli* [obr. 109]. Vykreslení svalů na vojákových zádech a nohou stejně jako bojový postoj, kdy si levicí kryje tělo štítem, aby mohl zaútočit pravicí, je zcela identické. V benátské Gallerii Accademii se k této nástěnné malbě dochovala přípravná kresba zobrazující okamžik, kdy sv. Pavel padá z koně [obr. 143].⁸¹⁹ Zatímco vlastní malba se především v podání zkrácené světcovy postavy odvolávala na Pordenona⁸²⁰ –

⁸¹⁶ Alessandro Morandotti, *San Paolo Converso a Milano*, Milán 1983, s. 24

⁸¹⁷ „*si attese subito ad abbelire [la chiesa] di pitture ed altri irnamenti...che aveva lasciato per questo alcune limosine, dissimulando alcune neccesità personali.*“ Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 159. Srv.: De Klerck 1999, s. 205-206

⁸¹⁸ Bram De Klerck datuje vznik nástěnného cyklu do let kolem roku 1550. Bram De Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 31-77

⁸¹⁹ Antonio Campi, *Obrácení sv. Pavla*, kresba perem, hnědým inkoustem, na bílém papíře, 144 x 181 mm, na kresbě přípisy: „234“ a „*di mane del cauagliero Ant. Campo patre di/me Claudio*“, Benátky, Galleria Accademia, inv. č. 659 recto. Srv.: Moschini 1931, s. 75; Ruggeri 1976, kat. č. 33; Bora 1977, s. 76; Bora 1980, s. 21; Ruggeri 1982, s. 55; Bora 2011, s. 157-164

⁸²⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 16-21

Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo prosazovali ztvárnění *Quinta Curzia* na fasádě Palazzo d'Anna v Benátkách,⁸²¹ studie koně a světce více navazovala ma Parmigianina.⁸²²

V návaznosti na předchozí řádky se nelze ztotožnit s názorem obou italských badatelů, kteří se zasazovali o to, že Antonio se s Pordenonovou benátskou dekorací setkal prostřednictvím práce Lattanzia Gambary ve Ville Contarini v Asole u Trevisa.⁸²³ Jako více pravděpodobné se naopak jeví ovlivnění starším Giuliem, který stejně expresivně namaloval *Quinta Curzia*, především v podání koně, na fasádě domu čp. 4 ve stejnojmenné ulici v Cremoně [obr. 144]. Její podobu známe i dnes, neboť venkovní nástěnná malba byla snesena a nyní ji uchovává cremonská pinakotéka ve svých sbírkách.⁸²⁴ Možnou inspirací mohla být Campimu rovněž Morettova práce totožného námětu, kterou malíř realizoval o dvacet let dříve do kostela Santa Maria dei Miracoli v Miláně [obr. 145]. Příběhy ze života sv. Pavla se v Miláně staly podporovaným tématem protireformační vlny, ale první příklady tohoto námětu bychom našli již ve 40. letech v dílně Gaudenzia Ferrari. Ten sám byl autorem obrazu *Sv. Pavla* (Lyon, Musée des Beaux – Arts) a jeho svěřenec Giovanni Battista della Cerva realizoval za mistrova vedení obraz *Obrácení sv. Pavla* (USA, Greenville).⁸²⁵ Na rozdíl od jejich strnulého podání odvolávajícího se ještě na Bramantovu a Foppovu stylizaci, jež ve druhé polovině 16. století nenalezla své další následovníky, bylo Antoniovu *Obrácení sv. Pavla* přímým dokladem o malířově působení na jeho současníky, neboť Giovanni da Monte pojal pavelský motiv pro varhanní skříně do baziliky sv. Nazara v Miláně v Campiho poněkud teatrálním duchu [obr. 146].⁸²⁶ Také Giovanni Ambrogio Figino se v 90. letech při práci na deskovém obraze zobrazujícím *Sv. Ambrože na koni vyhánějícího ariány* mohl nechat inspirovat touto dramatickou

⁸²¹ Tato výzdoba dnes již neexistuje, její podobu známe na základě rytiny neznámého autora a díky popisu Giorgia Vasariho: „*un Curzio in palazzo d'Anna a cavallo, in scorto, che pare tutto tondo e di rilievo*“ – „*Curzius na Annině paláci na koni, ve zkratce, který se zdá celý kulatý a v reliéfu*“ a Paola Lomazza „*nel canal di Venezia dipinse il raro scorto del cavallo con sopra Quinto Curzio, il qual mostra di saltar nel mare*“. – „*na benátském kanále namaloval vzácnou zkratku koně s Quintem Curziem na něm, který se chystá přeskochit moře*“. Giulio Bora (Paola Ceschi Lavagetto ed.), *Moto e scorcio nei „pensieri“ del Pordenone. A proposito di uno schizzo con una „Conversione di San Paolo“*, in *Giornata di studio per il Pordenone*, Piacenza 1981, s. 60-63

⁸²² Ugo Ruggeri, *Disegni Lombardi: Gallerie dell' Accademia di Venezia*, Milán 1982, s. 55

⁸²³ Toto téma se v severní Itálii zobrazovalo na fasádách domů poměrně často. Lattanzio Gambara uplatnil stejný motiv v Brescii na fasádě jednoho z tamních paláců – dnes v pinakotéce Tosio – Matinengo ve špatném technickém stavu. Pier Virgilio Begni Redona, Giovanni Vezzoli, *Lattanzio Gambara. Pittore*, Brescia 1978, s. 84-87

⁸²⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 2003, s. 92-93. Srv.: Venturi 1933, s. 870; Puerari 1951, s. 88; Bora 1985, s. 128; Bora 1997, s. 87; Tanzi 1992, s. 58; Bora 2011, s. 157-164

⁸²⁵ Andre Di Lorenzo, Gaudenzio Ferrari. San Paolo, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 252-253

⁸²⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 272

ikonografií (Milán, Civiche Raccolte d'Arte) [obr. 147].⁸²⁷ Tento předpoklad dokládají především Figinovy přípravné kresby, které potvrzují malířovu snahu o co nejlepší ztvárnění jezdce na koni pomocí natočení směrem k divákovi a které se v hojném počtu dochovaly v benátské Accademii, v rotterdamském museu Boymans – van Beuningen (inv. č. DN 114/11), v Lisabonu (inv. č. 348; inv. č. 349) a ve Windsoru (inv. č. 6922) [obr. 148].⁸²⁸ Badatel James Harvey Turnure konstatoval, že tvorba Ambrogia Figina byla již v 70. letech ovlivněna mimo jiné také dílem cremonsých Campiů.⁸²⁹ Opačně působila Antoniova malba rovněž na okruh jeho žáků. Velice zajímavým dokladem Antoniova vlivu je *Obrácení sv. Pavla* od Grazia Cossalioho v kostele sv. Pavla a sv. Kateřiny v Soncinu, jež se částečně kompozičně, ale především svou barevností a živostí scény odvolává na mistrův předobraz [obr. 149].

Následující scéna, která zdobí levou boční stěnu vedle hlavního oltáře, zobrazuje Giuliovo podání *Křtu sv. Pavla* [obr. 156]. V logické řadě následuje Antoniův *Zázrak sv. Pavla* [obr. 150]. Starší odborná literatura označovala tento námět za příběh, kdy *Sv. Pavel křísí Eutycha*,⁸³⁰ ovšem badatelka De Grazia Bohlin upozornila v souvislosti s rytinou Agostina Carracciho z roku 1583 na nápis „*D. Pauli Myracvlvm in Neronis palatio factvm*“, jež dokládá, že se jedná o vzkříšení Patrokla a nikoliv Eutycha.⁸³¹ Campi zasadil sv. Pavla do davu kolem stojících postav, v jehož čele malý chlapec pláče nad Patroklovým mrtvým tělem. Pozadí výjevu tvoří blíže nespecifikovaná architektura města, scéna samotná se odehrává na ulici. Levou stranu prvního plánu uzavírá stojící ženská figura, jejíž subtilní tvář a mohutná drapérie šatů odkazující na Parmigianinovo tvarosloví se v příštích letech manifestuje v Antoniových postavách sv. Lucie a sv. Agáty v kostele sv. Josefa v Castelleone [obr. 179] a v deskových obrazech *Svaté rodiny se sv. Lucii* (Ringling Art Museum v Sarasottě, USA) [obr. 178],⁸³² *Madoně s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* (Milán, Brera) [obr. 234], v Cremoně v kostele sv. Ilária v malbě *Sv. Ilária se sv. Kateřinou a sv. Apolónií* [obr. 188] a v kostele sv. Zikmunda v postavě

⁸²⁷ Romina Vitali (Flavio Caroli ed.), *Sant' Ambrogia a cavallo scaccia gli ariani*, in *Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 448-449

⁸²⁸ Annalisa Perissa Torrini, *Studia per il „Sant' Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani“*, in *Disegni del Figino*, Milán 1987, s. 141-142

⁸²⁹ James Harvey Turnure, *Ambrogio Figino: A Study in Eclectic Mannerism*, Princeton 1963, s. 50

⁸³⁰ Příběh o sv. Pavlu, jež křísí Eutycha, nebyl ani v Miláně příliš častý. V 70. letech jej uplatnil Giovanni Paolo Lomazzo v kapli Foppa v kostele sv. Marka.

⁸³¹ „*Zázrak sv. Pavla, učiněný v Neronově paláci*“. Diane De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci Family*, Washington, 1979, s. 210

⁸³² Silla Zamboni uvedla malbu v roce 1974 v katalogu prací Antonia Campiho. Badatelé Burton B. Fredericksen a Federico Zeri ji v roce 1972 připsali Bernardinu Campimu, stejně jako Anna Rebecca Milstein v roce 1978. Srv.: Fredericksen/Zeri 1972, s. 41; Zamboni 1974, s. 501; Milstein 1978, s. 358

Salomé ze *Stětí Jana Křtitele* [obr. 171]. Princip zobrazení Patroklovy postavy vycházel podle badatelů Giovanni Godiho a Giuseppe Cirilla z Bramantinovy *Madonny delle Torri* dnes uchované v Pinacotece Ambrosianě.⁸³³ O tom, že se Antonio nechal spíše inspirovat Pordenonovým *Oplakáváním Krista* z vnitřní fasády západního průčelí cremonského dómu [obr. 99] svědčí Pordenonova přípravná kresba této nástěnné malby [obr. 151],⁸³⁴ kterou měl mít Campi ve svém vlastnictví. Badatelka Catarina Furlan uvedla, že Campi původní předlohu mrtvého Krista stranově obrátil a tím docílil pozice ležícího Patroklova těla pro svou vlastní malbu – tuto ideu si poprvé vyzkoušel na versu Pordenonovy kresby, dochované v British Museum [obr. 152].⁸³⁵ Zkušenosti s ležící mužskou postavou zobrazenou ve zkratce uplatnil také později ve dvou obrazech *Piety* pro cremonské dómo – první varianta vznikla v roce 1566 a také dnes se nachází v levém transeptu [obr. 164], druhá se datuje až do poloviny 70. let a měla by se stále nacházet v kapitulní síni [obr. 261].⁸³⁶ Inspirován touto scénou byl anonymní umělec v 18. století, jenž si vytvořil přesně odpozorovanou perokresbu, kterou dnes uchovává Museo del Prado v Madridu [obr. 153].⁸³⁷

Třetí Antoniova realizace umístěná úplně vpravo od oltáře zobrazuje scénu *Stětí sv. Pavla* [obr. 154]. Jedná se o jediný výjev, který malíř signoval a datoval v roce 1564, přesto lze předpokládat, že také ostatní Antoniovy a jedna Giuliova nástěnná malba vznikla k tomuto datu. Výjevu dominuje výpravně pojatá postava vojáka v prvním plánu po levé straně a mrtvé tělo sv. Pavla pod ním. Pozadí malby je tvořeno davem přihlížejících vojáků na koních i pěších. Opakuje se stejné zaujetí ve vykreslení muskulatury mužských postav a stejné pojetí pastelového koloritu. Mrtvolné tělo světce, ústřední motiv scény, zopakuje Campi o tři roky později při realizaci *Stětí Jana Křtitele* ve světcově kapli cremonského kostela sv. Zikmunda [obr. 171]. Postavy vojáků se v miniaturizované podobě objeví na deskovém obraze pro Karla Boromejského s tématem Kristových *Pašijí* [obr. 195].

Obecně lze při popisu této Antoniovy práce souhlasit s tvrzením Marca Tanziho, který uvedl, že nástěnné malby v tomto kostele jsou výslovným manifestem romanismu

⁸³³ Freska dnes uchovaná v Pinacotece Ambrosianě. Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 16-21

⁸³⁴ Giovanni Antonio de Sacchis zv. Pordenone, *Oplakávání*, kresba rudkou, 367 x 277 mm, Londýn, British Museum, inv. č. 1958,0208.1 (recto)

⁸³⁵ Caterina Furlan, *Il Pordenone*, Milán 1988, s. 248, 252. Srv.: Bora 2011, s. 159-60. – Rovněž Tintoretto se nechal ovlivnit Pordenonovými výtvarnými zkratkami při realizaci *Nalezení těla sv. Marka* – patrně prostřednictvím Pordenonových přípravných kreseb. Sergio Marinelli, *Il disegno e la disposizione delle figure, in Il ritrovamento del corpo di San Marco di Jacopo Tintoretto*, Milán 1996, s. 62

⁸³⁶ Antonella Gioli (Flavio Caroli ed.), *Pietà con la Madonna e san Francesco*, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 380-381

⁸³⁷ Anonym, podle Antonia Campiho, *Sv. Pavel křísí Patrokla*, kresba perem, na papíře, 460 x 285 mm, Madrid, Musel del Prado, inv. č. D01849

s přesnými citacemi Giulia Romana a Raffaela.⁸³⁸ Také Alessandro Morandotti konstatoval, že: „fresky se dají charakterizovat uhlazenou atmosférou a monumentálními formami typickými pro římskou uměleckou kulturu první poloviny 16. století a potvrzují existenci kontaktů mezi oběma bratry Campi a Giuliem Romanem.“⁸³⁹ Konkrétně hlava s'atého sv. Pavla nebo plasticky pojatá figura vojáka z *Obracení sv. Pavla* se odvolávají na Romanovy předobrazy z Palazza Te.⁸⁴⁰ Fascinace Giuliem Romanem ještě dvacet let po jeho smrti vycházela u Antonia Campiho především z domácího cremonského prostředí a jeho školení v dílně staršího bratra. Cremonský malíř se nebyl schopen vzdát svého manýristického slovníku nejméně do konce 60. let, což dokazují především jeho parmigianinovsky laděné figury světic a madon. Zatímco pro Giulia se v případě dekorace presbytáře milánského kostela sv. Pavla jednalo o krátký pobyt na sklonku života,⁸⁴¹ pro Antonia šlo o dlouhodobou zakázku, která s přestávkami trvala po dobu třiceti let.⁸⁴² Vedle nástěnného cyklu ze života světce se Antonio Campi stal v příštích letech v kostele autorem deskových obrazů zobrazujících *Stětí Jana Křtitele* (1577) [obr. 310], *Mučednictví sv. Vavřince* (1581) [obr. 342], a hlavního oltářního obrazu s námětem *Klanění pastýřů* (1580) [obr. 326].⁸⁴³ Na příkladu Antoniový výzdoby ve svatopavelském kostele v Miláně lze konstatovat, že na rozdíl od nástěnných maleb, které se ještě držely vzoru Giulia Romana, byly první dva výše zmíněné deskové obrazy dokladem Campiho šerosvitné malby a jeho fascinací světlem. Bez nadsázky lze říci, že tyto zakázky, které se započaly v 70. letech, učinily z Antonia Campiho jednoho z předních protagonistů milánské výtvarné scény a experimentátora na poli naturalismu.

⁸³⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 23-27

⁸³⁹ „...gli affreschi sono caratterizzati dall'atmosfera aulica e dalle forme monumentali tipiche della cultura artistica romana della prima metà del Cinquecento e confermano l'esistenza dei rapporti dei due fratelli Campi con Giulio Romano...“ Alessandro Morandotti, *op. cit.*, 1984, s. 27

⁸⁴⁰ Alessandro Morandotti, *op. cit.*, 1984, s. 27

⁸⁴¹ v 60. letech se Giulio Campi ulatnil v Cremoně především při práci pro tamní dómo. Počátkem této dekády realizoval rozměrnou varhanní skříň, jejímiž tématy byly *Triumf Mardocheův*, *Amanova smrt* a *Ester před Ašaverem* – účty z let 1563 až 1567, signatura a datace 1567. V roce 1566 jej biskup Vida pověřil zakázkou na deskový obraz představující *Sv. Vavřince před Valeriánem* pro dómo v Albě. Téhož roku se Giulio stal autorem deskové malby s tématem *Archanděla Michaela vítězího nad ďáblem*, jež je také dnes umístěna v levém transeptu cremonského dómu. V roce 1566 se vrátil do milánského kostela sv. Pavla, aby zde realizoval deskový obraz *Odpočinek na útěku do Egypta*. Giulio Bora, *op. cit.*, 2009, s. 155-194

⁸⁴² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 23-27

⁸⁴³ Všechny práce se nacházejí na svém původním místě, i když kostel je dnes odsvěcen a slouží nadačním účelům.

6.5 Kostel sv. Zikmunda – dekorace pilastrů a vlysů

Vedle milánských zakázek se Antonio nadále prosazoval i v rodné Cremoně. Účty za práce v kostele sv. Zikmunda dokazují, že huť platila malíře kontinuálně téměř po celá 60. léta.⁸⁴⁴ Přestože většina plateb není jasně definována, rokem 1564 počínaje lze přesně určit, že některé z těchto plateb se týkaly výzdoby pilastrů a vlysů hlavní lodi kostela. Komentáře k vypláceným částkám se týkají buď samotných „*sloupů, které vymaloval v kostele*“ nebo komentují pozlacování „*římasy zlatem*“.⁸⁴⁵ O tom, že se na výzdobě této části chrámu podílel také starší Giulio, nás spravuje záznam z 24. srpna roku 1566.⁸⁴⁶ v roce 1567, kdy měla být dekorace vlysů i pilastrů v chrámu dokončena, jmenují záznamy v souvislosti s pozlacováním některých částí dekorace již pouze Giuliovo jméno.⁸⁴⁷ Toho roku měly být podle záznamů *Il Giornale della fabbrica di San Sigismondo* všechny pohledávky bratří Campi v kostele vypořádány.⁸⁴⁸

První a na dlouhou dobu také jediný autor, který konstatoval, že bratři Campi dekorovali svými nástěnnými malbami cremonský kostel sv. Zikmunda, byl Luigi Scaramuccia v roce 1674: „*Kostel sv. Zikmunda, vzdálený z města asi jednu míli, kde jsou ke zhodnocení slavná díla řečených Campiů, ze kterých se ihned pozná, že největší reputaci ze všech tří měl Giulio.*“⁸⁴⁹ Na jeho výpověď navázala ve 20. století badatelka Ferrari, která publikovala rozsáhlou monografii kostela⁸⁵⁰ a také účetní knihu huť u sv. Zikmunda.⁸⁵¹

⁸⁴⁴ Poslední zaznamenaná platba na jméno Antonia Campiho se datuje do roku 1566. Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 265

⁸⁴⁵ 20. října 1564 „*Una boletta fatta a messer Antonio Campo a conto delli piloni quali depinge in giesa 50,00*“ – 15. listopadu 1564 „*Una boletta fatta a messer Antonio Campo a conto delli piloni quali depinge in giesa 50,00*“ – 6. května 1565 „*Una boletta fatta a messer Antonio Campo de libre cento deciotto per tor quatro miara de oro per adorare li capitelli de le colonne de le capelette verso il giardino 118,00*“ – 9. června 1565 „*Una boletta fatta a messer Antonio Campo per la fatica d'uno migliar d'oro misso al cornisione verso il giardino 14,00*“ – 22. března 1566 „*Una boletta fatta a messer Antonio Campi di miara 4 d'oro Cipro 118,00*“ – 22. července 1566 „*Una boletta fatta a messer Antonio Campi per ducati 30 d'oro che son libre 177 per mandar a Milano per miara 6 d'oro 177,00*“ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 259-265

⁸⁴⁶ 24. srpna 1566 „*Una police fatta a messer Julio Campo a buon conto del dorare et dipingere le pilastrete 25,00*“ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 265

⁸⁴⁷ 6. října 1566 „*Una boletta fatta di libre 60 a messer Giulio Campi per migliara dua d'oro computando il dacio che lui pagho et questo per la nostra chiesa 60,00*“ – 20. listopadu 1566 „*Una boletta fatta a messer Giulio Campi a buon conto dell'opra fa nella chiesa mayor a metere oro 60,00*“ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 266

⁸⁴⁸ 15. června 1567 „*Una boletta fatta a messer Giulio et fratelli de Campi de libre 100 a buon conto delle libre 457,11,6 delle quali esso messer Giulio et fratelli restano creditori per tutti i lavori fatti per fin al giorno soprascritto 100,00*“ – 23. července 1567 „*Una boletta fatta a messer Julio et fratelli de Campi de l. 40 a buon conto del suo credito*“ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 270

⁸⁴⁹ „... Chiesa di San Sigismondo, qual resta fuori della Città un miglio in circa, la dove giunti che furono... a considerare l'Opere famose delle suddetti Campi, mà quelle di Giulio subito più distintamente riconobbero essere degne di maggior riputazione di quelle altri due.“ Luigi S. Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, s. 124

⁸⁵⁰ Maria Luisa Ferrari, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Cinisello Balsamo 1974

Ostatní autoři, kteří se během 17. až 19. století zabývali realizací Campiů v tomto významném cremonském svatostánku, věnovali svou pozornost především výzdobě kaple sv. Jana Křtitele nebo deskovým obrazům, které lze i dnes v interiéru obdivovat.⁸⁵² Tuto informaci přijali za vlastní badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo, kteří ji v průběhu 70. a 80. let několikrát uveřejnili.⁸⁵³ Jako korektivní doplněk výše citovaných autorů lze považovat badatelské úsilí profesora Bory, který se k tématu poprvé vyjádřil ve své diplomové práci,⁸⁵⁴ dále v článku odborného časopisu *Paragone*⁸⁵⁵ a v neposlední řadě v rámci katalogu velké výstavy cremonského umění v roce 1985.⁸⁵⁶ Okrajově se tématu dotkla také Mariella Morandi⁸⁵⁷ a v poslední době badatel Marco Tanzi.⁸⁵⁸

Změť hrajících si putti, zvířat, hudebních nástrojů a ovocných girland [obr. 157] zaměstnala mysl výše jmenovaných badatelů především na poli atribuce jednotlivých výjevů. Dnes se odborná literatura přiklání k názoru, že realizace výzdoby připadá na oba bratry přibližně ve stejném poměru. Marco Tanzi upozornil, že od 50. let dále bylo čím dál tím těžší rozpoznat Giuliovu a Antoniovu ruku.⁸⁵⁹ Tato skutečnost se projevila již v dekoraci milánského kostela sv. Pavla, jehož nástěnné malby v presbytáři pokládali historikové výlučně za práci mladšího sourozence. Podobně bychom mohli jmenovat Palazzo Barbò v Torre Pallavicina nebo Palazzo Maggi v Cadignanu, neboť obě zakázky byly původně připisovány Giuliovi. Přesto lze konstatovat, že v Antoniově tvorbě lze v dalších letech rozpoznat tuto cremonskou zkušenost například v zakázce na výzdobu oratoře sv. Viktora v Medě [obr. 271–285]⁸⁶⁰ nebo v nedávno objeveném deskovém obraze *Hrajících si putti* [obr. 158]⁸⁶¹ a z toho důvodu nelze vyloučit, že by se na zakázce nepodílel, přestože stylisticky se dekorace pilastrů odkazovala na Camilla Boccaccina

⁸⁵¹ Maria Luisa Ferrari, Il „Giornale“ della Fabbrica di San Sigismondo a Cremona, in *Studi di storia dell'arte*, č. XIX, 1979, s. 223-312

⁸⁵² Srv.: Bresciani (edice) 1976, s. 26-27; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Lanzi (edice) 1968, s. 256-284; De Soresina Vidoni 1824, s. 86-90; Grasselli 1827, s. 80-81; Sacchi 1872, s. 62; Schweitzer 1900, s. 70

⁸⁵³ Srv.: Godi 1975, s. 53-98; Godi/Cirillo 1978, s. 51-61; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27

⁸⁵⁴ Giulio Bora, *Giulio Campi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, 1968-1969

⁸⁵⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 78

⁸⁵⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 131

⁸⁵⁷ Mariella Morandi, Itinerario pittorico di Antonio Campi, in *La Vita, la Storia, all'Epoca del Manierismo*, 1985, s. 41-47

⁸⁵⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 29-31

⁸⁵⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 20-23

⁸⁶⁰ Giulio Bora, Studi per la Deposizione nella chiesa di San Vittore a Meda, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Benátky 1997, s. 317-321

⁸⁶¹ Marco Tanzi, 2005, *op. cit.*, s. 115-156

v apsidě kostela⁸⁶² a tudíž by více naznačovala práci staršího sourozence, který s Boccaccinem úzce spolupracoval především ve 40. letech.⁸⁶³

Badatelka Maria Luisa Ferrari poukázala, že na rozdíl od Giulia, kterého lze označit za více klasického malíře, Antonio se odlišuje svou inklinací ke skutečným reáliím, jež z něj podle badatelky vytvořily méně elegantního a bezstarostného tvůrce. Tyto vlastnosti lze vypočítat především tam, kde malý putti pod svíčkou, ze které odkapává vosk, rozverně chytá za krk husu, nebo tam, kde putti, jehož škleb se odvolává na dekorativní maskarony, s nepatřičnou radostí převrací kolébku. Košíky přeplněné ovocem a cibulí pak tyto situace dobře dokreslují. Dekorace vlysů, které jsou divákovi poněkud skryty svou pozicí ve výšce, opakují Boccaccinovy vzory kolem oken apsidy.⁸⁶⁴ Na rozdíl od svého předobrazu je však sourozenecká dvojice více groteskní a hravá.⁸⁶⁵

Hravost a nenucennost dokazují také přípravné kresby, které se k dekoraci dochovaly. Již na výstavě v roce 1899 figurovala pod číslem 31 kresba z majetku rodiny Pagliari, jež měla mít souvislost s pilastry ve sv. Zikmundu.⁸⁶⁶ Tato práce je dnes ztracená. Badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo upozornili na tři kresby uchovávané v École des Beaux-Arts v Paříži, inventované jako práce Giulia Campiho, podle jejich úsudku se však jedná o Antoniové studie (inv.č. 0.1329).⁸⁶⁷ Adam Edward Popham připsal Antoniovi v katalogu chatsworthské sbírky z roku 1962 kresbu puttiho, jež odpovídá výslednému ztvárnění v kostele, přesto se tato práce jeví více jako kopie než jako autentická campiovská práce.⁸⁶⁸ V Uffiziích se dochovaly dvě studie Antoniových maskaronů (inv. č. 491 ORN)⁸⁶⁹ a (inv. č. 935 E)⁸⁷⁰ a v pražské Národní galerii je jako práce Giulia Campiho inventován fragment studie maskaronu, hlavy lva, berana, lastur a vějíře, který by se rovněž mohl týkat této společné sourozenecké práce.⁸⁷¹ Skutečnost, že Antoniovi a Giuliovi putti v hlavní lodi kostela inspirovali rovněž další autory, dokládají tři kresby,

⁸⁶² Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 89

⁸⁶³ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 115-156

⁸⁶⁴ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 91

⁸⁶⁵ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 41-47

⁸⁶⁶ Kolektiv autorů, *Esposizione d'arte sacra*, Cremona 1899, s. 42, č. kat. 31

⁸⁶⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 51-61

⁸⁶⁸ Antonio Campi, *Putti*, kresba rudkou, 188 x 109 mm, Chatsworth, inv. č. 766

⁸⁶⁹ Antonio Campi, *Maskaron*, kresba uhlem, na modrém benátském papíře, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 491 ORN

⁸⁷⁰ Antonio Campi, *Maskaron*, kresba štětcem, stopy po uhlu, vybělováno, na tónovaném papíře, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 935 E. Srv.: Ferri 1881, s. 52; Ferri 1890, s. 262; Ferri 1895-1901, c. 133 r, Petrioli Tofani 1987, s. 398

⁸⁷¹ Giulio Campi, *Studie maskaronu, hlavy lva, berana, lastur a vějíře*, kresba perem, Praha, Národní galerie, k 57513 verso

respektive dvě kopie dochované v Museo del Prado v Madridu (inv. č. D01540,⁸⁷² inv. č. D01541) [obr. 159–160]⁸⁷³ a studie dvou putti s labutí, ovocným košem a hudebními nástroji od Bernardina Gattiho zvaného Il Soiaro, kterou ve svých sbírkách uchovává vídeňská Albertina (inv. č. 2714).⁸⁷⁴

Tento typ dekorace, v 16. století hojně používaný, se odvolával na Pordenonovu dekoraci v Santa Maria di Campagna (dokládá například citovaný putti, který si hraje s husou) a na výzdobu Callisty Piazza v Santa Maria della Incoronata v Lodi.⁸⁷⁵ Patrná je rovněž Antoniova zkušenost z výzdoby sálů v Torre Pallavicina [obr. 56–86] a z Cadignana [obr. 126–141]. Motiv putti s oblibou používal také žák Giulia Campiho a Antoniův současník Lattanzio Gambara. Nejvíce se campiovským putti v kostele sv. Zikmunda podobají Gambarovy realizace v Palazzo Averoldi v Brescii [obr. 161] a v olivetánském opatství v Rodengu.⁸⁷⁶ Také v Miláně se v 60. a 70. letech setkáváme s tímto typem výzdoby. Zajímavým dokladem je analogická dekorace pilastrů v milánském kostele sv. Mořice Většího od Simona Peterzana z let 1572 až 1573 [obr. 162.],⁸⁷⁷ která doplnila putti v kapli rodiny Simonetta od Callisty a Fulvia Piazzzy z poloviny 50. let a kde se Antonio uplatnil na počátku osmé dekády při realizaci hlavního oltářního plátna s tématem *Klanění tří králů* [obr. 314]. Ještě na počátku 17. století lze konstatovat, že motiv putti hrajících si s hudebními nástroji, vázou nebo papežskou tiárou byl v Lombardii oblíbený, neboť v této době jej užil Giovanni Mauro della Rovere při dekoraci kostela sv. Petra a Pavla v Garzenu a v mírně stylizované verzi se s ním potkáváme v kostele sv. Eusebia a Viktora v Pegliu [obr. 163].⁸⁷⁸

6.6 Pieta z roku 1566 a Madona s dítětem, sv. Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim

Obrazem *Piety se sv. Antonínem Paduánským a bl. Faciem* [obr. 164] ukázal Antonio zcela poprvé nejen v rámci své tvorby, ale také v cremonském výtvarném

⁸⁷² Anonym, kopie podle Antonia Campiho, *Dekoratívni panel*, kresba uhlím, do hněda kolorovaný papír, 232 x 62 mm, Madrid, Museo del Prado, inv. č. D01540

⁸⁷³ Anonym, kopie podle Antonia Campiho, *Nahý putti s rohem hojnosti a hudebními nástroji*, kresba uhlím, na hnědém kolorovaném papíře, 231 x 62 mm, Madrid, Museo del Prado, inv. č. D01541

⁸⁷⁴ Bernardino Gatti, *Studie dvou putti s labutí, ovocným košem a hudebními nástroji*, kresba uhlím a rudkou, hnědě a červeně lavírováno, vybělováno, kvadratura rudkou, hlava horního putti přilepena, 32,6 x 15,6 cm, Vídeň, Albertina, inv. č. 2714

⁸⁷⁵ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 22-27

⁸⁷⁶ Marco Tanzi, *Gli affreschi di Lattanzio Gambara nell'Abbazia di Olivetano*, Brescia 1996, s. 66-77

⁸⁷⁷ Francesca Rossi, Peterzano e il cartone per lo „spolvero“, in *Simone Peterzano e i disegni del castello sforzesco*, Milán 2012, s. 108-109

⁸⁷⁸ Paola Tenchio, *L'Opera del Fiammenghino nelle Tre Pievi Altolariane*, Menaggio 2000, s. 59-62, 83-86

prostředí inovativní pojetí tohoto náboženského tématu.⁸⁷⁹ Obraz byl realizován v roce 1566 do levého transeptu cremonského dómu, kde se nachází také dnes. Campi pojal scénu velmi jednoduše jako pohled na Pannu Marii, jež ve svém náručí drží mrtvého syna. Po její pravici stojící Antonín Paduánský se dívá přímo na diváka a ukazuje Kristovu stigmatizovanou paži, zatímco po levici stojící blahoslavený Facius, ve starší literatuře pokládáný za sv. Raimonda z Peňafort,⁸⁸⁰ líbá hřbet Kristovy levice. V pozadí po pravé straně se odehrává souboj o Kristovo roucho, levou stranu tvoří blíže nespecifikovaná městská hradební zeď.

K zakázce se nedochovaly žádné archivní dokumenty, datace obrazu vychází ze signatury v pravém dolním rohu. Jedinými autory, kteří Antoniovu malbu v transeptu cremonského dómu zmínil, byli Giuseppe Bresciani v roce 1774⁸⁸¹ a Federico Sacchi v roce 1872.⁸⁸² Poprvé a naposledy byla Antoniova *Pieta* vystavena pod číslem dvacet čtyři na výstavě sakrálního umění v Cremoně v roce 1899.⁸⁸³ Ve 20. století se obrazu poprvé dotkl Roberto Longhi, jenž Antoniovo podání *Piety* označil za malířovo stěžejní dílo při překonávání učňovských let, přesto poukázal na výraznou výtvarnou zkratku, kterou malíř odporoval podle Pordenonových prací v cremonském dómu [obr. 99].⁸⁸⁴ O padesát let později upozornil Valerio Guazzoni (1987) na evidentní sebevědomý výběr, respektive provedení, stejně jako na jistý malířův kalkul v přesném historickém momentu.⁸⁸⁵ S badatelem lze souhlasit v tom, že dva roky po skončení tridentského koncilu, v době, kdy se za malířovu práci postavil Karel Boromejský při soutěži na varhanní skříň do milánského dómu (1564), se Antonio Campi začal orientovat na působivou anatomii těla a perspektivu postavenou do služby nové „pravdivosti“. Tato tendence dokazuje Antoniovu závislost na naturalismu pozdního Moretta a Callista Piazzzy,⁸⁸⁶ jež malíř okořenil cremonskými citacemi Pordenona a Bernardina Gattiho.⁸⁸⁷ Lze konstatovat, že Antoniovo nové expresivní zobrazení Kristova těla, jež poprvé ukázal ve *Vzkříšení Krista* z roku 1560 [obr. 109], oscillovalo mezi patetickým akcentem brešských výtvarníků na jedné straně a chladným koloritem benátského umění zastoupeného Lorenzo Lottem na

⁸⁷⁹ Antonio Campi, *Pieta se sv. Antonínem Paduánským a bl. Faciem*, 1566, signováno a datováno 1566, Cremona, dómo, levý transept

⁸⁸⁰ Na tento omyl poprvé upozornil Marco Tanzi v roce 2004. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 27

⁸⁸¹ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27

⁸⁸² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

⁸⁸³ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 68

⁸⁸⁴ „Già nel 1566 la Pietà del Duomo di Cremona ritorna allo scorcio particolare del Pordenone“. – „Již v roce 1566 se vrací ke ke konkrétní zkratce Pordenonově“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

⁸⁸⁵ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 22-42

⁸⁸⁶ Ferdinando Bologna, *op. cit.*, 1953, s. 49

⁸⁸⁷ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 22-42

straně druhé.⁸⁸⁸ Čelný pohled na Krista, jednoduchou kompozici, bohatý kontrast mezi světlem a stínem a naturalistické podání dalších předmětů později nalezneme také o rok později v *Navštívení* (1567) [obr. 180] a ve *Sv. Jeronýmovi* z Madridu (Museo di Prado, kolem 1570) [obr. 206].⁸⁸⁹

Stejný přístup, tedy nově se formující lombardský naturalismus později ústící až v akademickou stylizaci stejně jako novou práci se světlem v obraze, můžeme pozorovat také na Antoniově malbě zobrazující *Madonu s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim* [obr. 165].⁸⁹⁰ Malíř svou práci nedatoval, ani nesignoval, a protože se nacházela v kapli Nejsvětější Svátosti ve františkánském kostele Panny Marie Andělské v Bussetu, nebylo o ní povědomí až do 18. století, kdy ji poprvé zmínil Pietro Balestra jako práci mladšího Vincenza ve svém průvodci *Pittura di Busseto*.⁸⁹¹ Na počátku 20. století se jako první pro Antoniovo autorství vyslovila Aurelia Perotti,⁸⁹² jejíž domněnka byla potvrzena až v roce 1973, kdy došlo k restaurování malby a na světlo světa vyšla postava sv. Antonína Paduánského klečícího před Madonou s dítětem po pravé straně, jež byla zakryta pozdějšími přemalbami.⁸⁹³ V 70. a 80. letech obraz komentovali badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo.⁸⁹⁴ V poslední době se malba stala součástí rozsáhle pojatého katalogu komentujícího lombardské malířství 16. století.⁸⁹⁵ Také dnes je obraz adjustován v prostoru tohoto bussetského františkánského kostela, konkrétně v chrámové sakristii.⁸⁹⁶

⁸⁸⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 27-31

⁸⁸⁹ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 25. Srv.: Godi 1975, s. 66

⁸⁹⁰ Antonio Campi, *Madona s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim*, olej na plátně, 160 x 140 cm, Busseto, kostel Panny Marie Andělské, sakristie

⁸⁹¹ Vincenzovy práce v Bussetu, které jsou mu dnes prokazatelně připisatelny, jsou ještě dnes k nalezení v tamních kostelech. V kostele Nejsvětější Trojice se nachází Vincenzův obraz *Nejsvětější Trojice*. V kostele sv. Bartoloměje lze spatřit cyklus Vincenzových tond zobrazujících Kristovy *Pašije* a v kostele Santa Maria Annunziata, který je dnes pro veřejnost uzavřen, visí Vincenzův deskový obraz *Zvěstování*. Srv.: Gregori 1985, s. 197-198; Godi/Cirillo 1985, s. 202-203, 204-205, 205-206; Guazzoni 1997, s. 182-183

⁸⁹² Na oltáři kaple Nejsvětější Svátosti byl obraz umístěn až do roku 1913. Poté byl přemístěn do malé kaple v prvním patře františkánského konventu, kde jej v roce 1932 zaznamenala badatelka Perotti. Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 100. Srv.: Pelicelli 1913, s. 92

⁸⁹³ Nutný restaurátorský zásah, který pod vedením badatelky Ghidiglie Quintavalle provedl Giuseppe Cirillo, ukázal zcela jiný obraz. Atribuce sv. Františka byla po objevu lilie na schodech změněna na sv. Antonína Paduánského. Po očištění vyšla najevo jiná barevnost malby – původně zelená zástěna v pozadí byla zčernalá, stejně tak schody pod trůnem, které ukrývaly atribut sv. Antonína, zanikla také olivově zelená pláštěnka malého Jana Křtitele, který byl odsuzován za skandální nahotu, z šedivých oděvů světců se vyklubaly tmavě hnědé františkánské sutany, stejně jako z potměných šatů Panny Marie, jež byly původně bledě modré. Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 53-98

⁸⁹⁴ Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975-1977, s. 81-96. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 33-35

⁸⁹⁵ Nicoletta Moretti (Flavio Caroli ed.), *Sacra Famiglia con san Giovannino, sant'Antonio da Padova e un santo francescano*, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Firenze 2000, s. 377

⁸⁹⁶ v souvislosti s touto Antoniovou prací v Bussetu nelze nezmínit domněnku badatele Giovanni Godiho, který v polovině 70. let připsal Antoniovi v kostele Panny Marie Andělské v Bussetu nástěnnou malbu zobrazující *Krista upadajícího pod křížem a Veraikon* (230 x 215 cm), jež se dnes v celkem dobrém

Středobodem celé kompozice je sedící Madona, jež citlivě přidržuje malého Ježíška na klíně a zároveň objímá sv. Antonína, který klečí na schodech před centrální dvojicí. Za zády Bohorodičky na opěradle trůnu odpočívá sv. Josef. Malý Jan Křtitel, jehož malíř pojal velmi rozverně, ukazuje na postavu druhého světce na obraze, kterého badatelka Augusta Ghidiglia Quintavalle identifikovala jako Jana Buralliho z františkánského řádu.⁸⁹⁷ Kompozice se částečně odvolávala na Antoniovu kresbu *Madony se sv. Janem Křtitelem*, která byla dne 1. července roku 1991 prodána u aukčního domu Christie's (dnes v soukromé sbírce). I v tomto případě se setkáváme s centrálně umístěnou trůnicí Madonou, stojícím světcem při levém okraji obrazu a plentou dekorující pozadí.⁸⁹⁸ Obraz svým pojetím opět inklinoval k brešské malbě z počátku 16. století, především ve výběru chladných chromatických barev, v sugestivní scénické zkratce podpořené kvadraturou podlahy, plasticitou postav živě jejich přirozeným zasazením do interiéru a v neposlední řadě intimní atmosférou. Tyto skutečnosti nám napovídají, že obraz lze zařadit do blízkosti cremonské *Piety* z roku 1566 [obr. 164] a že lze souhlasit s tvrzením Ferdinanda Bologni, který jako jediný obraz zasadil do 60. let 16. století. Datace obrazu byla v odborné literatuře sice obšírněji diskutována, ovšem bez výraznějšího výsledku.⁸⁹⁹ Rozptyl počínající 60. léty a končící až Antoniovým skolem v roce 1587 mluví sám za sebe a poukazuje na Antoniův důvtip a neutuchající stylotvorný potenciál. Badatel Giuseppe Godi se v souvislosti s tímto obrazem vyslovil v tomto smyslu, že: „obraz z Busetta byl ceněn jako jeden z nejzajímavějších umělcových děl, který i přes nemalé

technickém stavu nachází v pravé postranní lodi františkánského chrámu (poprvé byla restaurována v roce 1883). Badatel konstatoval, že malba byla nejprve připisována Pordenonovi, posléze Giuliovi Campimu a nyní ji lze zařadit do katalogu prací Antonia Campiho. Na základě stylistické analýzy uvedl, že je nemyslitelné, aby se jednalo o práci vespělého malíře a z toho důvodu ji datoval mezi léta 1546 až 1558. Dataci podpořil konstatováním, že kolem roku 1550 u Antonia vidíme příklon k Parmigianinově plasticismu. Toto lze vyzkoušet také na nástěnných malbách bratra Giulia v Rocca di Soragna (1543-1546), které Antonio dobře znal. Antoniova práce navíc vykazovala vliv Pordenových maleb v cremonském dómu, stejně jako prací Niccola dell'Abate, jenž měl podle Godiho spolupracovat s Giuliem Campim v Soragni. Této hypotézy se badatel držel ještě v 80. letech, po přelomu nového tisíciletí musel konstatovat, že práce v Bussetu stejně jako v Rocca di Soragna byla dílem výlučně Niccoly dell'Abate. Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 53-98. Srv.: Vitali 1819, s. 13-14; Seletti 1883, s. 220; Pelicelli 1913, s. 92; Pecchiai 1930, s. 156; Santangelo 1934, s. 190; Lombardi 1963, s. 75-79; Dall'Aglio 1969, s. 397; Soresina 1974, sv. II, s. 183; Godi/Cirillo 1982, s. 16-21; Godi/Cirillo 2002, s. 17-20; Tanzi 2004, s. 13

⁸⁹⁷ Augusta Ghidiglia Quintavalle, *op. cit.*, 1977, s. 459-470. – Badatelka Quintavalle připsala v tomto článku Antoniovi také dva obrazy z kolegiálního kostela v Monticelli d'Ongina, a totiž *Navštívení* a *Narození Jana Křtitele*, které se dnes do katalogu prací Antonia Campiho nezařazují.

⁸⁹⁸ Antonio Campi, *Madona s dítětem a sv. Janem Křtitelem*, kresba perem, hnědý inkoust, vybělováno, 210 x 184 mm, soukromá sbírka, Fototeca Berenson, N. 64.5. – Jako první atribuoval kresbu Antoniovi Jonathan Bober s datací na konec 50. let. Tuto hypotézu potvrdil Mario di Giampaolo a navíc upozornil na ovlivnění Parmigianinem.

⁸⁹⁹ Ghidiglia Quintavalle obraz datovala do 70. let, Ferdinando Bologna do let 1564 až 1567 a Giovanni Godi byl přesvědčen, že obraz vznikl až v letech 1580 až 1586. Srv.: Quidiglia Quintavalle 1950, s. 171; Bologna 1953, sv. 41, s. 47; Godi 1975, s. 62-67

náznaky precaravaggiovského světla, zůstává pořád stejně typickým a osobním epigonem výrazného formálního hlediska modulačně plastického, manýristického, slovy Longhiho římského, který stojí na začátku jeho formování. Jedná se o hedonismus, který se konkretizuje na povrchu spolu se zdrcující materiální světelností, očividně optické a chladně technické.⁹⁰⁰ Rozpustilá póza malého Ježíška, který jakoby si chtěl hrát s obličejem sv. Antonína a líbezný až leonardovský obličej Panny Marie Lomazzova stylu zaznamenáme nejen v *Klanění tří králů* z roku 1580 pro kostel sv. Mořice Většího v Miláně nebo v *Uvedení Páně do chrámu* z roku 1586, ale ihned v následující signované a datované Antoniově práci zvané *Madonna della colomba*.

6.7 Madona s holubicí

Autorem poetického názvu Antoniova obrazu *Madonna della colomba* byl Federico Sacchi, který v roce 1872 napsal, že v kostele sv. Petra na Pádu se na desátém oltáři nachází Antoniův obraz „*Svaté rodiny s děťátkem, které si hraje s holubicí*“ [obr. 166].⁹⁰¹ Líbivé jméno, které se brzy po svém prvním publikování rychle ujalo, však jasně nedefinovalo téma obrazu. Antoniova práce totiž zobrazovala Madonu s dítětem ve společnosti několika světců – sv. Jakuba, sv. Josefa, sv. Apolónie, sv. Máří Magdalény, malého Jana Křtitele a anděla. Obraz byl signován a datován rokem 1567.⁹⁰² Původně se nacházel v barnabitském kostele sv. Jakuba v Cremoně, odtud byl později přemístěn do kaple po pravé straně presbytáře kostela sv. Vincenza,⁹⁰³ aby byl v roce 1789 odstěhován spolu s vybavením původního svatostánku do kostela sv. Petra na Pádu, kam se barnabité přestěhovali.⁹⁰⁴

První autor, který konstatoval, že Antonio Campi se v kostele sv. Petra na Pádu mohl pyšnit autorstvím dvou obrazů, byl Giuseppe Bresciani. Dnes však přesně nevíme, na

⁹⁰⁰ „La tela bussetana va dunque valutata come un interessantissimo capo d'opera dell'artista, il quale, nonostante le notevoli premonizioni luministiche precaravaggesche, rimase per sempre tipico e personale continuatore di quel risentito aspetto formale inflessibilmente plastico, manierista, romanista a dirla col Longhi, che e all'origine della sua formazione. E un edonismo che si concretizza in superficie con altrettanta spietata lucidita materica, evidentemente ottica e freddamente tecnica.“ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 53-98

⁹⁰¹ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

⁹⁰² Antonio Campi, *Madonna s holubicí*, 1567, olej na plátně, 220 x 145 cm, signováno a datováno „ANTONIUS/CAMPUS FA. 1567“, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu, třetí oltář po levé straně

⁹⁰³ „un bellissimo Quadro, che rappresenta la Vergine col Bambino, e il piccolo S. Giovanni, S. Giacomo Appostolo, e S. Apollonia, vagamente dipinto, e di un ottimo impasto, del famoso Antonio Campi“. – „krásný obraz, který představuje Madonu s dítětem, malého sv. Jana, sv. Jakuba apoštola, sv. Apolónii, bohatě namalovaný, s vynikajícím nátěrem od slavného Antonia Campiho“. Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 136. Srv.: Zaist (edice) 1976, s. 167; Bartoli Bolognese 1777, s. 172

⁹⁰⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, kat. č. 22

jakém základě spisovatel své poznatky vystavěl.⁹⁰⁵ V kostele se sice nacházejí dva Antoniové obrazy, ovšem za Brescianiho života, respektive v době vydání jeho průvodce v roce 1665, zde ani jeden vystaven nebyl. Obraz *Madony s holubicí* se v interiéru tohoto chrámu nacházel až od roku 1789,⁹⁰⁶ jak bylo popsáno výše, a druhé plátno zobrazující *Madonu s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou* [obr. 229] bylo v této době k vidění v cremonském kostele sv. Viktora,⁹⁰⁷ neboť jej zde dokumentovali Anton Maria Panni,⁹⁰⁸ Giovanni Battista Zaist (rovněž 1774)⁹⁰⁹ a Francesco Bartoli Bolognese.⁹¹⁰ Vsoučasnosti je také tato práce umístěna ve sv. Petru na Pádu, konkrétně na hlavním oltáři, v minulosti byla k vidění v sakristii chrámu.⁹¹¹ Brescianiho tvrzení není tedy zcela pochopitelné, pouze v případě, že by se v petrském chrámě v Cremoně nacházely další dva obrazy od Antonia Campiho, o kterých dnes nevíme nic bližšího.

Ve své historii prošel obraz pouze jednou výstavou. Pod číslem dvacet dva byl vystaven v rámci expozice cremonského sakrálního umění v roce 1899. O rok později jej ve svém komentáři k této výstavě popsal Eugenio Schweitzer.⁹¹² Aurelia Perotti stejně jako Adolfo Venturi ve 30. letech 20. století obraz bez výhrad zahrnuli do katalogu Antoniových prací.⁹¹³ Ve 40. letech na ně navázal Mario Monteverdi, který v obraze komentoval ozvuky Parmigianina prostředkované Bernardinem Campim.⁹¹⁴ V 70. a 80. letech se obrazu dotkli Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo,⁹¹⁵ stejně jako Giulio Bora, příspěvatelem velkého katalogu i *Campi* z roku 1985.⁹¹⁶ V 90. letech se obraz dostal na

⁹⁰⁵ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27

⁹⁰⁶ Ještě v roce 1777 jej v kostele sv. Vincenza dokumentoval Francesco Bartoli Bolognese: „*Nella Nave laterale dalla parte del Vangelo sta presso al Maggiore Altare un Cappella con un quadro representante Maria Vergine col Bambino, e . S. Giovannino, S. Giacomo Appostolo, e S. Apollonia, opera di Antonio Campi*“. – „*V boční lodi na evangelijní straně u hlavního oltáře kaple s obrazem představujícím Madonu s dítětem, malým sv. Janem, sv. Jakubem apoštolem, sv. Apolonií, dílo Antonia Campiho*“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 171

⁹⁰⁷ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou*, 1575, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS PINXIT 1575“, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu, hlavní oltář

⁹⁰⁸ Antonio Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 133

⁹⁰⁹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168

⁹¹⁰ „*a San Vittore (S. Serviti)...V. e M. e nel piano li SS. Vittore, Gio: Evangelista & c. è opera di Antonio Campi, fatta nel 1575*“. – „*u sv. Viktora (servité)...Panna Maria a v dolní části sv. Viktor, sv. Jan Evangelista, práce Antonia Campiho, vytvořená v roce 1575*“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 172

⁹¹¹ Tuto skutečnost lze dovést pouze díky fotografii uchované ve fototéce florenského Kunsthistorisches Institutu.

⁹¹² Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

⁹¹³ Adolfo Venturi, *op. cit.*, 1933, s. 868, 874-875

⁹¹⁴ Mario Monteverdi, *op. cit.*, 1941, s. 1-9

⁹¹⁵ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 51-61. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 22-27

⁹¹⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 182

stránky dvou výstavních katalogů díky dvěma nově objeveným přípravným kresbám.⁹¹⁷ Na počátku druhého tisíciletí jej kometovala Lia Bellingeri⁹¹⁸ a po ní Marco Tanzi v roce 2004.⁹¹⁹

Antonio svou Madonu umístil klasicky do středu celé malby. Sedící postava Matky Boží klade svou pravou nohu na kamenný kvádr se signaturou a datací, který Campi s oblibou používal od roku 1546, kdy byl zaznamenán jeho první signovaný obraz *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* [obr. 1]. Pravou rukou svírá holubici a levou objímá současně malého Ježíška a Jana Křtitele, kteří se zájmem škádlí drobného ptáčka. Levá strana obrazu je akcentována sošnou postavou sv. Jáchyma, který s pochopením, jež se mu zračí v očích, shlíží na malé zvědavce. V jeho zádech se tak trochu tísní obě světice – sv. Apolónie a Máří Magdaléna, kterým po jejich levici sekunduje sv. Josef a pomyslně tak uzavírá kruh postav, jež Campi vměstnal do této části obrazu. Přestože pravou stranu malíř věnoval pouze malému andělovi, jehož křídlo zve divákův zrak do rozlehlé krajiny v pozadí, obraz nemá nevyvážený účinek. Scénérie, která působí velmi měkce, atmosfericky a zastřeně, je prolomena pouze dvěma stromy a skálou po levé straně.

Velice živý kolorit, který Antonio při realizaci tohoto plátna uplatnil, nás nenechá na pochybách o malířových manýristických základech. Sochařsky pojaté figury Panny Marie a sv. Jáchyma, jejichž těla tvoří mohutná drapérie, jež těžce klesá ke kolenům a směrem k zemi, a zároveň jemné, ale přesto jasně vykreslené profily tváří světic dokazují ještě v této době Antoniovu zkušenost s mantovskou tvorbou Giulia Romana⁹²⁰ prostředkovanou bratrem Giuliem, jehož nástěnná malba s tématem *Uvedení Páně do chrámu* zdobí,⁹²¹ zdobí snad jako reminiscence, horní část rámu Antoniova obrazu [obr. 167]. Měkce tvarovaná krajina obrazu a město, jež tušíme v pozadí, v nás vzbuzují dojem ferrarských krajin bratrů Battisty a Dossa Dossiho. Dossova *Krajina se světci* z roku 1528 (Moskva, Puškinovo muzeum) vykazuje analogické rysy. Stejně krajiny

⁹¹⁷ Giulio Bora, *Svatá rodina, sv. Jan a anděl (recto). Studie nohou (verso)*, in *Kresby z Cremony, 1500–1580. Umění renesance a manýsrinu v lombardském městě*, Praha 1995, s. 216-217. – Giulio Bora, *Studie ke sv. Jakubovi Apoštolovi a andělovi*, in *Kresby z Cremony, 1500-1580. Umění renesance a manýsrinu v lombardském městě*, Praha 1995, s. 218-219. – Giulio Bora, *Studio per san Giacomo apostolo e un angelo. Sacra famiglia, san Giovannino e un angelo (recto). Studio di gambe (verso)*, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Cremona a Praga*, Benátky 1997, s. 314-316

⁹¹⁸ Lia Bellingeri, *Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza di Cremona*, Cremona 2001, s. 60

⁹¹⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 27

⁹²⁰ „*ma i lineamenti acuti son marcati d'ombra alla Giulio Romano, e le forme, lustre e inturgidite nella Madonna, lignee nel San Giovannino, s'avvivano di un lume di gaiezza*“. – „*přesné rysy obličejů stojí ve stínu Giulia Romana, a formy, ctné a nenabubřelé Panny Marie, a linie ve sv. Janovi, jsou oživeny radostným světlem*“. Adolfo Venturi, *op. cit.*, 1933, s. 874

⁹²¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 131

Campi uplatnil v nástěnném cyklu v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně o tři roky dříve.⁹²²

Kompozice obrazu by mohla napovídat, že Antonio vyšel z příkladu malby staršího Giulia z pavelského kostela v Miláně zobrazující téma *Odpočinek na útěku do Egypta* (kolem 1566). Giuliova kompozice *Svaté rodiny se světcí a anděly* v palmových větvích se ve své době stala značně oblíbenou, což dokazují rytiny Giorgia Ghisioho z roku 1578 [obr. 168] nebo Agostina Caracciho z roku 1579. Caracciho verze tohoto Giuliova provedení inspirovala ve své době také Denyse Calvaerta, jehož varianta se dochovala v kresebné studii v Louvru.⁹²³ Zajímavým příkladem *Madony s dítětem a anděly* disponuje rovněž katalog Luky Cambiasa. Přestože v tomto případě je kompozice doplněna o sv. Jana Křtitele, jenž klečí u nohou bohorodičky, kolorit i zasazení postav je jiné, vyzařuje z obrazu stejná nenucennost a hřejivá atmosféra podpořená hrajícími si andělky, jež dovoluje obraz porovnat s Campiho prací [obr. 169].

Archiválie, které by dokumetovaly objednávku obrazu nebo jeho adjustaci na svém původním místě určení, se buď nedochovaly, nebo nebyly prozatím objeveny. K návrhu obrazu se naopak zachovaly dvě přípravné kresby – Antoniovy *primi pensieri*, které vlastní sbírka Regionálního muzea v Teplicích [obr. 170]. Jak vyplývá z první kresby, Antonio si představoval první verzi s Pannou Marií, která podává Ježíškovi holubici, orientovanou vlevo, s nohama na mramorové desce a s andělem, který vpravo uzavírá skupinu. Druhá kresba ukazuje, že Campi zamýšlel uzavřít kompozici na pravé straně postavou sv. Jakuba, klečícího u nohou Panny Marie a podpíraného andělem, tedy velmi podobně jako pojal obraz *Madony s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim* z Busseta. Výsledná varianta cremonského obrazu však dokazuje, že malíř proměnil orientaci Panny Marie, Ježíška s malým Křtitelem i postavy sv. Jakuba, zatímco anděla ponechal na svém původním místě po pravé straně. Giulio Bora konstatoval, že skici jsou zajímavé především tím, že prozrazují v základu Antoniovy invence ještě silnou parmigianinovskou složku, na rozdíl od výsledného obrazu.⁹²⁴ V roce 1997 upozornil Bora v souvislosti s Antoniovou *Madonou s holubicí* [obr. 166] na malbu *Svaté rodiny s malým Janem Křtitelem* ze soukromé milánské sbírky [obr. 193], kterou měl podle badatele

⁹²² Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 51-61

⁹²³ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 50-58

⁹²⁴ Antonio Campi, *Studie ke sv. Jakubovi Apoštolovi a andělovi*, kresba perem, 66 x 58 mm, Teplice, Regionální muzeum, inv. č. CA 516 – Antonio Campi, *Svatá rodina, sv. Jan a anděl* (recto). *Studie nohou* (verso), kresba perem (recto), kresba uhlem (verso), 105 x 100 mm, Teplice, Regionální muzeum, inv. č. CA 515. Srv.: Bora 1995, s. 216-219; Bora 1997, s. 314-315

Campi realizovat o něco dříve. Tato varianta se ve své podstatě odvolává na první teplickou studii.⁹²⁵

Spojení robustní ženské postavy Romanova typu a parmiginovsky laděného, měkkého a subtilního obličjeje, které Antonio Campi uplatnil na plátně v kostele sv. Petra na Pádu stejně jako v obraze *Svaté rodiny* ze soukromé sbírky [obr. 193], se stane malířovým oblíbeným vývozním artiklem až do poloviny 70. let. Analogické ženské figury nalezneme na obrazech v *Madoně s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou* z milánské Brery (kolem 1575) [obr. 234]. Analogický manýristický ráz, který jsme viděli v *Madoně s holubicí*, Antonio aplikoval při realizaci *Stětí Jana Křtitele* pro kapli tohoto světce v cremonském kostele sv. Zikmunda [obr. 171]. Zakázka, jež byla pro malíře asi jednou z nejtěžších, co se vrtochů zadavatelů týče, se stane námětem dalších řádků.

6.8 Stětí Jana Křtitele

Výzdoba kostela sv. Zikmunda figurovala jako jedna z posledních důležitých uměleckých zakázek v Cremoně v 16. století. Jak bylo několikrát konstatováno výše, na podobě tohoto významného cremonského svatostánku se podíleli všichni tři bratři z rodiny Campi, nejmladší Vincenzo pouze jako dekoratér. Z roku 1565 se dochoval dokument, respektive jeho opis, který ne zcela jednoznačně uváděl, že Antonio Campi byl cremonskými *massari* osloven kvůli dekoraci dvou kaplí. V prvním případě se mělo jednat o třetí kapli od chóru směrem do zahrady. K této práci se ovšem nezachoval jediný důkaz, který by potvrdil, že zde Antonio skutečně pracoval.⁹²⁶ V druhém případě byl prostor ztotožněn s pátou kaplí po levé straně se zasvěcením sv. Janu Křtiteli, neboť zde měl malíř podle textu dohody již provést výzdobu stropu „[della] qual[e] lui ha fatto il volto“ [příl. č. 17].⁹²⁷ Již na konci 50. let zde byla Antoniově svěřena dekorace klenby, kterou malíř vymaloval motivy kombinující epizody ze života sv. Jana Křtitele a sv. Máří Magdalény [obr. 100–107].⁹²⁸

⁹²⁵ Giulio Bora, Studio per san Giacomo apostolo e un angelo. Sacra famiglia, san Giovannino e un angelo (recto). Studio di gambe (verso), in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Cremona a Praga*, Benátky 1997, s. 314-316

⁹²⁶ Třetí kaple od chóru směrem do zahrady, o které se v dohodě píše, se ve výzdobě stropu měla přidržovat vzoru v kapli zdobené Bernardinem Soiaem. V této kapli měl mistr Antonio vymalovat dvě nástěnné malby na paralelních stěnách, oltářní obraz a dekorovat pilastry. Témata měli vybrat zástupci kostela sv. Zikmunda. Za tuto výzdobu měl malíř obdržet odměnu 1700 lir. Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 465. Srv.: Sacchi 1872, s. 238-239; De Klerck 1999, s. 200-202

⁹²⁷ „ta, kde již vymaloval strop“. Archivio Diocesano di Cremona, fond Archivio di San Sigismondo: Opere nuove eseguite nel sec. XVI, copia cinquecentesca. Srv.: De Klerck 1999, s. 200-202

⁹²⁸ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 119-127

Další smlouva, kterou Antonio Campi podepsal v roce 1567 se zástupci kostela sv. Zikmunda, jimiž byli starosta Cremony Giovanni Tomasso Odescalco, Bartholomeo da Rezzo a opat kláštera Don Giustiniano, jasně definovala, že nejprve se malíř bude věnovat dokončení kaple, kterou započal již dříve a jejíž patrocinium bylo uděleno Kristovu předchůdci. Kaple měla být dekorována dvěma obrazy, respektive nástěnnými malbami, zobrazujícími *Krista v domě Šimona farizeje* [obr. 262] a *Křest Krista* [obr. 268] a bílou štukovou římsou. Za tuto práci měl *mistr Antonio* obdržet 1250 lir. Zadavatelé také definovali téma a techniku hlavního oltářního obrazu, jenž měl být proveden v technice oleje a měl představovat *Stětí Jana Křtitele* [obr. 171]. Jeho původní odměna byla stanovena na dvě stě padesát lir, později byla navýšena o sedmdesát pět lir.⁹²⁹ Dekorativní program kaple byl nad rámec smlouvy obohacen dvěma nástěnnými malbami andělů v letu, jež podtrhli důležitost hlavního oltářního obrazu, v 80. letech přibyly dva oválné štukové reliéfy s tématem uvězněného *Jana Křtitele, jenž posílá své žáky za Kristem s otázkou, zda je opravdu Mesiášem* a *Salomé ukazující hlavu Jana Křtitele na podnosu*. Zástupci kostela se zavázali nad dohodnutou sumu za provedení výmalby a zhotovení hlavního oltáře vyplácet Campimu měsíčně 80 lir při dohodě, že malíř dokončí zakázku během roku 1567.⁹³⁰

Dnes víme, že požadavek na dokončení kaple v roce 1567 Antonio Campi nesplnil. Výzdoba kaple probíhala postupně a její úplné dokončení se datuje na začátek 80. let. První dokončenou prací se stal deskový obraz zobrazující *Stětí Jana Křtitele* [obr. 171].⁹³¹ Informace o malbě se v účtech kostela objevila sice již v roce 1563,⁹³² ovšem o dva roky později, kdy byla podepsána výše citovaná smlouva a kdy byl podle jejího textu Antoniův obraz dokončen téměř ze dvou třetin, vzešel ze strany objednavatelů požadavek na jeho přepracování s prostým odůvodněním: „*ad altro modo, havendo fata melio consideratione*“.⁹³³ V souvislosti s tímto požadavkem se nám nedochovala žádná Antoniova reakce. Lze si však dovodit, že nebyla asi příliš pozitivní, přestože malíř o dva

⁹²⁹ Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 465

⁹³⁰ Idem.

⁹³¹ Antonio Campi, *Stětí Jana Křtitele*, 1567, olej na plátně, 230 x 158 cm, Cremona, kostel sv. Zikmunda, kaple sv. Jana Křtitele

⁹³² „*a conto della ancona fa nella nostra chiesa*“ – „*na účet obrazu vytvořeného v našem kostele*“ Maria Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1979, s. 253

⁹³³ „*...Ma perche la sopra detta ancona essendo gia delle tre parti la dua fatta et puoi essendo concluso di rifarla ad altro modo havendo fatta melior consideratione se promesse al surris.to Messer Antonio per la sua fatica de refarlo in libre settantacinque videlicet L. 75 che viene a esser in tutto L. 325*“ – „*Ale protože výše zmiňovaný oltářní obraz, který je již ze dvou třetin hotový, a poté bylo rozhodnuto, aby byl přepracován na základě lepšího uvážení, zavazuje se mistru Antoniovu za jeho námahu při přepracování vyplatit 75 lir, což bude dohromady činit 325 lir*“ . Srv.: Sacchi 1872, s. 238-239; De Klerck 1999, s. 130, 200-201

roky později plátno dodal v jeho nové verzi, neboť to vyplývá z autorské signatury. Dataci potvrdila také archiválie z 3. dubna tohoto roku, která jmenovala Antonia Campiho v souvislosti s vyplacením dlužné částky mimo jiné také za tento obraz [příl. č. 4].⁹³⁴

Antoniův deskový obraz zaujal v průběhu staletí řadu historiků a spisovatelů. Vůbec prvního komentáře se *Stěti* dostalo v roce 1681 od Filippa Baldinucciho, který rozvedl Scaramucciovo tvrzení, že bratři Campi pracovali v kostele sv. Zikmunda a Antonia Campiho uvedl jako autora výzdoby kaple sv. Jana Křtitele a čtyř dekoračních pásů s putti. V 70. letech 18. století malba neunikla pozornosti Giuseppa Brescianiho,⁹³⁵ Antonia Maria Panniho⁹³⁶ a Giovanni Battisty Zaista. Poslední jmenovaný jej popsal slovy: „*Na oltáři zasvěceném sv. Janu Křtiteli, který je v druhé kapli po pravé straně směrem od hlavního oltáře, namaloval obraz v oleji, kde je zobrazen svatý předchůdce, s tělem sřatým hrdým katem, nádherným aktem, který v jedné ruce drží meč a v druhé drží uřatou hlavu. Vedle Herodiada, obezřetná žena, s mísou, aby přijala hlavu sřatého světce, a poněkud vzadu vychytralá matka.*“⁹³⁷ V 70. letech 18. století se o obraze v rámci popisu výmalby kaple zmínil také Francesco Bartoli Bolognese.⁹³⁸ V průběhu 19. století se Antoniovo plátno dostalo na stránky slovníků a průvodců Luigi Lanzioho (1817), Giuseppe Grasseliho (1818) a Giuseppe Picenardiho (1820).⁹³⁹ Hrabě Bartolommeo de Soresina Vidoni věnoval Campiho práci jedno celé katalogové heslo stejně jako reprodukci ve své knize *La pittura cremonese descritta dal conte Bartolommeo de Soresina Vidoni* (1824). Komentář k výzdobě kaple, respektive *Stěti Jana Křtitele*, zahrnul do svých poznámek ke cremonské

⁹³⁴ „*Nejprve vyznávají a přísahají zmínění...dozorci stavby...že mistr Giulio a mistr Antonio bratři de Campo, kteří jsou synové mistra Galeatia ze sousedství svatého Viktora v Cremoně, že viděli a spočítali dlužné částky od dozorců stavby...a že tito dozorci stavby objevili, že řečení bratři dluží řečené stavbě 182 lir 11 soldů a 3 denáry...vyjma toho, že mistr Antonio dokončuje obraz Křtu [Krista] a Stěti Křtitele...“.* Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Severo Dolci, f. 1429, nečíslováno, 3. dubna 1567. Srv.: Sacchi 1872, s. 256-257; Miller 1985, s. 466

⁹³⁵ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27

⁹³⁶ Antonio Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 197-199

⁹³⁷ „*All' Altare, dedicato a San Giovanni Battista, che è nella seconda Capella a mano diritta dell'Altare Maggiore, ei dipinse la Tavola a olio, ove sta figurato il Santo Precursore, col capo reciso dal busto da un fiero Manigoldo, d'una bellissimo nudo, che con una mano tiene la spada, e coll'altra sostiene il capo troncato. Avvi d'appresso Erodiade, Femmina assai avvistata, con un bacino, in atto di ricevervi entro la testa del Santo decollato, ed alquanto più indietro la scaltra Madre.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 169

⁹³⁸ „*Seconda Capella. Tutta opera sì nei stucco che nelle Pitture di Antonio Campi. La Tavola rappresenta la Decollazione di S. Gio: Battista, e le due storie laterali a fresco mostrano Cristo alla messa con alquanti Discepoli, e il Battesimo del Salvatore nel fiume Giordano*“ – „*Druhá kaple. Celé dílo jak ve štuku, tak v malbách od Antonia Campiho. Obraz představuje Stěti Jana Křtitele, a dvě boční historie ve fresce Krista při mši s učedníky a Křest Vykupitele v řece Jordánu*“ . Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 168

⁹³⁹ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 256-284; Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1818, s. 152; Giuseppe Picenardi, *op. cit.*, 1820, s. 292-293

malbě také Federico Sacchi, ovšem pouze jako součást poznámkového aparátu (1872).⁹⁴⁰ Mimo místo své původní adjustace se obraz dostal poprvé v roce 1899, když byl vystaven pod číslem sedmnáct na výstavě sakrálního umění v Cremoně. Eugenio Schweizer ve svém komenáři k výstavě publikovaném o rok později Antoniovu malbu popsal jako bizarní až odpornou: „*la Decollazione di San Giovanni Battista....ed opera di Antonio, è una pittura bizzara sino al disgusto.*“⁹⁴¹

Campioho varianta mučednictví Kristova předchůdce byla poměrně tradičním zobrazením svého tématu. Malíř vměstnal biblickou scénu do úzkého vertikálního formátu, jejíž pravé straně dominuje výrazná postava mladé Salomé. Stejně užitou vertikálu jsme pozorovali již v postavě Krista ze *Vzkříšení* z roku 1560 [obr. 109]. Mladá Herodiada drží ve své pravici podnos připravený pro hlavu Jana Křtitele a po očku pozoruje kata, jenž právě dokonil dílo zkázy. Centrální část prvního plánu malíř věnoval bezhlavému a mrtvolně bledému tělu Jana Křtitele, jež jakoby vypadávalo z obrazu. Stejným způsobem malíř pojal tělo mrtvého sv. Pavla v presbytáři pavelského kostela v Miláně [obr. 154]. Janova setnutá hlava se zavřenými očima se houpe ve výrazně výtvarně zkrácené levici popravicího. Katova zdůrazněná muskulatura paží a nohou se odvolávala na vojáka ze *Vzkříšení* z roku 1560 [obr. 109], na *Sv. Jeronýma* z roku 1563 [obr. 120] stejně jako na akty bohů z Palazzo Barbò v Torre Pallavicina z konce 50. let [obr. 56–86]. Jako pomyslný pandán Křtitelovy hlavy malíř použil zastrčenou postavu královny Herodiady, matky Salomé, jež podle Bible své dceři vnukla myšlenku nechat proroka popravit. Celkový kolorit obrazu se nese v chladných tónech modří, šedí a červení, jež kontrastují s bělostným Křtitelovým tělem a zčernalým pozadím, v jehož stínu lze pouze tušit postavu protřelé panovnice.⁹⁴²

Námět oltářního obrazu nebyl v severní Itálii zcela mimořádný. Callisto Piazza vytvořil několik maleb tohoto námětu – dvě z nich se datují do let 1520 až 1525, zatímco berlínská byla zničena za druhé světové války [obr. 172], benátská se stále nachází v Gallerii della Accademia.⁹⁴³ v roce 1526 vymaloval Piazza svými malbami kostel Santa Maria del Restello v Erbannu a jedním z témat se stalo právě *Stětí Jana Křtitele*.⁹⁴⁴ O čtyři roky později se malíř stal autorem příběhů ze života sv. Jana Křtitele v Santa Maria dell’

⁹⁴⁰ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

⁹⁴¹ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

⁹⁴² Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

⁹⁴³ Armando Novasconi, *La Decollazione del Battista*, in *i Piazza*, Lodi 1971, s. 110. Srv.: Passamani 1989, s. 163-164

⁹⁴⁴ Sara Marazzani, Vincenzo Gheroldi, *Callisto Piazza in Valle Camonica. Ambiente e Tecniche*, Milán 2005, s. 103

Incoronata v Lodi. Rovněž ve 20. letech 16. století malíř původem z Lodi, později usazený v Brescii, realizoval deskový obraz zobrazující *Mučednictví sv. Gervasia a sv. Protasia* [obr. 173].⁹⁴⁵ Piazzovo podání dokládá, že již v první čtvrtině 16. století nebylo lombardské malířství ochuzeno o naturalistický až veristický postoj vyznačující se zálibou v zobrazování morbidních scén, prudce nasvícených z jedné strany, chromatické barevnosti Romaninova a Tizianova pozdního období v kombinaci s krajinným prvkem v pozadí odkazující se na vlivy Ferrary a Dossa Dossiho.⁹⁴⁶

Často opakovanou předlohou se stala práce Cesara da Sesto, který dokončil kompozičně analogickou malbu *Salomé s hlavou Jana Křtitele* (Vídeň, Kunsthistorisches Museum/Londýn, British Museum) [obr. 174].⁹⁴⁷ Antonioví současníci Sestovo *Stětí Jana Křtitele* stále akceptovali, neboť to dokládají studie Ambrogia Figina odpozorované podle Sestova obrazu, který měl mít Giovanni Paolo Lomazzo ve svém ateliéru. Podle Carla Torreho a Serviliana Latuady vytvořil Figino rovněž kopii Sestova obrazu, která se do roku 1630 nacházela v milánském kostele San Giovanni alle Case Rotte a která lze snad identifikovat s obrazem, který Bernard Berenson publikoval jako součást bývalé sbírky Orleáns.⁹⁴⁸

V Zaalpi se tohoto námětu zhostil Rogier van der Weyden, když vymaloval triptych s epizodami ze života světce (Berlín, Gemäldegalerie) nebo Hans Memling, který zobrazil Kristova předchůdce v tak zvaném *Oltáři dvou Janů* (Brugy, Sint-Jan-Hospitaalmuseum).⁹⁴⁹ V prostředí Cremony vznikla ve druhé polovině 60. let celá řada oltářních obrazů, jež byly objednány představiteli místních kostelů.⁹⁵⁰ Řada z nich vykazovala stejné znaky, neboť měla stejný formát na výšku, jehož prostor zaplňovaly dvě dominantní vertikály postav, zatímco pozadí se neslo v duchu do široka rozprostřeně krajiny nebo interiéru *alla fiamminga*. Tento typ obrazu realizoval do zikmundského kostela například Bernardino Campi a to pojetím svých dvou maleb, konkrétně *Sv. Cecilie*

⁹⁴⁵ Callisto Piazza, *Mučednictví sv. Gervasia a sv. Protasia*, deskový obraz, 134 x 95,5 cm, Capriolo, farní kostel

⁹⁴⁶ Paolo Boifava, *Martirio dei santi Gervasio e Protasio*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Milán 2006, s. 149-150. Srv.: Sciolla 1989, s. 182-184; Novasconi 1971, s. 120-121; Marazzani 2005, s. 101

⁹⁴⁷ Cesare da Sesto, *Salomé s hlavou Jana Křtitele*, olej na desce, 135,3 x 80 cm, Londýn, British Museum, inv. č. NG2485. Srv.: Pavesi 2011, 1-2, s. 44

⁹⁴⁸ Annalisa Perissa Torrini, *op. cit.*, 1987, s. 16

⁹⁴⁹ Bram de Klerck, 1999, *op. cit.*, s. 138-139

⁹⁵⁰ Bernardino Gatti, *Zvěstování*, 1561, olej na plátně, Cremona, kostel sv. Zikmunda; Lattanzio Gambara, *Ukládání do hrobu*, kolem 1568, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu

a Sv. Kateřiny (1566)⁹⁵¹ [obr. 27] a Sv. Jeronýma a sv. Antonína opata (1566) [obr. 336]⁹⁵² Analogické kompoziční pojetí lze vysledovat u plátna zobrazujícího Sv. Filipa a sv. Jakuba od staršího Giulia z roku 1568 [obr. 175].⁹⁵³

V Antoniově tvorbě se námět *Stětí Jana Křtitele* opakoval vícekrát. Pokud pomíneme malbu stejného námětu ze 70. let pro kostel Obrácení sv. Pavla v Miláně, k jehož detailnějšímu popisu se dostaneme na dalších stránkách, nesmíme opomenout, že v roce 1576 Antoniův syn Claudio předvedl vévodovi v Parmě několik otcových obrazů. Ve vévodských účtech bylo zaznamenáno, že mu za tuto demonstraci byl vyplacen finanční obnos ve výši dvaceti pěti zlatých scudů.⁹⁵⁴ Badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo navázali na tvrzení Giovanna Battisty Zaista⁹⁵⁵ a upozornili, že jedním z těchto obrazů mohla být Antoniova malba zobrazující *Stětí Jana Křtitele*,⁹⁵⁶ jež byla ještě v roce 1708 dokumentována v Palazzo del Giardino.⁹⁵⁷ Její podobu neznáme, neboť dnes je tato práce ztracena, přesto je zajímavým dokladem o kontaktech cremonského malíře s parmským farneským dvorem. Stejně téma zpracované na plátně malého formátu, které cremonské pinakotéce věnoval v roce 1950 Roberto Longhi [obr. 311]⁹⁵⁸ a o kterém se domníval, že jeho autorem byl Antonio Campi, současná umělecká kritika interpretuje jako pozdější kopii Antoniova obrazu z milánského kostela sv. Pavla (1577).⁹⁵⁹

Antoniovo plátno mělo vliv na své současníky již krátce po svém vystavení. Reminiscenci na Antoniův předobraz z kostela sv. Zikmunda vykazovala práce Bernardina Campiho datovaná na konec 60. let, jež malíř realizoval pro levou apsidu cremonského dómu, přestože Bernardinovo pojetí bylo více stylizované a doplněné o další komparz. Pozdější kopírování Antoniovoy kompozice dokládá malba Andrea Mainardiho, malíře z okruhu Antoniových žáků, nacházející se v kolegiálním kostele v Monticelli d'Ongina [obr. 176]. Roberto Longhi upozornil, že se obrazem mohl nechat ovlivnit Ludovicus Finson při ztvárnění stejného tématu dnes v museu v Braunschweigu, podobně jako

⁹⁵¹ Bernardino Campi, *Sv. Cecilie a Sv. Kateřina*, 1566, olej na plátně, 218 x 146 cm, signováno a datováno: „BERNARDNIUS CAMPUS CREM. F. M. D. L. X. VI“, Cremona, kostel sv. Zikmunda

⁹⁵² Bernardino Campi, *Sv. Jeroným a Sv. Antonín opat*, 1566, olej na plátně, 230 x 145 cm, signováno a datováno: „BERNARDNIUS CAMPUS CREM. F. MD. LXVI“, Cremona, kostel sv. Zikmunda

⁹⁵³ Giulio Campi, *Sv. Filip a Sv. Jakub*, 1568, olej na plátně, 230 x 145 cm, Cremona, kostel sv. Zikmunda

⁹⁵⁴ Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 470

⁹⁵⁵ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179

⁹⁵⁶ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 28-30

⁹⁵⁷ Giovanni Campori, *op. cit.*, 1870, s. 474

⁹⁵⁸ Podle Antonia Campiho, *Stětí Jana Křtitele*, olej na plátně, 66 x 54 cm, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzzone, inv. č. 123

⁹⁵⁹ Giulio Bora (Mario Marubbi ed.), *La decollazione del Battista*, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, Milán 2003, s. 126-127. Srv.: Tanzi 1992, s. 58; De Klerck 1999, s. 31-77

Caravaggio, jehož mohla inspirovat výrazně výtvarně zkrácená levice kata, kterou užil u Davida, dnes v římské Gallerii Borghese [obr. 177].⁹⁶⁰

Současná umělecká kritika si cení především rafinovaného flámského romanismu, který malíř na plátně promítl.⁹⁶¹ Antoniova stylisticky bohatá tvorba, kterou se snažíme demonstrovat na příkladech sakrálních i profánních děl, vykazovala vedle díla Franse Florise,⁹⁶² zmiňovaného v souvislosti se *Vzkříšením Krista* z roku 1560 pro milánský kostel Santa Maria dei Miracoli na počátku této kapitoly [obr. 109], také ovlivnění tvorbou Maartena van Heemskercka. Bert W. Meijer připomenul, že po polovině století se v Miláně projevil vliv tohoto severského romanisty, konkrétně na příkladu krajin Giovanni Demia v postranní kapli kostela Santa Maria delle Grazie,⁹⁶³ přestože malířův pobyt nebyl v Miláně zaznamenán. Reminiscenci na Heemskercka rovněž vykazuje Antoniova mladší malba s námětem *Madony s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* z poloviny 70. let (Milán, Pinacoteca di Brera) [obr. 234]. Na příkladu této malby upozornil badatel Giulio Bora, že plastičnost a kompozice malby odpovídala Salomé ze *Stětí Jana Křtitele* z roku 1567 a celkově se více odvolávala na práce Martena de Vos.⁹⁶⁴ Znalost tohoto severského tvůrce by dokládala především analytičnost, se kterou Campi definoval každé vlákno na obraze, stejně jako metalický kolorit malby.⁹⁶⁵

Nelze podceňovat ani Antoniovy zkušenosti sochaře, které tu a tam uplatnil ve své malířské praxi. V pátém desetiletí 16. století se v hlavním městě lombardského státu nacházeli sochař Jacques Jonghelinck, který studoval u Leona Leoniho.⁹⁶⁶ Nelze vyloučit

⁹⁶⁰ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

⁹⁶¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 23-27. Srv.: Morandi 1985, s. 41-47

⁹⁶² Není dochován jediný dokument o pobytu Franse Florise v Itálii, ovšem není pochyb, že by v Itálii nebyl. Jako pravděpodobný počátek jeho italského pobytu se počítá rok 1541. Než odešel na Apeninský poloostrov, strávil nějaký čas v dílně Lamberta Lombarda v Liège. Na základě kreseb z tak zvaného Římského náčrtníku, kde se nacházejí Florisovy studie podle Polidora da Caravaggia a Giulia Romana, jej lze označit za jednoho z nejúspěšnějších následovníků Raffaela severně od Alp. Edward H. Wouk (Anna De Floriani/Maria Clelia Galassi eds.), *Italy in Floris/Floris in Italy: Frans Floris and Followers of Raphael*, in *Culture figurative a confronto tra Friandrie e Italia dal XV al XVII secolo*, Milán 2008, s. 127-135

⁹⁶³ Bert W. Meijer, *op. cit.*, 1985, s. 25-32

⁹⁶⁴ Giulio Bora (Mina Gregori ed), *Sacra Conversazione*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 186-187

⁹⁶⁵ Inspirace Martenem de Vos prostředkovaná Antoniem Campim lze vypořádat podle Valeria Guazzoniho u deskového obrazu Bernardina Campiho zobrazujícího téma *Nevěřícího Tomáše* z kostela sv. Petra a Pavla v Gessate [obr. 329], kde se nachází rovněž Antoniovo *Seslání Ducha svatého* (1580) [obr. 329]. Bernardino se podle badatele nechal ovlivnit Antoniovou studií k nástěnné malbě *Krista před setníkem* [obr. 347] a dílčími scénami z *Ukřižování s pašijovými scénami* z Louvru [obr. 195]. Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 186-187

⁹⁶⁶ Zajímavý odkaz o aktivitě Leona Leoniho v Miláně nabídl Centorio de Hortensis, který napsal, že vévoda di Sessa objednal slavobrány na slavnost do milánského domu Battisty Castalda v roce 1559 u jistého *cavaliere Leone Aretino*: „*I grandi apparati, e feste fatte in Milano dall'illustr. e excell. S. il S. duca di Sessa, governatore dello Stato di Melano & capitano generale del Re di Spagna in Italia...*“ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 80-81

přímý Campiho kontakt s Leone Leonim, neboť sochařovo manýristické podání naznačují například Antoniovy a Giuliovy vysoké reliéfy na mezilodní arkádě ve sv. Zikmundu, které se datují k polovině 60. let.⁹⁶⁷ Navíc právě postava *Salomé* z Antoniova *Stětí* pro zikmundský kostel v Cremoně odpovídá svou pózou a některými rysy Leoniho soše z náhrobku Gian Giacoma de' Medici, strýce Karla Boromejského, v milánském dómu.⁹⁶⁸

Malíř uplatnil dominantní postavu mladé Herodiady hned ve dvou dalších zakázkách, jejichž datace není určena signaturou, přesto je lze zařadit na konec 60. let do blízkosti Antoniova *Stětí Jana Křtitele*. Protože Antonio svůj jediný deskový obraz do kostela sv. Zikmunda musel po roce 1565 přepracovat, lze uvažovat, že desková malba s tématem *Svaté rodiny se sv. Lucii* (Sarasota, Ringling Museum of Art) [obr. 178],⁹⁶⁹ stejně jako oltář zasvěcený sv. Agátě a sv. Lucii z kostela sv. Josefa v Castelleone pochází z doby po roce 1567 [obr. 179].⁹⁷⁰ První příklad je zajímavý především tím, že byl dlouhá léta pokládán za práci Bernardina Campiho. Původní atribuce Wilhelma Suidy se klonila ke jménu Girolama Bedoli Mazzoly,⁹⁷¹ kterou v 50. letech popřel Ferdinando Bologna a jako první připsal práci Antoniovi.⁹⁷² Později určil Federico Zeri na základě srovnání s Bernardinovou *Sv. Cecílií a Sv. Kateřinou* z kostela sv. Zikmunda jako autora tohoto Antoniova souputníka.⁹⁷³ Zeriho tvrzení se udrželo několik desítek let,⁹⁷⁴ k rehabilitaci Antoniova autorství došlo až v 90. letech,⁹⁷⁵ přesto recentní katalog muzea uvádí jako autora Bernardina Campiho.⁹⁷⁶ Provenience deskového obrazu stejně jako přípravné kresby,⁹⁷⁷ kterou rovněž uchovává floridské muzeum, není známa. Peter Tomory v katalogu sbírky z roku 1976 hypoteticky uvažoval, že obraz mohl nabýt John Ringling v Londýně v domněnku, že se jednalo o práci Parmigianinovu.⁹⁷⁸

⁹⁶⁷ Paola Di Giammaria (Flavio Caroli ed.), *Madonna col Bambino e san Giuseppe, santa Catarina e sant'Agnese (Sacra Conversazione)*, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 375-376

⁹⁶⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 186-187

⁹⁶⁹ Antonio Campi, *Svatá rodina se sv. Lucii*, olej na plátně, 197, 7 x 125,4 cm, Sarasota, USA, Ringling Museum of Art, inv. č. SN 52

⁹⁷⁰ Antonio Campi, *Sv. Agáta a Sv. Lucie*, olej na plátně, 48 x 125 cm, Castelleone, kostel sv. Josefa

⁹⁷¹ Wilhelm Suida, *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota 1949, s. 53

⁹⁷² Ferdinando Bologna, *op. cit.*, 1953, s. 49

⁹⁷³ Federico Zeri/Burton B. Frederickson, Bernardino Campi. The Holy Family with Saint Lucy, in *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge 1972, s. 41, 636

⁹⁷⁴ Peter Tomory, *Catalogue of The Italian Paintings before 1800*, Sarasota 1976, s. 48

⁹⁷⁵ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Sacra Famiglia con Santa Lucia*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milán 1990, s. 277

⁹⁷⁶ Stephen Donald Borys, Bernardino Campi. The Holy Family with Saint Lucy. In *John and Mable Ringling Museum of Art. Guide to the Collections*, Sarasota 2008, s. 123

⁹⁷⁷ Kresba perem, hnědý inkoust, vybělováno, 23, 5 x 34, 9 cm, Sarasota, Ringling Museum of Art, inv. č. SN 720

⁹⁷⁸ Peter Tomory, *op. cit.*, 1976, s. 48

Na Antoniův diptych z Castelleone vůbec poprvé upozornil Marco Tanzi na počátku 80. let 20. století.⁹⁷⁹ Lombardské městečko, respektive místní kostel sv. Filipa a Jakuba, se pyšnilo již od druhé poloviny 40. let Giuliovým obrazem s tématem *Vzkříšení Krista* [obr. 110], a proto se nelze divit, že o dvacet později se místní samospráva opět obrátila na příslušníka stejné malířské rodiny. Antoniova zdejší práce tvořila podstatnou část hlavního oltáře v kostele sv. Josefa a ukazovala dvě proti sobě stojící světice. Zatímco sv. Agáta na levé straně se jasně odvolávala na postavu ženy ze *Zázraku sv. Pavla* z milánského kostela tohoto světce, sv. Lucie po pravé straně byla bezprostřední kopií Salomé ze *Stětí Jana Křtitele*.

Tyto ženské typy, které se robustností svých postav odvolávaly na Giulia Romana, respektive na toskánsko římské vzory, a líbežností svých tváří připomínaly spíše Parmigianina, se staly oblíbeným motivem Antoniovy tvorby. V Lombardii nebyl typ vertikálních pláten zobrazující světice v pozici dominantních žen bez svého předobrazu – připomeňme Morettův obraz *Sv. Justýny* (Kunsthistorisches Museum, Vídeň), který v roce 1806 zhodnotil Franz Pffor jako nejpůsobivější italskou práci vůbec⁹⁸⁰ nebo práci Lattanzia Gambary zobrazující *Sv. Barborou s prosebníkem* z kostela Santa Maria in Silva v Brescii.⁹⁸¹ Antonio tyto archetypy v jejich pozměněné subtilnější podobě použil na konci šesté dekády v několika po sobě realizovaných malbách. Malíř zdařile a s oblibou využíval stejné ženské figury, a proto nás nesmí překvapit, že Madonu ze *Svaté rodiny se sv. Lucíí* ze sarasotského obrazu na Floridě obdařil ještě v polovině 70. let dvojnicí, která dnes zdobí sbírky milánské Brery [obr. 234].

6.9 Navštívení

Ve stejné době, v jaké jsme mohli vidět v Antoniově tvorbě orientaci směrem k vzorům prostředkovaným severskými malíři, emilánskému příkladu Parmigianinově nebo mantovskému projevu Giulia Romana, se cremonský tvůrce začal více orientovat na světelné zdroje na ploše obrazu. Vedle *Piety* z roku 1566 [obr. 164] se jako preludium nového přístupu, který se nejvíce promítl v 70. a 80. letech ve *Stětí Jana Křtitele* [obr. 310] a *Mučednictví sv. Vavřince* (1581) [obr. 342] pro milánský kostel Obrácení sv.

⁹⁷⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1981, s. 68

⁹⁸⁰ Zároveň 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 oblasti Brescie, Bologni nebo Ferrary klíčové. Giovanni Perini, Alessandro Bonvicino, Il Moretto. Brescia, in *Burlington Magazine*, č. 130, 1988, s. 714-716

⁹⁸¹ Pier Virgilio Begni Redona, Giovanni Vezzoli, *op. cit.*, 1978, s. 98

Pavla, v *Klanění pastýřů* pro kostel kapucínů v Cremoně [obr. 245], v *Klanění pastýřů* pro cremské sanktuárium Santa Maria della Stella (1575) [obr. 242] nebo ve *Smrti Panny Marie* z triptychu z augustiniánského kostela sv. Marka v Miláně (1577) [obr. 286], lze označit deskový obraz představující *Navštívení* z roku 1567 (Cremona, Pinacoteca Ala Ponzona) [obr. 180].⁹⁸²

Odbornou literaturou poměrně opomíjená Antoniova práce našla svého prvního obdivovatele v Giuseppe Brescianim, který ji popsal v kapli městského paláce jako práci Giulia Campiho slovy „*navštívení Naší Paní se sv. Alžbětou v kapli městského paláce*“.⁹⁸³ O sto let později v roce 1774 opravil Brescianiho chybu Giovanni Battista Zaist a za autora označil Antonia za konstatování, že obraz nebyl v příliš dobrém technickém stavu.⁹⁸⁴ Adjustaci v kapli městského paláce více definoval Giuseppe Aglio, který uvedl, že Antoniova práce se nacházela v blízkosti brány u prvních dveří.⁹⁸⁵ Na počátku 19. století se obraz podle výpovědi Giuseppe Grasselliho nacházel v sále kongregace.⁹⁸⁶ Tuto lokaci potvrdil Federico Sacchi v roce 1872.⁹⁸⁷ První restaurátorský zásah měl podle tvrzení Giuseppe Picenardiho provést Giovanni Guelfi – patrně někdy kolem roku 1820, kdy vyšel Picenardiho průvodce.⁹⁸⁸ Do roku 1927 zůstala Antoniova práce na svém původním místě, poté byla přenesena do městské pinakotéky. Špatný technický stav, který popisovali výše citovaní autoři, potvrdilo v nedávné době provedené restaurování. Malba byla patrně krátce po svém vzniku poškozena požárem a následně neodborně restaurována. Tímto zásahem zanikla celá levá strana plátna, tedy postava dívky v zadním plánu, respektive její hlava, a sloup kryjící její postavu.⁹⁸⁹ Antonio svůj obraz signoval a datoval doprostřed dolního okraje plátna a možná z toho důvodu se přes špatný technický stav obraz dochoval do dnešních dnů, neboť pozdější generace si dílo slavného cremonskeho rodáka nedovolily odstranit.

⁹⁸² Antonio Campi, *Navštívení*, 1567, olej na plátně, 211 x 145 cm, nápis dole uprostřed: „ANTONIVS CAMPVS 1567“, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzona, inv. č. 130

⁹⁸³ „*visitatione di Nostra Signora con santa Elisabeth nella capella posta nel Palaggio Publico della città*“ Uvádí Mario Marubbi jako citaci Giuseppe Brescianiho z roku 1665, s. 201. Srv.: Marubbi 2003, s. 126

⁹⁸⁴ „*per altro ha patito non poco detrimento*“ – „*kromě toho utrpěla nemalé poškození*“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168

⁹⁸⁵ „*quasi vicino alla porta del primo ingresso*“ – „*téměř v blízkosti brány u prvního vchodu*“. Giuseppe Aglio, *op. cit.*, 1794, s. 41

⁹⁸⁶ „*nella aula dell' congregazione*“ Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1818, s. 49

⁹⁸⁷ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 60

⁹⁸⁸ „*esso era all' altare della Cappella del Civico Palazzo, ove aveva di molto sofferto; e si è richiamato al primiero stato dal nostro diligente giovane pittore Sig. Gio. Guelfi*“ – „*Byl na oltáři kaple městského paláce, a hodně trpěl; opět se povznesl ke svému prvotnímu stavu našim vynikajícím mladým malířem panem Giovanim Guelfim*“. Giuseppe Picenardi, *Nuova guida di Cremona per gli amatori dell'arti del disegno*, Cremona 1820, s. 95

⁹⁸⁹ Mario Marubbi, *Visitatione*, in *La Pinacoteca Ala Ponzona. Il Cinquecento*, Milán 2003, s. 125-126

Kompozice malby je velmi prostá. Na výšku posazená scéna ukazuje Pannu Marii se sv. Alžbětou ve chvíli jejich setkání. Malíř dokázal na plátně zachytit situaci, kdy obě ženy jakoby nevědomě ukazují divákovi pohybem svých rukou důvod setkání. Panna Maria cudně klopí zrak k zemi, zatímco ve tváři matky Jana Křtitele se zračí klid a vyrovnanost spojené s jejím vyšším věkem. Realnost celé scény zasazené do blíže neurčené architektury dokládá oděni obou hlavních akterek, jež je velmi nekomplikované a střízlivé, opánky sv. Alžběty odkazují na skutečnou obuv z 16. století. V případě, že by snad nebylo patrné, že se jedná o biblickou scénu, neponechal Campi nic náhodě a obdařil obě světice nimbem. Pravý horní roh malíř věnoval sv. Josefu, Kristovu opatrovníkovi, jež je ve své pro Campiho typické póze upozaděn v příšeří hlavní scény. Stejný postoj jsme mohli zaznamenat již ve *Svaté rodině se sv. Jeronýmem* z roku 1546 (Cremona, kostel sv. Ilária) a uvidíme jej ještě ve *Svaté rodině se sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* v 70. letech (Milán, Pinacoteca di Brera). Z levého horního rohu proniká ostrý pohled přihlížející dívky, její postavu kryje mohutný sloup, zatímco pravý dolní roh odlehčuje malý chlupatý pejsek, jež jakoby ani nepatřil do výjevu – analogické zvíře Campi použil v příběhu Semelé v Torre Pallavicina. Kolorit malby je velice střídavý. Malíř si vystačil se stupněmi zelení, modří a červení, které využil na oděvech Panny Marie a sv. Alžběty. Temnotou scény proniká z levé strany působivý světelný paprsek, jež osvětluje tváře a částečně také šat obou hlavních protagonistek, stejně tak obličej dívky v levém horním rohu a sv. Josefa v diagonále. Malý psík ozvláštňující pravý dolní roh jakoby vyzařoval vlastní umělé světlo a dodával obrazu neopakovatelný uvolněný ráz.

Obraz vznikl podle signatury a datace v roce 1567. Ke stejnému datu realizoval Antonio Campi také obraz *Madony s holubicí*, dnes v kostele sv. Petra na Pádu v Cremoně. Rozdíl v přístupu k oběma malbám je zcela zřejmý. Zatímco Antoniová *Madonna della colomba* je orientovaná ještě na klasicismus střední Itálie a Giulia Romana, obraz *Navštívení* ukazuje malířův zájem o světlo. Campi v tomto plátně poprvé experimentoval s umělým osvětlením noční scény, které se od počátku 70. let bude v jeho tvorbě pravidelně opakovat, a snažil se pochopit jeho zdroj a působení na obraze. Je evidentní, kam směřoval malířův zájem při realizaci této práce. Pomocí světla a jeho dopadu zaměřil pozornost diváka nejenom na hlavní postavy děje, ale také na přihlížející komparz. Pohrál si s celkovou atmosférou i zasazením do architektury, která ve své podstatě není pro biblický výjev důležitá, přesto se koncentroval také na ni. Pomocí světla odraženého ve tvářích všech postav docílil nečekaného efektu, a totiž dokázal vyjádřit jejich vnitřní

rozpoložení. Celkově silně působící až dojemně laděnou atmosféru odlehčil nakonec pomocí rozpustilého psíka.

V Antoniově tvorbě stěžejní práce se zájmu odborné literatury těšila vždy spíše okrajově. Důvodem tohoto opomíjení mohl být špatný technický stav malby, který nedovoloval bližší seznámení s malířovou prvotní ideou, jeho malířskými dovednostmi a stylistickým potenciálem. První informace o malbě podala ve 30. letech Aurelia Perotti,⁹⁹⁰ kterou následoval Adolfo Venturi.⁹⁹¹ Obraz se dostal nejvíce na stránky uměnovědných slovníků⁹⁹² a katalogových hesel cremonské pinakotéky.⁹⁹³ Ojediněle byla Antoniova práce komentována samostatně. V 80. letech zahrnuli její popis do Antoniova životopisu Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo,⁹⁹⁴ Giulio Bora malbu zmínil v životopisném hesle ve výstavním katalogu i *Campi* v roce 1985.⁹⁹⁵ V posledních letech se práce okrajově dotkli badatelé Bram de Klerck,⁹⁹⁶ Mario Marubbi⁹⁹⁷ a Marco Tanzi.⁹⁹⁸

Zakázka do kaple městského paláce byla pro Antonia Campiho jistě velice prestižní záležitostí. Jeho obraz zde byl na očích nejenom představitelům místní samosprávy, ale také všem, kteří se na radnici vydali. Ideální místo pro prezentaci malíře jako přední umělecké osobnosti města. Tento závazek jistě také ovlivnil styl malby, která jak bylo naznačeno výše, se vymykala Antoniovu soudobému uměleckému projevu, pokud si vzpomeneme na *Madonu s holubicí* (1567) [obr. 166], na druhé straně odpovídala malířově nové invenci, pokud si představíme *Pietu* (1566) pro cremonské dómo [obr. 164]. Rovněž při srovnání se soudobou situací na cremonské výtvarné scéně se Antonio Campi představil jako smělý inovátor. V cremonských kostelech evidujeme dva mladší obrazy s tematikou *Navštívení* [obr. 181] a *Setkání Jáchyma a Anny u Zlaté brány* [obr. 182], jejichž manýristický projev se s Antoniovou hrou světla a stínu nedá srovnávat. Gervasio Gatti realizoval v roce 1583 do pravého transeptu cremonského dómu pozoruhodné plátno setkání obou světic, jež se mohlo částečně odvolávat na Antoniovu kompozici z radniční kaple, přesto se Antoniův mladší soupevník neodvážil použít dramatického šerosvitu. Stejně líbezně působí malba *Setkání Jáchyma a Anny u Zlaté brány* od Andrei Mainardiho z kostele sv. Augustina a svým způsobem dokládá, že na

⁹⁹⁰ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 40-41

⁹⁹¹ Adolfo Venturi, *op. cit.*, 1933, s. 54-56

⁹⁹² Silla Zamboni, *op. cit.*, 1974, s. 501

⁹⁹³ Srv.: Puerari 1951, s. 89-90; Puerari 1960, s. 42; Tanzi 1992, s. 58; Bora 1997, s. 87

⁹⁹⁴ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 38-42

⁹⁹⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 182

⁹⁹⁶ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 25

⁹⁹⁷ Mario Marubbi, *op. cit.*, 2003, s. 125-126

⁹⁹⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 101

cremonské výtvarné scéně byl Antonio Campi jediný, který se nebál experimentovat v dosud neprozkoumaném terénu. Možnou inspirací mohla být pro Antonia snad jen nástěnná malba Lattanzia Gambary v parmském dómu, která přestože není dramaticky šerosvitně laděná, odpovídá svou centrální částí zcela Antoniově obrazu, neboť zde rovněž pozorujeme dívku za sloupem a sv. Josefa v diagonále, zatímco uprostřed v meziprostoru se zdraví svaté ženy [obr. 183].⁹⁹⁹

V souvislosti se srovnáním Antoniových prací s díly jeho cremonských současníků, není od věci uvést, že Campiho světelná invence stejně jako realisticky odpozorované skutečnosti došly svého dalšího využití v Antoniově realizaci pro kapli Panny Marie v Santa Maria di Campagna v Piacenze na počátku sedmé dekády. Z původní výzdoby se dochovaly pouze fragmenty hlav Panny Marie, sv. Alžběty a služebné a fragmenty ženské a mužské hlavy [obr. 220–225], které uchovává částečně Istituto Gazzola v Piacenze a částečně stěny chrámu,¹⁰⁰⁰ přesto jasně dokazují, že Antonio si při nenadálé zakázce vypomohl již dříve realizovanou prací pro cremonskou radnici.¹⁰⁰¹ Realizací maleb s tématem *Piety* pro cremonské dómo z roku 1566 a *Navštívení* pro cremonskou radnici z roku 1567 vykonal Antonio Campi velký krok kupředu nejenom na cremonské výtvarné scéně, ale rovněž na poli lombardského malířství. Díky zasazení obou maleb do kontextu soudobé tvorby Antoniových současníků můžeme říci, že na dobu i místo svého působení byl velmi invenční.

6.10 Nalezení sv. Kříže a série maleb „alla Parmigianino“

Abychom mohli správně definovat sérii maleb, ke které přistoupíme v této kapitole na následujících řádcích, musíme učinit skok o dva roky zpátky. V roce 1566 Campi realizoval pro Caterinu Biancu Stampa¹⁰⁰² malbu zobrazující *Nalezení sv. Kříže* [obr. 184].¹⁰⁰³ Jednalo se o signovanou a datovanou práci, jež jako jedinou vedle nástěnných maleb v kostele Obrácení sv. Pavla jmenoval Giorgio Vasari při popisu

⁹⁹⁹ Marco Tanzi, *Lattanzio Gambara nel duomo di Parma*, Turín 1991, obr. 9

¹⁰⁰⁰ Badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo uvedli, že rovněž v sakristii kostela se nachází tři fragmenty Antoniových prací. Giovanni Godi/Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 51-61. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 22-27

¹⁰⁰¹ k Antoniově výzdobě v Santa Maria di Campagna v Piacenze. Srv.: Scanelli da Forlì 1657, s. 322; Scaramuccia 1674, s. 169 (jako práce Boccaccinů); Baldinucci (edice) 1846, s. 486-487; Zaist (edice) 1976, s. 160-179; Scarabelli 1841, s. 127-138; Buttafuoco (edice) 1998, s. 129-150; Sacchi 1872, s. 53-62; Cerri 1908, s. 110-120; Corna 1908, s. 131-149; Aurini 1924, s. 69-77; Chierichetti, s. 69-74; Carasi 1974, s. 39-59; Arisi 1984, s. 103-108

¹⁰⁰² Sergio Villa, *L'affresco della Madonna della Scoladrera nella chiesa dei SS. Alessandro e Margherita di Melzo*, in *Storia in Martesana*, č. 5, 2011, s. 2-15

¹⁰⁰³ Antonio Campi, *Nalezení sv. Kříže*, 1566, 285 x 225 cm, nápis uprostřed v dolní části: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 1566“, Modena, soukromá sbírka

výtvarné produkce Antonia Campiho v Miláně. Podle Vasariho se obraz nacházel v milánském kostele sv. Kateřiny u Ticinské brány: „ [Antonio Campi] stejně tak namaloval v Miláně pro sestry u sv. Kateřiny u Ticinské brány, do jedné kaple nového kostela, která je dílem Lombardinovým, Svatou Helenu v oleji, která hledá Kristův kříž, která je dost pěknou prací.“¹⁰⁰⁴ Adjustaci plátna v kostele potvrdil v roce 1671 Agostino Santagostino, když napsal, že: „v jiné [kapli] sv. Helena, která se klaní kříži, s mnoha jinými figurami, od Antonia Campiho.“¹⁰⁰⁵ Kaple rodiny Stampa tohoto milánského kostela uchovávala obraz po celé 18. století, neboť jeho existenci zde jako práci Giulia Campiho potvrdili Carlo Torre (1674),¹⁰⁰⁶ Silvio Latuada (1737),¹⁰⁰⁷ Francesco Bartoli (1776)¹⁰⁰⁸ a Carlo Bianconi (1787).¹⁰⁰⁹ Cremonští historici Giuseppe Bresciani¹⁰¹⁰ a Giovanni Battista Zaist, lépe obeznámení s Antoniovou tvorbou, si všimli autorské signatury a potvrdili atribuci mladšímu sourozenci (1774).¹⁰¹¹ Federico Sacchi evidoval malbu v roce 1872 jako ztracenou práci Giulia Campiho (kostel byl v 19. století zbořen).¹⁰¹²

Antoniova malba se pohřešovala téměř po celé 20. století. Až v 80. letech ji spolu s pendantem na základě reprodukce identifikovali badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo.¹⁰¹³ Zatímco o pendantu se v současnosti neví nic bližšího,¹⁰¹⁴ *Nalezení sv. Kříže* se dostalo do soukromé sbírky v Modeně. V milánské Ambrosianě se pro postavu muže v předklonu, který se snaží vytáhnout právě nalezený kříž z golgotské půdy, dochovala Antoniova přípravná kresba [obr. 185].¹⁰¹⁵ Marco Tanzi zdůraznil, že výrazně zkrácená

¹⁰⁰⁴ „...il quale [Antonio Campi] dipinse similmente in Milano alle monache di Santa Caterina alla porta Ticinese, in una cappella della chiesa nuova, la quale è architettura del Lombardino, Santa Elena a olio che fa cercare la croce di Cristo, che è assai buon'opera.“ Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 353

¹⁰⁰⁵ „In un'altra [cappella] S. Elena che adora la croce, con molt'altre figure, di Antonio Campi.“ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 37

¹⁰⁰⁶ Carlo Torre, *op. cit.*, 1714, s. 127 (jako Giulio Campi)

¹⁰⁰⁷ Silvio Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. III, s. 167 (jako Giulio Campi)

¹⁰⁰⁸ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1776, s. 151

¹⁰⁰⁹ Carlo Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, Milán 1787, s. 202

¹⁰¹⁰ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26

¹⁰¹¹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 161

¹⁰¹² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95

¹⁰¹³ Reprodukci badatelům poskytl Felice Abitanti z Cremony. Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 20.

¹⁰¹⁴ Fototéka Briganti v Sieně uchovává reprodukci deskové malby zobrazující *Únos Heleny* [obr. 381], jejíž autorem byl podle Giuliana Brigantiho Antonio Campi. Dosud nepublikovaná práce opravdu vykazuje znaky campiovské malby a je otázkou, zda by se nemohlo jednat o pendant k obrazu s námětem světice stejného jména při nalezení sv. Kříže v Jeruzalémě. Podobnost obou světic stejně jako některých postav z komparzu a obdélný formát obrazů by této hypotéze nasvědčovaly.

¹⁰¹⁵ Antonio Campi, *Postava v předklonu*, kresba uhlem, kvadratura, na šedivě modrém papíře, v pravém dolním rohu připsal „di mano del cavaliera Ant. Campo padre di me Claudio“, v pravém horním rohu připsal: „51“, v pravém dolním rohu připsal: „81“, 283 x 208 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 220 inf. n. 81. Srv: Bora 1971, s. 36

postava mladíka měla vliv na Caravaggiovo podání fyziognomie a předklonu kata,¹⁰¹⁶ který si na deskovém obraze *Stětí Jana Křtitele* z roku 1608 přidržuje hlavu popraveného světce (Valetta, katedrála).¹⁰¹⁷ Antoniův osobitý naturalismus ve třech postavách po pravé straně malby,¹⁰¹⁸ tedy v postavě starce, který přidržuje kříž, v muži, který jej vytahuje a ve třetí mužské postavě s nůši, která jakoby s výjevem ani nesouvisela a pouze procházela kolem, ostře kontrastuje se ženskými, klasicky pojatými, figurami po levé straně. Sv. Helena, jež vévodí celému kordonu postav a jejíž těžké zdobné roucho poukazuje na Campiho znalost benátské tintorettovske malby, je ve výrazu své tváře a modelaci drobných ostrých rukou obdobná parmigianinovskými laděným světicím, které jsme u Antonia pozorovali již dříve, ale teprve nyní malíř naplno docenil jejich rozmanitější využití.

Analogická naší světicí je ženská postava svůdnice na Campiho maloformátovém obraze představujícím téma *Pokoušení sv. Antonína* [obr. 186],¹⁰¹⁹ který se dnes nachází v soukromé sbírce v Itálii.¹⁰²⁰ Obraz je signovaný a datovaný rokem 1568. Jako první na něj v odborné literatuře upozornil Harald Olsen v 60. letech 20. století, když jej identifikoval v kodaňské sbírce.¹⁰²¹ Badatel sám musel konstatovat, že doposud nezaznamenaná malba, kterou nabyl v roce 1936 sběratel Sadolin, je překvapivě raným dílem Antoniova šerosvitného stylu. Malíř zobrazil nebohého Antonína ve chvíli, kdy je sváděn na scestí d'áblem, jež mu z levé strany našeptává, aby si více všímal krásné nahé dívky, kterou mu představuje. Noční scénu narušují pouze dva zdroje umělého světla, respektive svíce na stole, u kterého sedí světec, a lampa, jíž přidržuje d'áblův vykutálený pomocník. V obličejí sv. Antonína poznáváme tvář sv. Jeronýma, s níž jsme se setkali v roce 1563. Také v 70. a 80. letech dojde k jejímu dalšímu uplatnění. Pokud zaměříme svou pozornost na postavu a tvář svůdné d'áblice, rozeznáme četné analogie v ženských postavách na Antoniových obrazech, jež nejsou signovány a datovány, přesto je dnes můžeme zařadit do malířova díla na základě stylistické a formální analýzy. Oba zde

¹⁰¹⁶ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 24. Srv.: Tanzi 1981, s. 70

¹⁰¹⁷ Michelangelo Merisi zvaný Caravaggio, *Stětí Jana Křtitele*, 1608, olej na plátně, 361 x 520 cm, signováno v krvi pod hlavou Jana Křtitele: „... Michelang.o“, Malta, Valletta, katedrála sv. Jana

¹⁰¹⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 182

¹⁰¹⁹ Antonio Campi, *Pokoušení sv. Antonína*, 1568, olej na desce, 41 x 27,5 cm, signováno a datováno: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS F. 1568“, Itálie, soukromá sbírka

¹⁰²⁰ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1994, s. 56

¹⁰²¹ Harald Olsen, *Antonio Campi. Temptation of St. Anthony Italian*, in *Paintings and Sculpture in Denmark*, Copenhagen, 1961, s. 45-46. Srv.: Perotti 1931, s. 45; Tanzi 1981, s. 70; Bora 1985, s. 182; Bora 1990, s. 255-256; Tanzi 1994, s. 56, fig. 13; Tanzi 2004, s. 23-24; Tanzi 2005, s. 126-127

citované obrazy, tedy *Nalezení sv. Kříže* z roku 1566 a *Pokušení sv. Antonína* z roku 1568, nám pomohou atribuovat a datovat několik následujících prací.

K těmto se řadí Antoniova práce z oratoře sv. Viktora z Medy zobrazující *Madonu s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími svěťci* [obr. 187], která je jako jediná z níže popisovaných prací signována „*Antoni Campi Cremon.s*“.¹⁰²² Postava sv. Kateřiny vyznačující se štíhlou postavou, mohutnou drapérií, líbezným obličejem a korunkou na hlavě nápadně připomíná postavu sv. Heleny stejně jako ďábelské svůdnice. Do stejné doby lze na základě stylistického rozboru zařadit malbu zobrazující *Sv. Ilária se sv. Apolonií a sv. Kateřinou* z cremonského kostela tohoto světce [obr. 188].¹⁰²³ V postavě sv. Kateřiny, v jejích dlouhých štíhlých prstech stejně jako v jemném našasení kolem ramen a těžké drapérii, která zahaluje tělo světice, malíř citoval jednu z Marií z Antoniova plátna *Tři Marií u hrobu* [obr. 189].¹⁰²⁴ Stylisticky se k tomuto celku zařazují také *Madona s dítětem, sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* neznámé proveniencie [obr. 191],¹⁰²⁵ práce (snad plátno) zobrazující *Parnas* [obr. 192]¹⁰²⁶ a *Svatá rodina s malým Janem Křtitelem* ze soukromé milánské sbírky [obr. 193].¹⁰²⁷

Antoniova malba s tématem *Sv. Ilária se sv. Apolonií a sv. Kateřinou* [obr. 188] z cremonského kostela tohoto světce se poprvé objevila na stránkách průvodce Antonia Maria Panniho. Pro naše bádání je Panniho popis, jež zcela vystihuje podobu malby, zajímavý nejenom proto, že obraz připsal Giuliovi, ale také jeho narážka na Parmiginina: „*V chóru tohoto kostela se vidí překrásný obraz v temperě, se zobrazením biskupa sv. Ilária, sedícím na trůnu postaveném na predele, s krásnou hlavou starého vousatce, který nábožně drží otevřenou knihu na kolenou a čte ji, doprovázen z jedné strany sv. Apolonií, z druhé sv. Kateřinou, ochranitelkou studentů, ženy velice štíhlé, výstřední, které se zdají jako by byly od Parmigianina a jsou od Giulia Campiho, malíře tohoto obrazu.*“¹⁰²⁸ Jako

¹⁰²² Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími svěťci*, 180 x 129 cm, signováno na kamenné podnožce: „ANTONI CAMPI CREMO.S“, Meda, vila Antona Traversi, původně oratoř sv. Viktora

¹⁰²³ Antonio Campi, *Sv. Ilarius se sv. Apolonií a sv. Kateřinou*, tempera na plátně, 183 x 125 cm, Cremona, kostel sv. Ilária

¹⁰²⁴ Antonio Campi, *Tři Marie u hrobu*, olej na plátně, 30 x 39 cm, signováno na zadní straně: „ANTONIUS CAMPUS“, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz

¹⁰²⁵ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem*, olej na desce, 37 x 29 cm, neznámá proveniencie

¹⁰²⁶ Antonio Campi, *Parnas*, deskový obraz, 49 x 90 cm, neznámá proveniencie

¹⁰²⁷ Antonio Campi, *Svatá rodina s malým Janem Křtitelem*, Milán, soukromá sbírka

¹⁰²⁸ „*Nel coro di tal Chiesa vedesi un bellissimo Quadro fatto a tempera, con dipintovi il Vescovo S. Ilario, seduto in una sedia posta du d'una predella, con una bellissima testa di vecchio barbuto, che in azione assai venerabile tiene un libro aperto sopra le ginocchia in atto di leggerlo, standovi dall'un canto S. Apollonia, e dell'altro S. Catarina Protettrice de' Studenti, Femmine atteggiate con sì grande sveltezza, e bizzaria, che*

první připsal tento obraz Antoniovì Giulio Bora s odvoláním na četné typologické detaily ženských postav, respektive zakřivené ruce, ostré profily tváří, kresebnou jemnost dekorativních detailů, živelnost drapérie a strohou monumentalitu vystihující více práce Antoniovy než Giuliovy.¹⁰²⁹ Na základě citace „*parmigianinovských*“ pannen datovali Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo plátno již do roku 1547, kdy se Antonio uplatnil také v kostele sv. Markéty v Cremoně. Postava sv. Apolónie z levé strany obrazu podle badatelů navíc imitovala jednu z pannen ze Santa Maria della Steccata v Parmě.¹⁰³⁰ Giulio Bora nad to upozornil, že s analogickou ženskou figurou se setkáváme rovněž v milánském kostele sv. Pavla, konkrétně ve scéně *Zázraku sv. Pavla* (1564) [obr. 150].¹⁰³¹ Sv. Kateřinu, jež tvoří Apolónin doprovod, naopak identifikujeme v Campiho obraze s námětem *Madony s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími světci* z oratoře sv. Viktora v Medě [obr. 187].

Oratoř v Medě byla původně součástí klášterního komplexu, který byl v 18. století transformován architektem Pollackem na soukromou vilu rodiny Traversi. Antoniův zdejší podíl na výzdobě komentovalo několik badatelů s ohledem na dataci a atribuci maleb velice rozporupně. V našem případě se zaměříme na Antoniův deskový obraz a pomineme nástěnné malby na hlavní oltářní stěně, neboť těm bude věnována zvláštní pozornost v další kapitole. Signované práce si ve vile Giovanni Antona Traversi Grismondioho poprvé všiml Giulio Bora v 70. letech 20. století. Přestože malba se v této době již nenacházela v oratoři, badatel konstatoval, že s největší pravděpodobností se jednalo o hlavní oltářní obraz, čemuž by napovídaly rozměry plátna (180 x 129 cm) a fakt, že postranní nástěnné malby zobrazující postavy andělů zatahující baldachýn jsou obdobně vysoké a mohly tak tvořit křídla Antoniovy deskové malby.¹⁰³² I přes špatný technický stav malby, jež prozrazuje reprodukce ze 70. let – později nebyl obraz publikován, je Campiho rukopis dobře čitelný. Centrální skupinu tvoří Madona, pro Campiho zcela neobvykle zobrazena ve stoje, jejíž doprovod tvoří sv. Viktor klečící pod ní na kamenném kvádru a sv. Kateřina po pravé straně obrazu, jež ve své pravici nadnáší malého Ježíška. Opačná strana obrazu skýtá v zadním plánu malý prostor pro dvě mužské postavy světců, snad sv. Jana Křtitele rozponatelného podle oděvu z kožešiny a sv. Sixta identifikovatelného podle tiáry a vousaté tváře. Postoj sv. Viktora, který na kolenou vzdává hold Panně Marii, spatříme na

sebrano del Parmigianino Mazzola, e sono di Giulio Campi, dipintore di detto Quadro“. Antonio Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 153-154

¹⁰²⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 59

¹⁰³⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 31-37

¹⁰³¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 59, 77. Srv.: Bora 1985, s. 182

¹⁰³² Nástěnné malby byly sneseny a dnes se nacházejí v archivu vily.

Campiho plátně s námětem *Madony se sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* (Milán, Pinacoteca di Brera) [obr. 234], jenž odborná literatura kladla po dlouhou dobu na konec 60. let (podle pramenných materiálů byl obraz naopak dokončen až v roce 1575).¹⁰³³

Souvislost s tímto obrazem vykazuje Antoniova práce *Madony s dítětem, sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* [obr. 191] neznámé provenience,¹⁰³⁴ neboť také zde pozorujeme malého Krista v podobné taneční póze. Do souboru Campiho pláten z konce 60. let jej však zařazujeme především na základě pojednání Bohorodičky. Opět se setkáváme s křehce působící Pannou Marií, především v pojednání tváře a rukou, její tělesnost dokládá pouze těžká drapérie látky na kolenou. Madona je zobrazena ve velmi důstojně zařízeném interiéru jako vládkyně na trůnu, jenž je analogický těm, které Antonio použil po boku Giulia v exemplech spravedlnosti pro právnické kolegium v Brescii v 50. letech. Campiho scéna se neodehrává ve stáji, jak by se dalo předpokládat a jak malíř prokázal v *Klanění pastýřů* (soukromá sbírka) [obr. 13] z konce pátého desetiletí a ještě prokáže v *Klanění pastýřů* pro milánský kostel Obrácení sv. Pavla (1580) [obr. 326], ale v královsky pojatém interiéru, jehož dominantou v zadním plánu je postel s nebesy, kde se ukrývá spící sv. Josef. Stejně tak sloup na vysokém piedestalu umístěný po levé straně obrazu, Campiho oblíbený architektonický prvek, jsme měli možnost shlédnout již v *Navštívení* z roku 1567 [obr. 180] a uvidíme jej ještě v *Klanění tří králů* pro milánský kostel sv. Mořice Většího v roce 1579 [obr. 314]. Společnost Madoně dělá sv. Alžběta, jejíž stará tvář kontrastuje s líbezně mladým obličejem Bohorodičky. Intimní atmosféru dokreslují malý Jan Křtitel a Ježíšek v prvním plánu. Zatímco prvního vede jeho matka k prvním samostatným krůčkům, druhý jmenovaný leží na ošatce a hraje si s beránkem, který k němu s důvěrou otáčí svou hlavu. Z pravého dolního rohu jakoby náhodou přichází kocour, jehož napjatý postoj oživuje jinak poklidný intimní výjev. Celkové podání scény, již svým vlídným pohledem přehlíží Panna Marie, vyznívá velmi harmonicky a nenuceně. Badatel Marco Tanzi, který obraz poprvé publikoval jako práci Antonia Campiho, jej původně datoval na konec 50. let.¹⁰³⁵ Později ovšem konstatoval, že malý Jan Křtitel se odvolává na putti z vlysů a pilastrů hlavní lodi v kostele sv. Zikmunda v Cremoně a svou dataci posunul o jedno desetiletí později.¹⁰³⁶

¹⁰³³ v současné době se klade do poloviny 70. let, do blízkosti obrazu *Madony s dítětem a svěťci* z kostela sv. Petra na Pádu v Cremoně. Paola Di Giammaria (Flavio Caroli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 375-376. Srv.: Bora 1985, s. 186-187

¹⁰³⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 128. Srv.: Benati 1993, s. 9-11 (jako Bernardino Campi); Tanzi 1994, s. 64

¹⁰³⁵ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1994, s. 64

¹⁰³⁶ Marco Tanzi, *Dipinti poco noti del Cinquecento cremonese*, in *Annali della Biblioteca Statale e Libreria civica di Cremona*, sv. XLV, 1994, s. 159-172

Analogicky působící ženské postavy vykazující Antoniovu dobrou znalost Parmigianinovy tvorby rovněž dokazuje v nedávné době publikovaný obraz *Tři Marií u hrobu* [obr. 189]. V dnešní době se práce opět nachází v berlínském Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz. V roce 1821 jej zakoupil král Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) od berlínského obchodníka s uměním Edwarda Sollyho a spolu s dalšími tři tisíci obrazy jej nechal pověsit v berlínském zámku. V roce 1945 Antoniova práce zmizela z úkrytu v Postupimi a v roce 1951 byla předána Národnímu muzeu (Lietuvos Dailės Muziejus) ve Vilniusu,¹⁰³⁷ respektive byla zabavena soukromé osobě.¹⁰³⁸ Obraz lze pokládat za doklad tvrzení Giovanni Battista Zaista, který již v 18. století konstatoval, že v Cremoně se v soukromých domech a v dalších kostelech nachází mnoho obrazů od Antonia Campiho, o kterých se neví nic bližšího. Mnoho Antoniových obrazů, jak konstatoval, bylo rovněž odvezeno z města.¹⁰³⁹ Malý formát *Tři Marií* (30 x 39 cm) by soukromé devoci mohl napovídat, přesto není možné malbu doložit bližšími pramennými informacemi, neboť žádný z historiků věnující se popisu Campiho tvorby se nezmiňuje o obraze s touto tematikou. Obraz není datován, zadní stranu obrazu zdobí nápis „*Antonius Campus*“. Do souboru Campiho tvorby ho lze zařadit na základě stylistické analýzy a přípravné kresbě, jež se dochovala v Breře [obr. 190].¹⁰⁴⁰

Malíř rozdělil kompozici obrazu na dvě hlavní komponenty, a totiž skupinu postav v prvním plánu po levé straně a do daleka se rozprostírající krajinu v druhém plánu po pravé straně. Vše vypadá tak, jako bychom právě vstoupili a nerušeně pozorovali situaci před námi. Děj obrazu je živý i klidný zároveň. Levá strana vyjadřuje pohyb a pravá strana nás naopak zve k meditativnímu zaujetí krajinou. Uskupení postav na levé straně představuje tři Marie, které právě přešly po kamenném mostku po jejich levici a chystají se vstoupit do jeskyně, kde má být uloženo tělo Ježíše Krista. Marie zobrazená zezadu se

¹⁰³⁷ <http://www.spsg.de/index.php?id=10921>, vyhledáno 7. května 2015

¹⁰³⁸ Podle fotografie obrazu, jež ve své fototéce uchovává Holandský institut ve Florencii, byl obraz dražen v Sotheby's jako položka číslo 3, rok prodeje nebyl uveden. Podle badatele Marca Tanziho měl být součástí sbírky Vincase Steponavičiuse. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 123-127. Srv.: Tanzi 2004, s. 25

¹⁰³⁹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 194-195

¹⁰⁴⁰ Antonio Campi, *Tři Marie u hrobu*, kresba perem, na bílém papíře, v horní části přípisy číslic perem, v dolní levé části přípis uhlím: „IX“, v pravém dolním rohu razítko sbírky Francesca Dubiniho, na retru dole na levé straně přípis perem: „*Mazzola Francesco Guis/e*“, 232 x 200 mm, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. Inv. dis. 667. – Giulio Bora poprvé publikoval tuto kresbu v souvislosti obrazem *Madony s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou* a dalšími svěťci z oratoře sv. Viktora v Medě. Nenápadně působící ženskou figuru stojící po pravé straně vedle hlavní skupiny tří Marií identifikoval se sv. Kateřinou z oratoře v Medě. Srv.: G. Bora 1977, s. 60, 78. – Posléze byla studie připsána Antoniově jako jeho přípravná skica pro jednu z pašijových scén na obraze *Ukřižování* z roku 1569, který se dnes nachází v Louvru. Komplikovaná ikonografie tohoto obrazu svádí k přesvědčení, že kresba tří Marií je jednou z přípravných studií právě k této Antoniově práci. Srv.: Bora 1985, s. 305-306; Bora 1984, s. 30; Godi/Cirillo 1982, s. 27. – Při bližším pohledu je však jasné, že žádná taková skupinka na obraze není a že se naopak jedná o přípravnou kresbu ženských figur pro obraz *Tři Marií u hrobu* z Berlína. Srv.: Tanzi 2005, s. 123

odvolává na ženskou postavu po levé straně Giuliovy nástěnné malby s tématem *Uvedení Páně do chrámu* [obr. 5] a Antonio ji rovněž uplatní ve *Večeři v domě farizejově* v kostele sv. Zikmunda v roce 1577 [obr. 262] a v nástěnné malbě zobrazující rovněž *Tři Marie* v Medě [obr. 271].¹⁰⁴¹ Posláním zbožných žen je natřít Kristovo tělo vonnými mastmi. K jejich velkému údivu se před nimi zjevuje anděl, který jim zvěstuje, že Kristus vstal z mrtvých, a proto jeho tělo ve sluji nenaleznou. Posel boží zobrazený ve vstupu do jeskyně zve ženy dál, aby se samy přesvědčily o jeho slovech. Postava anděla spolu s kamenným sarkofágem, který je naznačen pod ním, vypadá jako by byla mírně oříznuta. Vzniká otázka, zda obraz nebyl původně větší a později nebyl z nějakého důvodu seříznut.

Na první pohled upoutá oko diváka skupina tří Marií. Křehké, jakoby vlající postavy žen, jejichž elegantní gesta a pózy nám napovídají, že Antonio Campi se nechal v této malbě inspirovat Parmigianinem, jsou nezpochybnitelným důkazem vlivu velkého manýristického tvůrce na Campiho tvorbu. Antonio si při ztvárnění ženských postav vypomohl typicky parmigianinovskými profily tváří s drobnými nosy a ústy, charakteristicky působí rovněž zdobné účesy, kdy vlasy jsou vyčesány do drdolu, stejně jako útlé subtilní ruce, které se jakoby vytrácejí do prostoru. Jemná drapérie látky kolem dekoltu žen se při pohledu směrem dolů mění v její těžší variantu s objemnými záhyby. Esovité prohnutí těla a osvětlení postav zezdola nepřirozeným světlem pak pouze dokresluje Antoniův zděděný manýristický přístup.

Figurální uskupení je po pravé straně obrazu flankováno vysokým stromem, jehož úzký kmen a poměrně košatá koruna nás zvou k mostu, po kterém před malou chvílí přešly tři Marie. Magická krajina, která se před námi v tomto okamžiku rozprostírá, je nedílnou součástí celé kompozice. Malíř si dal velmi záležet na tom, aby podtrhl její půvab a kouzlo. Spatříme rozlehlé údolí plné života, v jehož samotném nitru se ukrývá malá vesnice. Jejimi dominantami jsou kostel se zvonící a hřbitovem, který obklopuje několik venkovských domků. Lze tušit, že součástí vesnice je rovněž několik menších polí. Téměř všechny budovy ve vesnici chrání ohradní zeď. Její součástí jsou schůdky, které sestupují dolů k vodnímu toku, kde se líně pohupuje několik pramiček. V příkrém svahu nad vesnicí se tyčí hrad, jehož nedobytnost je podržena mohutnou zdí, která se táhne od jeho spodní části téměř celým údolím a vede náš zrak zpět k postavám Marií a anděla. Strážní věže nad mohutným obloukem, který jediný prolamuje masu zdi, určují, kudy se do prostoru údolí vstupuje. Velkolepost celé kompozice uzavírá v pozadí zalesněné pohoří a horizont,

¹⁰⁴¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 123-127

kterému malíř věnoval značnou část obrazu. V Campiho paletě převládly teplé tóny, jež vykreslily měkce, atmosfericky a zastřeně působící krajinu odkazující na malířův zájem o záalpskou malbu.

Stejně seversky laděné krajinné pozadí a parmigianinovsky působící Madonu nalzááme rovněž v Antoniově *Svaté rodině s malým Janem Křtitelem* ze soukromé milánské sbírky [obr. 193]. Poprvé na ni upozornil Giulio Bora v katalogu i *Segni dell'Arte* v roce 1997.¹⁰⁴² Badatel popsal přímý vztah *Svaté rodiny* s Antoniovým deskovým obrazem *Madony s holubicí* z roku 1567 [obr. 166], respektive s přípravnou kresbou k tomuto plátnu, dnes uchovávanou v Regionálním muzeu v Teplicích (inv. č. CA 516) [obr. 170] a položil tak základ její datace. Kresebná studie Madony odpovídá vytočením postavy doleva a objetím Ježíška a beránka zároveň kompozici *Svaté rodiny*. Štíhlá postava Kristova pěstouna by mohla svůj kresebný předobraz nalézt v Antoniově přípravné studii v Bibliotece Ambrosianě zobrazující žehnající mužskou postavu [obr. 194].¹⁰⁴³

V našem rozboru nelze opomenout Antoniovu malbu neznámé provenience zobrazující téma *Parnasu* [obr. 192], jež Marco Tanzi identifikoval ve fondu Enose Malaguttiho ve Fondazione Koelliker v Miláně, která vykazuje stejné parmigianinovské rysy, především ve své centrální části. Maskarony po pravé a levé straně naopak upozorňují na Antoniovu znalost Pippiho tvorby.¹⁰⁴⁴ Antoniovo pojetí této mytologické scény nám napomáhá při závěrečném zhodnocení především skutečností, že múza úplně napravo je reminiscencí na Magdalenu z Berlína a dvě mužské postavy úplně vlevo se shodují se sv. Josefem ze *Svaté rodiny s malým Janem Křtitelem* ze soukromé milánské sbírky.

¹⁰⁴² Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 314

¹⁰⁴³ Antonio Campi, *Žehnající mužská postava*, kresba perem a štětcem, vybělováno, na šedomodrém papíře, 148 x 83 mm, v kodexu přípis: „*Parmigianino (ripassato)*“, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, Cod F 233 inf. n. 615

¹⁰⁴⁴ Milánský restaurátor a obchodník s uměním Enos Malagutti považoval maloformátový obraz (49 x 90 cm) za práci Girolama da Carpiho. Badatel Tanzi předpokládá, že se jedná o deskový obraz – pouze na základě posouzení krakeláže z fotografie. Tanzi, na rozdíl od našeho zjištění, dal práci do souvislosti s dekoracemi ve sv. Markétě (1547) a obrazem *Klanění pastýřů* ze soukromé sbírky a obraz datoval na konec 50. let. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 127-128

6.11 Ukřižování s pašijovými scénami

Deskový obraz zobrazující téma *Ukřižování s pašijovými scénami* [obr. 195],¹⁰⁴⁵ který Antonio Campi vytvořil pro milánského arcibiskupa Karla Boromejského, lze pokládat za jeden z nejprestižnějších malířových počínů šestého desetiletí. Kontakt s Karlem Boromejským navázal Campi již dříve, neboť jak bylo popsáno výše, v roce 1564 jej arcibiskup prosazoval při soutěži na novou varhanní skříň milánského dómu. Neutuchající Boromejského zájem na Antoniově tvorbě dokazuje rovněž korespondence ze 70. let, neboť z 8. prosince 1572 máme zachovaný dopis, v němž se malíř arcibiskupovi omlouval za nedodání obrazu z důvodu svého onemocnění. Tón, v jakém se dopis nese, vyjadřuje malířovu úctu vůči vysokému církevnímu hodnostáři, ale zároveň prozrazuje vřelý vztah, který mezi oběma muži panoval.¹⁰⁴⁶ V polovině 70. let vznikla podle Antoniova *Ukřižování* grafika od Giacomu Valegia [obr. 196],¹⁰⁴⁷ o jejíž oblíbenosti mezi umělci 18. století referoval Giovanni Battista Zaist.¹⁰⁴⁸ Kontakt a následný spor mezi cremonským malířem a benátským rytcem dokazují dva archivní materiály dochované v cremonském státním archivu.¹⁰⁴⁹

Antoniovo *Ukřižování* je signovaná a datovaná práce. Přestože datace dnes není dobře čitelná, jako nejpravděpodobnější a badately uznávaný rok vzniku se jeví letopočet 1569.¹⁰⁵⁰ Ten je akceptovatelný také s ohledem na dataci rytiny, která vznikla v roce 1575. Malíř původně realizoval obraz na dřevěný podklad, který byl po restaurátorském zásahu přenesen na plátno. V dnešní době jej uchovává pařížský Louvre, jeho historie však byla mnohem složitější. Původní adjustace obrazu je stále otázkou dohadů. Sylvie Béguin

¹⁰⁴⁵ Antonio Campi, *Ukřižování Krista s pašijovými scénami*, 1569, olej na desce přenesený na plátno, 165 cm x 205 cm, signováno a datováno vlevo na skále vedle sedícího Krista „ANTON[IUS] CAMP[U]S CREMONENSIS 15[6]9“, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. R.F. 1985-2

¹⁰⁴⁶ Dnes nevíme, o jaký obraz se jednalo, neboť v textu dopisu není více definován. Někteří badatelé se kloní k názoru, že se mohlo jednat o repliku *Ukřižování*, která se nachází v barnabitském klášteře v Monze. Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 125, inf. n. 434 a r-v (dopis), 434 b r-v (post scriptum), 441 r-v (obálka) [příl. č. 12]. Srv.: Frigerio 1988, s. 270; Spinelli 2012, s. 85-153

¹⁰⁴⁷ Giacomo Valegio, podle Antonia Campiho, *Kristovy Pašije*, 1575, rytina, 632 x 786 mm, nápis: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS INVENTOR. JACOBUS VALEGIO. VET. FECIT ANNO 1575. VENETIIS“, věnování toskánské velkovévodkyni Johaně Habsburské: „ALLA SERENISS. ET INVITISS. SIGNORA, LA SIGNORA GIOVANNA D'AUSTRIA GRAN DUCHESSA DI FIRENZE, ET SIENA“

¹⁰⁴⁸ „...erano con la maggior bramosia ricercati e raccolti“. – „byly s velkou dychtivostí vyhledávány a sbírány“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 174-175

¹⁰⁴⁹ Antonio Campi zaslal prostřednictvím Giovanni Battisty Cambiho zv. Bombarda svou kresbu rytci Nicolovi a Giovanni Giacomu Valegiu do Benátek za účelem vytvoření grafiky. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Michele Erba, f. 3015, 25 r-v, 26 r-v, 22. dubna 1574. – Antonio jmenuje své zástupce ve sporu s benátským rytcem Nicolou Valleggiu. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Michele Erba, f. 3015, 2. listopadu 1575. Srv.: Sacchi 1872, s. 420; Miller 1985, s. 469, 470

¹⁰⁵⁰ Elia Santoro upozornil, že datace obrazu není úplně vyjasněna, protože poslední číslice není čitelná a předposlední je pouze atribuce. Na konec 60. let byla práce badately zadatována na základě stylistické analýzy. Elia Santoro, *L'inedita Crocifissione del Louvre esalta l'opera di Antonio Campi*, in *La Provincia*, 2. července 1985

uvedla, že si lze hypoteticky přestavit, že Karel Boromejský nad obrazem meditoval v prostředí kostela sv. Hrobu (San Sepolcro) v Miláně, kde se soustředil a modlil a kde nalézal útočiště mezi bratry barnabity, z jejichž řad se vybíral své pomocníky – například Carla Bescapého, jenž se stal jeho prvním biografem.¹⁰⁵¹ Domenico Frigerio však upozornil na inventář vnitřního vybavení arcibiskupského paláce, který vytvořil po arcibiskupově smrti notář Nascimbene Rozza a který v arcibiskupově oratoři citoval „*Velký obraz Pašijí našeho Pána, se zeleným závěsem*“.¹⁰⁵² Badatel byl přesvědčen, že se jednalo právě o tento Antoniův obraz.¹⁰⁵³

Je doloženo, že v roce 1584 obraz přešel do vlastnictví milánského kostela angelik Obrácení sv. Pavla, neboť jak vyplývá z arcibiskupovy první (1572)¹⁰⁵⁴ i druhé poslední vůle (1576),¹⁰⁵⁵ obraz sestrám odkázal. Prokazatelně se Antoniova práce nacházela v kostele od 27. listopadu 1584, neboť toto datum zmiňuje Agata Sfondrati v dopise zaslaném matce představené cremonského kláštera angelik u sv. Marty.¹⁰⁵⁶ Přítomnost Antoniovy malby u sv. Pavla odůvodňujeme také na základě výpovědi abatyše Paoly Antonie Sfondrati, která v řádové historii k roku 1584 napsala, že Karel Boromejský ve své poslední vůli klášteru odkázal jeden ze svých nejcennějších obrazů zobrazujících Kalvárii, Utrpení Krista, Kristův hrob, Vzkříšení a Nanebevstoupení.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵¹ Sylvie Béguin (Mina Gregori ed.), *Crocifissione con scene della passione*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 187-189

¹⁰⁵² „*Quadro grande della Passione del Signore, con sua cortina verde*“. Archivio di Stato di Milano, Fondo Notarile, Protoc. di Nascimbene Rozzi, 10. listopadu 1584 *Inventarium mobilium repertorium in Palatio Episcopali...rogatum per me Nascimbenum Rotium, Curiae Archiepiscopalis Mediolani notarium, die et anno supradictis*. Srv.: Bascapè 1936, s. 168-174; Frigerio 1988, s. 242-243

¹⁰⁵³ Domenico Frigerio, *i due quadri della Passione di Antonio Campi, dono di San Carlo Borromeo*, in *Barnabiti Studi*, č. 5, 1988, s. 241-272

¹⁰⁵⁴ Ze dne 6. května 1572 se dochovala první poslední vůle Karla Boromejského, ve které odkazuje obraz sestrám angelikám: „*Item sorori meae dilectissimae et carissimae Coronae Isabellae in monasterio Virginum Monialium, imaginem in qua sunt diversa misteria Passionis Domini*.“ – „*Item mé nejmilejší a nejdražší sestře Koroně Izabele v klášteře panen jeptišek obraz, na kterém jsou rozličná tajemství Umučení Páně*.“ Carlo Bascapè, *op. cit.*, 1936, s. 75, pozn. 22, 24. Srv.: Frigerio 1988, s. 242; De Klerck 1999, s. 203

¹⁰⁵⁵ Ze dne 9. září 1576 se dochovala druhá poslední vůle Karla Boromejského, ve které odkazuje obraz sestrám angelikám: „*...Al Monasterio delle Monache de s.to Paolo de Milano uno quadro grande in tela con li cornisi, dove sono pinti in avolio piu misterii della passione di nostro signor, la qual'e stata fatta per il mio oratorio piccolo superiore*.“ – „*Klášteře sester u sv. Pavla v Miláně jeden velký obraz na desce s rámem, kde je v oleji vymalováno tajemství pašijí našeho Pána, který byl vytvořen pro mou malou oratoř*.“ Carlo Bascapè, *op. cit.*, 1936, s. 81. Srv.: De Klerck 1999, s. 204

¹⁰⁵⁶ Na straně 140 v *Sermoni familiari 1720* je zachycen dopis Agaty Sfondrati ze dne 8. prosince 1584 zaslaný matce představené cremonského kláštera angelik u sv. Marty, ve kterém píše, že obraz *Ukřižování s pašijovými scénami* byl darován matce představené dva nebo tři měsíce zpátky a že do kláštera byl předán dne 27. listopadu 1584. Agata Sfondrati popisuje vřelé přijetí, které se obrazu dostalo. Označila jej jako nejdražší poklad „*preziosissimo Tesoro*“, dále konstatovala, že je dílem mistra Antonia Campiho „*fatta con bellissima arte da Messer Antonio Campo*“ a ukazuje tajemství víry, Vzkříšení a Nanebevstoupení. Nyní se nachází v kapli novíček a těší se velké účtě. Srv.: *Sermoni familiari 1720*, s. 133-141, Frigerio 1988, s. 245; De Klerck 1999, s. 204-205

¹⁰⁵⁷ „*Forse che da questa tenera carità che [Carlo Borromeo] ci dimostrò più di tanti altri monasterij, nacque quel degnissimo legato, che ci lassò, facendo in questi più spaventosi giorni il suo testamento,*

Zdroje ze 17. století popsaly jako místo adjustace nově darovaného obrazu klášterní kostel sv. Pavla, respektive kapli Utrpení Krista. Ze *Života angeliky Agaty Sfondrati* se dovídáme, že o kapli se z pozice své autority starala sama matka představená. Při svém prvním ustavení do funkce v letech 1608 až 1611 nechala kapli dekorovat zlatem a instalovala zde Ceranův portrét Karla Boromejského. Donátorem byl Agátin bratr Paolo Camillo Sfondrati.¹⁰⁵⁸ Při mši se u oltáře zapalovaly svíce a abatyše zde často meditovala nad utrpením Ježíše Krista.¹⁰⁵⁹ Další pramen, *Biografie ctihodné matky Giovanni Visconti Borromeo*, doplnil, že Agata Sfondrati nechala obraz umístit v kapli Utrpení Krista, jež se nacházela v blízkosti vchodu do kostela a byla v řadě poslední za kapli sv. Ludvíka a kapli Tří králů. Podle Luigie Marianny Gonzagy, autorky biografie, se Giovanni Battista Crespi zvaný Il Cerano (1567/8–1632)¹⁰⁶⁰ uplatnil nejenom při realizaci deskového portrétu Karla

lassando a questa Congregazione in memoria sua una delle sue più care tavole che avesse et di prezzo, ove sta dipinto il monte Calvario in degnissima maniera et al memoria delle più aspre passioni del Signore, il sepolcro, la risurrezione et tutte quelle apparitioni, et ascensioni, il quale, dicono, era de' suoi quadri favoritissimi, e perciò stava nel più alto oratorio del suo camerino, ove forse sparse delle più efficaci preghiere, sospiri et orationi e battiture o altre castigazioni di stesso: il quale possedemo per una delle più care eredità che possiamo ereditare e desiderare...“. – „Snad díky této dobročinnosti, které nám [Karel Boromejský] prokázal více než jiným klášterům, se zrodil tento nejdůstojnější odkaz, který nám zanechal, vytvořil v těchto hrůzostrašných dnech svou poslední vůli, zanechajíc této kongregaci na svou památku jednu ze svých nejcenějších maleb, které si velmi cenil, kde je namalována Kalvárie nejdůstojnějším způsobem a na památku trpkých Kristových pašijí hrob, ukřižování a všechna zjevení a nanebevstoupení, o kterých se říká, že byly jeho nejoblíbenějšími tématy, a který byl v jeho oratoři v jeho komnatě, kde snad trávil své modlitby, touhy, orace: vlastněme jedno z nejcenějších dědictví, které můžeme zdědit a zasloužit si“.

op. cit., 1999, s. 206

¹⁰⁵⁸ Bram de Klerck, op. cit., 1994, s. 87-94

¹⁰⁵⁹ Výtah z textu *Vita dell' Angelica Agata Sfondrati* (před 1632) poprvé publikoval Bram De Klerck. Bram de Klerck, op. cit., 1999, s. 206

¹⁰⁶⁰ Giovan Battista Crespi zvaný Il Cerano byl italský sochař a malíř deskových obrazů a nástěnných maleb. Podle křestního listu z 23. prosince 1573 se narodil v Romagnano Sesia v novarském regionu, nikoliv v Ceranu, jak se dlouho předpokládalo. Vyškolil se v otcově dílně a na přelomu 80. a 90. let podnikl studijní cestu do Říma, aby se zdokonalil v sochařském umění. K jeho pozdějším sochařským realizacím patřily například hlavní oltář v kostele Santa Madona al Campo v Mortaře a štuky a reliéfy pro dekoraci milánských kostelů Santa Maria dei Miracoli (1603–1607) a sv. Pavla Konvertity (1613) a milánského dómu (1628). V letech 1591 až 1592 realizoval blíže nespecifikované dekorační práce pro Renata Boromejského, bratra milánského arcibiskupa, do jeho milánského paláce. V průběhu 90. let se věnoval malbě deskových obrazů do kostelů v okolí Novary (Mortara, Trecate, Abbiategrosso) a na konci této dekády participoval společně s bratrem Ortensiem na realizaci smuteční architektury do kostela Santa Maria della Scala u příležitosti skonu Filippa II (1598). Počínaje rokem 1600 se datují Ceranovy přátelské kontakty s kapucíny, pro které pracoval v Miláně, Pavii nebo Novaře až do konce 20. let. V letech 1602 až 1604 vytvořil pro milánský dóm čtyři obrazy s tematikou života sv. Karla a stejně tak se zapojil do příprav světcovy kanonizace v roce 1610 – v technice tempery vytvořil šest obrazů se zázraky sv. Karla. V roce 1608 malíře oslovil savojský vévoda Carlo Emanuele I., aby spolu s dalšími význačnými lombardskými malíři vytvořil efemérní architekturu pro svatební ceremonie vévodových dcer Margherity a Isabely – Cerano dodal obrazy tří Alegorií provincií, které jsou dnes ztracené. O Ceranovy služby měl zájem také mantovský vévodský dvůr – obrazy realizované v letech 1617 až 1618 jsou dnes ztracené. Ve 20. letech pokračoval v práci na celé řadě míst lombardského venkova. V roce 1629 vytvořil přípravné kresby pro efemérní architekturu do Santa Maria dei Miracoli u příležitosti narození korunního prince Baldassara. Zemřel 23. října 1632 v Miláně. Marina dell' Omo, Giovan Battista Crespi detto il Cerano: nota biografica, in *il Cerano 1535 – 1632. Protagonista del Seicento lombardo*, Milán 2005, s. 283–285

Boromejského, ale svými malbami dekoroval celou kapli.¹⁰⁶¹ V jejím prostoru se kromě oltáře s Antoniovým *Ukřižováním* a portrétem Karla Boromejského nacházela také řada předmětů patřících za života uctívanému světcí, respektive jeho boty, plášť, pokrývka hlavy, řetízek s hřebem, který nosíval kolem krku během Velikonoc. Ve dne se v kapli četla *Apokalypsa sv. Jana* a během páteční noci se až do rána sloužila mše.¹⁰⁶²

Výše popsané skutečnosti dokládají, že obraz byl sestrami uctíván na základě své provenience, tedy spojení s Karlem Boromejským, a proto se stal předmětem výjimečné důležitosti. Agata Sfondrati ve svém dopise matce představené cremonského kláštera angelik z 8. prosince 1584 vypověděla, že v den, kdy obraz dorazil do kláštera, jej sestry doprovodily do kostela zpěvem. Bram de Klerck upozornil, že obrazu se v kostele dostalo nového statutu, a totiž statutu relikvie – Sfondrati jej sama označila za „*cara reliquia*“. Výzdoba kaple stejně jako úzkostné uctívání části světcovy pozůstalosti vytvořilo z kaple ještě před svatořečením Karla Boromejského v roce 1610 centrum jeho kultu. V této době se také změnilo původní zasvěcení kaple z Utrpení Krista na zasvěcení sv. Karlu Boromejskému. V následujících letech byl Antoniův obraz na oltáři sice nahrazen jiným, ale *Ukřižování* v kapli zůstalo a nadále plnilo úlohu relikvie.¹⁰⁶³ Skutečnost, že se obraz v kapli nacházel, dokládá také nápis na zdi za oltářem, kde se dočítáme: „*S. Carolus S.R.E. Cardinalis S. Praxedis Archiepiscopus Mediolanensis, diem suum obiens, Iconam hanc Passionis Domini in Calvario Virginibus Divi Pauli, sibi devotissimis, benevolentiae argumento dono dedit anno 1584.*“¹⁰⁶⁴

Do kdy přesně obraz zdobil kapli v kostele Obrácení sv. Pavla, není zcela patrné. Před úplným zrušením kláštera v roce 1810 vznikl při napoleonských konfiskacích *Inventář vnitřního vybavení kláštera* (1805),¹⁰⁶⁵ který Antoniovu práci již nezahrnoval. V době, kdy došlo k největším ztrátám na majetku církevních řádů v severní Itálii, neboť celá řada obrazů a soch byla ukradena, rozprodána nebo zničena, se nelze divit, že nemáme

¹⁰⁶¹ Domenido Frigerio, *op. cit.*, 1988, s. 249

¹⁰⁶² Výtah z textu *Vita della venerabile Madre Ang. Giovanna Visconti Borromeo, monaca professa del monastero di San Paolo in Milano* (Řím 1673) od Luigie Marianny Gonzagy poprvé publikoval Domenico Frigerio, *op. cit.*, 1988, s. 247. Srv.: De Klerck 1999, s. 207-208

¹⁰⁶³ Bram De Klerck, *Paintings as Relics of San Carlo Borromeo*, in *The Brothers Campi. Images and Devotion. Religious Painting in Sixteenth Century Lombardy*, Amsterdam 1999, s. 113-124

¹⁰⁶⁴ „*Sv. Karel, svatý římské Církve kardinál sv. Praxedy, arcibiskup milánský, roku 1584, umíraje, na důkaz své přízně daroval tento obraz Umučení Páně na Kalvárii pannám svatého Pavla, jež mu byly velmi oddány.*“

Domenico Frigerio, *op. cit.*, 1988, s. 251

¹⁰⁶⁵ Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del Fondo di religione, 2645, *Nel Monastero di Sant Paolo Descrizione e Stima De Mobili, Suppelletiti ed altro di ragione del Monastero di s Paolo Converso di Milano fatto dal sottoscritto Perto Ribaltiere ala presenta della Madre Priora de detto Monastero e del Delogato del Demanio Regionale Paolo Balconi sotto il giorno 16 Luglio 1805*

blíže indicie o tomto Antoniově díle.¹⁰⁶⁶ Tato nejistota zavdala příčinu k dohadům o tom, že replika obrazu z Monzy [obr. 197], u níž Antoniovo autorství není zcela patrné,¹⁰⁶⁷ byla tím obrazem, který milánský arcibiskup daroval angelikám u kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně a že se do zdejšího barnabitského kláštera dostala za blíže neurčených okolností. Tuto hypotézu pokládal na počátku 20. století za pravdivou Carlo Pellegrini, který konstatoval, že: „*u otců barnabitů je uchován...tento obraz Pašiji Krista, od Antonia Campiho, který sv. Karel zanechal angelikám ve své závěti.*“¹⁰⁶⁸ Jeho tvrzení posléze přejal Giulio Bora, který jej v 70. letech 20. století několikrát zopakoval, stejně jako badatelka Sylvie Béguin.¹⁰⁶⁹ V 80. letech věnoval Antoniovu *Ukřižování s pašijovými scénami* rozsáhlý článek barnabita Domenico Frigerio, který na základě vlastní dobré znalosti obrazu a díky možnosti studovat archiválie v barnabitských archivech jasně prokázal, že se v žádném případě nejednalo o jeden a ten samý obraz. Klášter v Monze, jehož kostel byl posledním místem, které Karel Boromejský za svého života vysvětil, obdržel svou verzi Antoniova obrazu patrně v posledních měsících roku 1584. Tuto variantu podtrhlo nejen konstatování Antona Francesca Frisiho, který v roce 1794 napsal: „*Neopomeneme naznačit skvostné dílo Antonia Campiho, představující bolestnou historii Pašiji Krista...dílo na stálo připevněné v sakristii této koleje, s krátkým nápisem Dar sv. Karla,*“¹⁰⁷⁰ ale také řada inventářů,¹⁰⁷¹ z nichž nejstarší pocházel z roku 1625¹⁰⁷² a dokazoval přítomnost malby

¹⁰⁶⁶ Laura Mattioli Rossi (Mina Gregori ed.), *La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814)*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 431-436

¹⁰⁶⁷ v noviciátu barnabitského kláštera v Carrobiolu v Monze se nachází zmenšená replika Antoniova *Ukřižování* z Louvru. Jak a proč se obraz do kláštera dostal, nebylo zatím plnohodnotně objasněno. Podle nápisu na rámu „*Santi Caroli donum*“ jej měl klášteru věnovat sám Karel Boromejský. Problematikou atribuce se zabývala řada badatelů. Srv.: Guazzoni 1987, s. 27-28 (zpochybnil Antonia Campiho), Frigerio 1988, s. 241-242 (Antonio Campi); Bora 1990, s. 256 (Antonio Campi), Gregori 1993...*Pittura a Brianza*, s. XIX (Vincenzo Campi); De Klerck 1999, s. 113 (Campiho dílna); Spinelli 2012, s. 85-154 (Vincenzo Campi)

¹⁰⁶⁸ „*Presso i Padri barnabiti si conserva...quel quadro della Passione di Cristo, di Antonio Campi, che S. Carlo aveva lasciato in testamento alle Angelliche.*“ Carlo Pellegrini, *Memorie di San Carlo nella città e diocesi sua*, in *San Carlo Borromeo nel terzo Centenario della Canonizzazione*, 1610- 1910, Milán 1910, s. 606

¹⁰⁶⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 61. Srv.: Bora 1977, s. 54; Bora 1985, s. 9-10; Bora 1985, 181-184; Béguin 1985, s. 187-189

¹⁰⁷⁰ „*Né ometteremo di qui accennare una opera indigne di Antonio Campi, rappresentante la dolorosa storia della Passione di Cristo...opera stabilmente annicchiata nella interiore sagrestia di quel Collegio, colla breve epigrafe Santi Caroli Donum.*“ Anton Francesco Frisi, *Memorie storiche di Monza e sua Corte*, sv. I, Milán 1794, s. 208

¹⁰⁷¹ Monza, Archivio di Carrobiolo, Cart. F, fasc. 4, int. 11, Acta Insignoria 1653-1656. – Monza, Archivio di Carrobiolo, Cart. E, fasc. 1, int. 1, *Inventario de'beni mobili e suppellettili pertinenti alla chiesa e collegio di S. Maria di Carrobiolo...rinnovato a diciotto aprile 1795.* – Monza, Archivio di Carrobiolo, *Inventario Generale degli argenti e degli arredi della chiesa ecc. del 13 marzo 1818*. Srv.: Figerio 1988, s. 255

¹⁰⁷² „*Dal campanile so passa nella Sacrestia dietro al Choro per un portichetto serratom qual serve per la preparazione de'Sacerdoti alla Messa; da un canto è un lavello per lavar le mani, et dall'altro all'incontro un Altarino con un Iconetta rappresentante la Passione di Nostro Signore.*“ – „*Z věže se projde malými uzamykatelnými dvířky do sakristie za chórem, která slouží pro přípravu kněží; z jedné strany je umyvadlo na omývání rukou, z druhé oltářik s ikonkou představující Pašije Našeho Pána.*“ Monza, Archivio di Carrobiolo,

v klášteře již k tomuto datu. Také dnes se obraz nachází v Monze, není součástí vnitřního vybavení klášterního chrámu, jak by se dalo očekávat, ale zdobí chodbu prvního patra barnabitského kláštera.

Řízením osudu bylo Campiho *Ukřižování s pašijovými scénami* z roku 1569 nakonec nalezeno po více než jednom století ve Francii. Na rozdíl od mnoha jiných uměleckých děl, jejichž historii dnes již nedokážeme přesně definovat, se Antoniova práce objevila na počátku 20. století v soukromé sbírce rodiny Levinstein. Majitelé, kteří obraz pokládali za práci Luca Signorelliho,¹⁰⁷³ jej v roce 1924 darovali kongregaci oblátů Panny Marie Neposkvrněné v Nice, odkud jej bratři zaslali své kongregaci do Lyonu a v roce 1983 prodali v aukci. Novým vlastníkem se stalo Musée du Louvru, kde se nachází dodnes.¹⁰⁷⁴

Ikografie obrazu je komplikovaná a její širší zhodnocení by zasloužilo samostatný oddíl, ovšem s ohledem na povahu naší analýzy se jí lze věnovat pouze okrajově. Biblický výjev je zasazen do pozoruhodně melancholické krajiny, v jejímž samém středu se nachází Kristův kříž, jenž je z obou stran flankován ukřižovanými lotry. Patu Kristova kříže objímá Máří Magdalena, zatímco v kruhu okolo stojí zástup přihlížejících – Panna Marie, apoštolé i vykonavatelé rozsudku na koních. Střed prvního plánu je věnován Kristu, který s provazem kolem krku sedí na kamenném kvádru, zatímco dva muži na levo od něj se mu vysmívají. Více vlevo hrají vojáci v kostky o jeho šaty. Napravo od centrálně umístěného Krista připravují jiní dva popravčí kříž a hned nad touto scénou je Kristus na kříž přibíjen. V levém dolním rohu obrazu se nachází skupinka pěti polopostav včele s Pannou Marií, jíž doprovází apoštol Jan, Máří Magdalena a další dvě ženy.

Vzhledem k velikosti plátna se dochoval poměrně malý konvolut Antoniových přípravných kreseb. Většina z nich se týká výše popsaných scén, respektive skupiny polopostav v levém dolním rohu obrazu a přibíjení Krista na kříž a uchovává je kabinet kresby v Uffiziích. Známe Campiho návrhy pro *Modlíci se postavu sv. Jana* (inv. č. 2129 F recto) [obr. 198],¹⁰⁷⁵ dále *Studii stařeny mezi Janem Evangelistou a Pannou Marií*,

Inventario di tutti i beni stabili e ragioni pertinenti alla chiesa e collegio di S. Maria Carrobiolo..., „L'anno della Natività del Salvatore MDCXXV. Srv: Frigerio 1988, s. 255

¹⁰⁷³ Domenico Frigerio, *op. cit.*, 1988, s. 262

¹⁰⁷⁴ Sylvie Béguin, *op. cit.*, 1985, s. 187

¹⁰⁷⁵ Antonio Campi, *Profil muže se spojenýma rukama* (recto), kresba perem, na světle modrém papíře, na rectu vpravo dole připsal perem: „di mane dil Cavag [...]“ (patrně ustrženo), 188 x 157 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 2129 F recto

respektive její hlavy (inv. č. 2128 F verso),¹⁰⁷⁶ a dvě *Studie ženy s rozloženými rukama* po levici Panny Marie (inv. č. 7589 F).¹⁰⁷⁷ Pro výjev, kdy je Kristus přibíjen na kříž se zachovaly dvě kresby – *Studie nohou kata přibíjejícího Krista na kříž* z Uffizií (2129 verso) [obr. 199]¹⁰⁷⁸ a *Studie ukřižovaného Krista* ze sbírek Musée des Beaux–Arts v Alençonu.¹⁰⁷⁹ Hlava vojáka na koni v centrální části pod Ukřižováním se odvolává na bustu císaře Vitellia, kterou Antonio použil již na malbě s tématem *Zuzany a starců* pro právnické kolegium v Brescii [obr. 48].¹⁰⁸⁰

Základní výše popsanou kompozici doplňuje přes dvacet příběhů z Ježíšova života před a po jeho smrti. Po obou stranách Ukřižování je krajina zaplněna od zdola směrem nahoru dalšími kristologickými scénami. Po levé straně vidíme Oplakávání, Snímání z kříže, Ukládání do hrobu, Sestup do předpekli, Vzkříšení, Tři Marie u hrobu, Večeři v Emmauzích, Noli me tangere. Na pravé straně lze identifikovat Předání klíčů sv. Petrovi, Nevěřícího Tomáše, Pověření apoštolů, Zjevení Krista na břehu Galilejského jezera a Nanebevstoupení, kterému je věnována větší pozornost – oblačná obloha se rozestupuje, aby ukázala Krista za doprovodu andělů a duší z předpekli stoupajícího na nebesa, kde se ukazují andělské chóry, slunce, měsíc a hvězdy, znamení zvěrokruhu a Bůh Otec, kterého představuje nápis *Deus*. Komplikovanost celé scény a neobvykle náročné komponování celé skladby, které se v Campiho tvorbě doposud neobjevilo a ani v budoucnu neobjeví, by mohlo potvrzovat teorii Luigi Marianny Gonzagy, podle které sehrál Karel Boromejský roli aktivního patrona, jenž obraz u Antonia Campiho nejen objednal, ale také se podílel na utváření celé kompozice.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁶ Antonio Campi, *Hlava stařeny a obutá noha*, kreba uhlím, vybělováno křídou, na nažloutlém papíře, nápis ve střední pravé části: „*Di mane como di la*“, 265 x 208 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 2128 F verso

¹⁰⁷⁷ Antonio Campi, *Hlava ženy* (recto), *Studie spojených rukou* (verso), kresba uhlím, na světle modrém papíře, částečně přilepeno, 93 x 82 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 13501 F. – Antonio Campi, *Žena dívající se dolů*, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 7589 F

¹⁰⁷⁸ Antonio Campi, *Studie nohou kata přibíjejícího Krista na kříž*, kresba perem, kvadratura, na světle modrém papíře, mladší přípis perem pod kresbou: „... *de mano propria de mi Antonio Campo pittor l'anno 1581 anati*“ „*scala de il Brazzo da Muro di Cremona...misu...*“ „*G.... Pozzory. Bartholomeo Crotto...*“, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 2129 F verso

¹⁰⁷⁹ Antonio Campi, *Studie ukřižovaného Krista*, kresba uhlím, vybělováno, kvadratura uhlím, na tónovaném zelenošedém papíře, dole přípis perem: „*di mano dil Cavagliero Ant. Campo padre di me Claudio*“, vlevo nahoře přípis perem: „19“, 164 x 215 mm, Alençon, Musée des Beaux – Arts, inv. č. 872.2.1.

¹⁰⁸⁰ v Antoniově katalogu kreseb registrujeme pět studií s touto tematikou. Studie z profilu se dochovala v estenské galerii v Modeně [obr. fototéka] a studie z *en face* je součástí sbírek milánské Ambrosiany [obr. fototéka]. Antoniova kresba tohoto námětu se podle Marca Tanziho objevila v roce 1988 na trhu s uměním v New Yorku. Stephen Bailey upozornil ve svém článku z roku 1977 na dvě Antoniové kresby zakoupené do londýnské sbírky C. Kinga. Srv.: Bora 1971, s. 36, fig. 38; Bailey 1977, s. 117-118; Weiner 1988, kat. č. 8; Tanzi 1989, s. 106-107

¹⁰⁸¹ Bram De Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 79-95

Ve stejně intenzivním pašijovém duchu se nesla významná římská zakázka soukromého charakteru. V roce 1568 se započalo s vnitřní dekorací římského *Oratorio del Gonfalone*. Nová výzdoba vznikla z podnětu kardinála Alessandra Farnese, který byl v roce 1565 zvolen protektorem oratoře, respektive bratrstva, jež bylo založeno ve 13. století jako společenství flagelantů. V roce 1568 došlo k rozhodnutí vymalovat zdi oratoře pašijovými scénami. Projekt, na kterém se podíleli Jacopo Bertoja, Livio Agresti, Marco Pino, Cesare Nebbia, Matteo da Lecce, Raffaellino da Reggio a Federico Zuccaro, byl zčásti financován augšpurským arcibiskupem Otto Truchsessem a zčásti kardinálem Farnese. Jeho dokončení se datuje k roku 1576. Podání maleb představuje náboženské téma, jež se jakoby odehrává v 16. století a svým pojetím zve diváka k účasti na těchto scénách. Méně nepodstatná není ani historická přesnost zobrazení především v topografii, v kostýmech a ve své narativní čistotě.¹⁰⁸² Malby v oratoři jsou zajímavé nejen z toho důvodu, že dokumentují rozsah, v jakém byl pozdní manýrismus za pontifikátu Pia V. a Řehoře XIII. dominantním estetickým stylem, ale také proto, že badatel Claudio Strinati vyslovil v 70. letech 20. století hypotézu, že na realizaci maleb se podílel rovněž Antonio Campi.¹⁰⁸³

Oproti dobové pozdně manýristické tendenci bylo Antoniovo podání zcela odlišné. Vykazovalo znaky, které jsme v malířově tvorbě doposud nezaznamenali. Komplikovaná ikonografie ztěžuje na první pohled identifikování jednotlivých pašijových scén, přesto je zřejmé, že její skladba se odvolávala na záalpské vzory.¹⁰⁸⁴ Asambláže tématicky propojených epizod v krajině byly běžné v pozdně středověkém a raně renesančním umění v severní Evropě. Bram de Klerck pozoroval nápadné paralely mezi Campiho *Ukřižováním* a některými pracemi flámského malíře Hanse Memlinga, například jeho *Oltářem Greverade* ze Sant Annenmuseum v Lübecku, *Pašijemi* z Galleria Sabauda v Turíně nebo *Životem Panny Marie* ze Staré pinakotéky v Mnichově. Analogická kompoziční uspořádání lze podle badatele vyzorovat v jižní části Nizozemí, především u van der Weydenova oltáře *Miraflores* nebo v *Oltáři sv. Jana* v Berlíně (Gemäldegalerie, Staatliche Museen).¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸² Steven F. Ostrow (Marcia B. Hall ed.), *The Counter-Reformation and the End of the Century*, in *Artistic Center of the Italian Renaissance. Rome*, Cambridge 2005, s. 246-320, s. 252

¹⁰⁸³ Claudio Strinati, Marcantonio del Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma, in *Antichità viva*, roč. XV, 1976, č. 3, s. 14-22. – Tuto variantu nelze potvrdit ani vyvrátit bez přímého posouzení in situ. Jiní badatelé Strinatiho hypotézu nekomentovali.

¹⁰⁸⁴ Sylvie Béguin, *op. cit.*, 1985, s. 187-189.

¹⁰⁸⁵ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 79-95

Přesto, nejvíce srovnatelnou s naší malbou se zdá být kresba *Kalvárie* od Albrechta Dürera z roku 1505 (Firence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) [obr. 200],¹⁰⁸⁶ která se v průběhu 16. století s oblibou kopírovala právě v Nizozemí, respektive v její severní části. Giulio Bora naznačil, že Antonio mohl znát Dürerovu kompozici prostřednictvím rytiny Abrahama Goyvaertse (Milán, Biblioteca Ambrosiana) [obr. 202].¹⁰⁸⁷ Dürerovo podání *Ukřižování* s rozsáhlým komparzem bylo ve své době dostatečně známé nejen v Zápádě, což dokazují citace Jana Wellense de Cock (Amsterdam, Rijksmuseum, kolem 1520),¹⁰⁸⁸ ale také v Itálii. Paris Bordon vypracoval v tomto duchu v roce 1551 obraz s námětem *Svatých mystérií* pro dómo v Trevisu [obr. 202].¹⁰⁸⁹ V Lombardii existovala celá řada předloh, s nimiž se Campi mohl za svého života setkat – Giulio Bora a Sylvie Béguin podtrhli důležitost analogických dekoračních cyklů v lombardských františkánských kostelích.¹⁰⁹⁰ K nejvýraznějším se řadila nástěnná malba *Ukřižování* od Bernardina Luiniho v kostele Santa Maria degli Angeli v Luganu.¹⁰⁹¹

Campi podřídil kompozici obrazu zdánlivé nepřehlednosti, ovšem na rozdíl od svého severského vzoru dokázal lépe definovat jednotlivé skupinky postav představující pašijové příběhy. Dürerův příklad je patrný hned po pravé straně prvního plánu, kde je zpodobněn Kristus s provazem kolem krku odpočívající na kameni. Kompozici zvanou *Cristo pensieroso*, ve středoevropském kontextu více známou jako *Schmerzmann*, mohl Campi převzít z titulního listu Dürerových *Malých Pašijí* [obr. 203].¹⁰⁹² Setkáváme se v podstatě s identickým Kristem, liší se pouze nakloněním hlavy. Dürerův Kristus si klade hlavu do dlaní, na rozdíl od Campiho verze, kde se Vykupitel dívá přímo na diváka. Rovněž scéna, kdy je Kristus přibíjen na kříž, mohla vycházet z Dürerovy grafické předlohy *Malých Pašijí*. Inspiraci tímto motivem vykazují také malby stejného námětu mladšího Vincenza z let 1575 (Pavia, Museo della Certosa) a 1577 (Madrid, Museo del Prado) [obr. 204].¹⁰⁹³

Nedílnou a velmi důležitou součástí obrazu je krajina v zadním plánu. Na levé straně se vyvyšuje na zalesněném pahorku hrad. V údolí pod ním lze spatřit vesnici a říčku,

¹⁰⁸⁶ Albrecht Dürer, *Kalvárie*, 1505, signováno a datováno, kresba perem a štětcem, na zeleném papíře, vybělováno, 58 x 40 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. č. 8406.

¹⁰⁸⁷ Abraham Goyvaerts, *Kalvárie*, podle Albrechta Dürera, nápisy: „Albertus Durerus figuravit“, „Goyvaerts excudit 1615“, Milán, Biblioteca Ambrosiana, inv. č. 3909. Srv.: Bora 1988, s. 18-19, 34-35

¹⁰⁸⁸ Christian Vogelaar, *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Antverpy, 2011, s. 114

¹⁰⁸⁹ Sylvie Béguin, *op. cit.*, 1985, s. 189

¹⁰⁹⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 62. Srv: Béguin 1985, s. 189

¹⁰⁹¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1988, s. 18-19, 34-35

¹⁰⁹² Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 30

¹⁰⁹³ Valerio Guazzoni, *Motivi di spiritualità riformata nella pittura sacra di Vincenzo Campi*, in *Vincenzo Campi. Scene del Quotidiano*, a cura di Franco Paliaga, Milano, 2000, s. 103-112

kteřou překračuje mostek o třech obloucích. Vše je zasazeno do hvozdu plného stromů a rostlin. Struktura pevnosti, zalesněný vrch a mostek pod ním naznačují, že Campimu nebyla cizí Dürerova rytina *Sv. Eustacha* z roku 1501 [obr. 205], v jejímž zadním plánu spatříme obdobnou pevnost. Teplý kolorit malby a melancholické vyznění naopak dává znát, že Campi znal kompozice ve Ferraře usazeného Herriho met de Bles. Toto ovlivnění jsme ostatně komentovali již v *Madoně s holubicí* (1567) z kostela sv. Petra na Pádu [obr. 166] v Cremoně a ve *Třech Mariích* z Berlína [obr. 189].

Závěrem lze říci, že *Ukřižování s pašijovými scénami* opět posunulo hranice našeho vnímání tvorby Antonia Campiho. Historikům umění dává takové dílo prostor k zamyšlení se nad rozmanitostí stylů, s nimiž malíři ve druhé polovině 16. století při realizaci svých nástěnných a deskových obrazů disponovali. V případě této malby musíme souhlasit s Bramem de Klerckem, jenž ji charakterizoval jako příklad přímého naturalismu a zastaralé vizuální struktury založené na středověkých příkladech a hnutí *Devotio Moderna*.¹⁰⁹⁴ Na konec 60. let i pro oblast stylisticky rozmanité severní Itálie poměrně nezvyklý počín.

¹⁰⁹⁴ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 95

7 Antonio Campi na vrcholu své tvorby – 70. léta

Sedmdesátá léta sehrála v životě Antonia Campiho nezastupitelnou roli. Byla to dekáda, která pro malíře znamenala vyvrcholení jeho tvorby a která, co se zakázek týkalo, byla nejpłodnější. Pozici, kterou si vybudoval v 60. letech, dokázal bez problémů udržet a rozvíjet dál. Po celé sedmé desetiletí se intenzivně věnoval práci pro přední církevní řády v Miláně – angeliky, benediktinky, augustiniány nebo barnabity a zároveň pracoval pro přední šlechtice své doby – Danese Filiodonioho, Fulvii Martinengo nebo hrabata Cusani. Vedle toho pokračoval v práci pro kardinála Karla Boromejského, což mu zajišťovalo jistou dávku privilegovanost. První přímý kontakt mezi oběma muži v sedmém desetiletí lze vřočit do roku 1572, kdy se malíř omlouval milánskému arcibiskupovi za to, že včas nedodal objednaný obraz – snad se mělo jednat o obraz s námětem *Krista na hoře Olivetské* [obr. 208]. Právě tato práce signalizovala v Antoniově tvorbě zájem o nový žánr, který se v Miláně začal více rozmáhat pod taktovkou milánského arcibiskupa. Tímto novým žánrem byla nokturna, se kterými Campi počal pracovat částečně již v 60. letech, ale teprve v polovině následující dekády je dovedl o kus dál.

7.1 Sv. Jeroným ve své pracovně

Přestože Antoniova práce v průběhu sedmé dekády 16. století je poměrně dobře zdokumentována, u dvou dochovaných obrazů neznáme objednavatele – to je příklad *Stigmatizace sv. Františka* z vatikánské pinakotéky z druhé poloviny sedmého desetiletí [obr. 261] a *Sv. Jeronýma ve své pracovně* z Musea del Prado [obr. 206].¹⁰⁹⁵ Druhá citovaná malba *Sv. Jeronýma* bude tématem této podkapitoly. Práce ukazuje světce v bohaté sutaně v interiéru, jehož jediný mobiliář tvoří stůl po pravé straně, který zdobí těžký ornamentálně pojednaný přehoz, krucifix a lebka. V pravém dolním rohu leží lev, Jeronýmovo pozadí tvoří zeď, jež je ozvláštňena pouze pověšeným kardinálským kloboukem. Svatý je zobrazen ve vytržení nad překladem Vulgáty, jež je rozložena na stole, zatímco pravá ruka svírá seříznutý brk.

Campioho signovaná práce se pyšní poutavou historií. Objednavatel obrazu, jak bylo konstatováno výše, není znám, i když se dlouho soudilo, že Antonio jej namaloval přímo na zakázku španělského krále Filipa II. Až na konci 80. let 20. století tuto teorii popřel badatel Antonio Vannugli, který publikoval inventář sbírky markýze Giovana Francesca

¹⁰⁹⁵ Antonio Campi, *Sv. Jeroným ve své pracovně*, olej na plátně přenesený na dřevěnou desku, 183 x 122 cm, signováno „ANTONIUS/CAMPUS/CREMON.S“, Madrid, Museo del Prado, inv. č. P00059

Serry. Serrova rodina se po markýzově smrti v roce 1664 přestěhovala z Milána do Neapole a část své umělecké kolekce zde prodala.¹⁰⁹⁶ Součástí prodeje byl také obraz *Sv. Jeronýma* od Antonia Campiho,¹⁰⁹⁷ jehož nabytí pro Filipa IV. hrabě Peñaranda, respektive novým vlastníkem se stala kapitula u kostela sv. Vavřince v Escorialu.¹⁰⁹⁸ Zde obraz zůstal jako práce Bernardina Campiho až do 13. dubna 1839,¹⁰⁹⁹ negující signaturu „ANTONIVS CAMPVS CREMONS“ pod levou nohou světce, poté přešel do sbírek Musea del Prado. Zdejší restaurátor Nicolás Gonzáles Argandona přenesl v roce 1861 originální plátno na podklad dřevěné desky.¹¹⁰⁰ Až v roce 1872 bylo autorství obrazu navráčeno Antoniovi.¹¹⁰¹ V 80. letech 20. století byla malba umístěna v depozitáři. V současné době je spolu s Vincenzovou malbou *Krista přibíjeného na kříž* (1577) vystavena ve stálé expozici muzea. Roberto Longhi komentoval ve 20. letech 20. století repliku obrazu, která se měla nacházet v kostele sv. Eustorgia v Miláně.¹¹⁰² Podle vědecké kartotéky Musea del Prado existuje v New Yorku kopie obrazu, jež je atribuována jako okruh Antonia Campiho [obr. 207].¹¹⁰³

Tradice uváděla, že obraz vznikl přímo na zakázku Filipa II. během Antoniova blíže nespecifikovaného pobytu ve Španělsku. Toto podání se tradovalo od dob Federica Sacchiho (1872), který sice upozornil na špatnou atribuci obrazu v katalogu Musea del

¹⁰⁹⁶ Antonio Vannugli, *La Collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989, s. 71-73. Srv.: Sacchi 2005, sv. II, s. 522-523

¹⁰⁹⁷ Jako položka inventáře č. 5: „*l San Ger.mo uestito da Cardinale colla penna in mano figura intiera dal naturale di mano d'Ant.o Campi alto s.mi 7 1/2 , e largo s. mi...(MO: s.mi 5)*“ – Antonio Vannugli, *Il catalogo della vendita*, in *La Collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989, s. 44

¹⁰⁹⁸ Kapitula u kostela sv. Vavřince nabyla do svého vlastnictví vedle Campiho *Sv. Jeronýma* také *Ester před Ašaverem* od Tintoretta, *Sv. Rosalii* od Antonyse van Dycka, *Předání klíčů sv. Petrovi* od Vincenza Cateny, *Sv. Annu Samotřetí* od Cesara di Sesto a *Bičování* od Daniela Crespiho. – Antonio Vannugli, *i quadri in Spagna*, in *La Collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989, s. 37

¹⁰⁹⁹ Srv.: Santos 1667, f. 68; Santos 1698, f. 83v; Conca 1793, sv. II, s. 90-91; Cruz Bahamonde 1806-1813, sv. XII, s. 75; Bermejo 1820, s. 203-204; Sánchez Cantón 1916, sv. II, s. 311-312; Zarco-Bacas y Cuevas (edice) 1926, s. 109; Ponz (edice) 1972, s. 185; Ximénez (edice) 1984, s. 103-104

¹¹⁰⁰ k dalším restaurováním došlo v roce 1953 pod vedením Manuela Péreze Toma (24. 7. 1953–18. 11. 1953), v roce 1985 pod vedením Enrique Gil Mondéjara a v roce 1999 pod vedením Herlindy Cabrero Cabrera (7. 6. 1999–25. 6. 1999). *Vědecká kartotéka Musea del Prado, Antonio Campi, San Jerónimo*.

¹¹⁰¹ Srv.: *Inventario Real Museo*, 1857, inv. č. 459; *Catálogo Museo del Prado*, 1854-1858, inv. č. 459; *Catálogo Museo del Prado*, 1872-1907, inv. č. 72. – Od roku 1910 pod inv. č. 59 (*Vědecká kartotéka Musea del Prado, Antonio Campi, San Jerónimo*). Srv.: Sánchez Cantón 1972, s. 311-312; Pérez Sánchez 1985, s. 110; Vannugli 1989, s. 71-73; Pérez Sánchez 1990, s. 137; Bettagno 1996, s. 285; Falomir Faus 1999, s. 106

¹¹⁰² Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 302. Srv.: Bora 1985, s. 141 (V 80. letech 20. století zde kopie obrazu již nebyla.) – Badatel Sergio Villa měl za to, že originál Antoniova *Sv. Jeronýma* byl určen do kostela sv. Eustorgia v Miláně a že jeho objednavatelem byl Massimiliano Stampa. Obraz měl být umístěn v rodové kapli tohoto kostela, jejíž patronací rodina držela od roku 1401. Sergio Villa, *op. cit.*, 2011, s. 8

¹¹⁰³ Dne 8. června 2007 se v New Yorku v aukci Sotheby's prodávala pod číslem 325 přesná kopie Antoniova *Sv. Jeronýma* z Prada – jméno majitele obrazu není známo, otec nynějšího majitele jej nabytí 27. ledna 1965 v aukci londýnské Sotheby's, kde byl prodáván pod číslem 51 jako dílo Maartena van Heemskercka. – Okruh Antonia Campiho, *Sv. Jeroným ve své pracovně*, olej na desce, 182,9 x 120,1 cm, soukromá sbírka [obr. 207]. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-including-property-of-the-albright-knox-art-gallery-n08321/lot.325.html>, vyhledáno 9. 7. 2014

Prado, když ocitoval správné autorství podle průvodce Escorialu od Francesca de los Santos,¹¹⁰⁴ ale zároveň uvěřil jeho tvrzení, že Antonio Campi pobýval v roce 1583 společně se svým bratrem Vincenzem v Madridu ve službách španělského krále: „*když v roce 1583 pobýval nějaký čas v Madridu s bratrem Vincenzem ve službách Filipa II.*“¹¹⁰⁵ Hypotéza o španělském pobytu byla podložena také Campiho připomínkou v *Cremona fedelissima città*, kde byl Filip II. popsán jako mecenáš umění a stavitel Escorialu. Antonio Vannugli však upozornil, že původ tohoto tvrzení pochází od Dona Juana Augustina Ceána Bermúdeze, který svévolně doplnil citaci Filippa Baldinucciho. Baldinucci totiž původně napsal, že Vincenzo Campi byl autorem řady obrazů,¹¹⁰⁶ které byly zaslány do Španělska na královský dvůr a že zde jeho jméno bylo dobře známé: „*[Vincenzo] hodně pomáhal svému bratru Antoniovì malovat velký počet obrazů, které byly poslány do Francie a na královský dvůr do Španělska, kde bylo jeho jméno vždy oslavováno.*“¹¹⁰⁷ Ceán Bermúdez tuto informaci doplnil o „Baldinucciho“ tvrzení, že zde Vincenzo rovněž pobýval v roce 1584: „*Baldinucci tvrdil, že byl ve Španělsku v roce 1584 a že zde byly jeho obrazy velmi oceňovány.*“¹¹⁰⁸ To samé tvrdil Ceán Bermúdez o Antoniovì, ovšem dobu pobytu posunul o rok později: „*byl v Madridu a namaloval pro Filipa II. velký obraz, který byl v kapitule královského kláštera sv. Vavřince, který představuje sv. Jeronýma, sedícího a oblečeného jako kardinála. V roce 1585 věnoval tomuto panovníkovi kroniku, která popisovala jeho*

¹¹⁰⁴ Fra Francesco de los Santos, *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial unica maravilla del mundo*, Madrid (edice) 1698, f. 68

¹¹⁰⁵ „*quando nel 1583 stette a Madrid per qualche tempo col fratello Vincenzo al servizio di re Filippo II.*“ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53,61

¹¹⁰⁶ Ve španělských sbírkách se nacházejí tyto obrazy Vincenza Campiho: Vincenzo Campi, *Kristus přibíjený na kříž*, 1577, olej na plátně, 225 x 158 cm, signováno a datováno „*VINCENTIVS CAMPVS CREMONESIS PINXIT 1577*“, Madrid Museo del Prado, inv. č. P07094. – Vincenzo Campi, *Veselá mše*, kol. 1600, olej na desce, 80 x 102 cm, Salamanca, Museo de Salamanca (depozit Museo del Prado), inv. č. P02715. – Vincenzo Campi, *Kuchyně*, kol. 1600, olej na desce, 129 x 195 cm, Cuenca, Museo Arqueológico (depozit Museo del Prado), inv. č. P03234. – Vincenzo Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na plátně, 185 x 124 cm, Valencia, Real Colegio – Seminario de Corpus Christi de Valencia, inv. č. P-24. – Anonym podle Vincenza Campiho, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na desce, 180 x 129 cm, Valencia, Real Colegio – Seminario de Corpus Christi de Valencia, inv. č. P-25

¹¹⁰⁷ „*Aiutò [Vincenzo Campi] molto ad Antonio suo fratello e colori gran numero di quadri, che furon mandati in Francia ed alla corte di Spagna, dove fu ed è stato sempre celebrato il suo nome.*“ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 488-489

¹¹⁰⁸ „*Baldinucci asegura que estuvo en España por los años de 1584, y que aquí se celebran mucho sus obras.*“ Antonio Vannugli, *op. cit.*, 1989, s. 71-73. Srv.: Ceán Bermúdez 1800, s. 205; Baldinucci (edice) 1846, s. 488-489

rodiště.“¹¹⁰⁹ Federico Sacchi nakonec způsobil definitivní zmatení letopočtů, když rok údajného pobytu obou bratrů ve Španělsku určil k datu 1583.¹¹¹⁰

Umělecká kritika v čele s Robertem Longhim na počátku 20. století konstatovala, že španělský pobyt bratrů Campi není jasně prokazatelný.¹¹¹¹ Aurelia Perotti s odůvodněním, že 10. května 1583 obdržel Antonio Campi za své služby u papežského stolce církevní hodnost *Cavaliere dell' abito di Cristo*, uvedla, že v této době se malíř ve Španělsku pohybovat nemohl.¹¹¹² Naopak badatel Silla Zamboni se v 60. letech domníval, že se oba Campiové ve Španělsku skutečně pohybovali.¹¹¹³ Toto tvrzení přehodnotil o desetiletí později, když uvedl, že cesta obou sourozenců do Španělska nebyla prozatím potvrzena.¹¹¹⁴ Starou dataci a pobyt ve Španělsku ocitovali v roce 1982 Giuseppe Godi a Giovanni Cirillo. Giulio Bora se v katalogu i *Campi* z roku 1585 tomuto tématu vyhnul, pouze uvedl, že obraz se mohl dostat do Španělska díky kontaktům Karla Boromejského, se kterým Antonio udržoval živé styky.¹¹¹⁵ Případný pobyt Antonia, Vincenza nebo Bernardina Campiho na Pyrenejském poloostrově nevyloučil v nedávné době ani Marco Tanzi, když konstatoval, že by stálo za úvahu zhodnocení Antoniových maleb s tématem *Krista na hoře Olivetské*, jejichž kopie od 70. let produkoval mladší Vincenzo, ale také kopisté v Itálii a ve Španělsku.¹¹¹⁶

Stejně jako se prozatím nepotvrdila Antoniova španělská zkušenost, nelze se srovnat s datací obrazu do 80. let 16. století, jež byla založena na základě údajného Antoniova španělského pobytu. Pokud tuto Antoniovu práci srovnáme s variantou *Sv. Jeronýma* ze 60. let ze soukromé italské sbírky [obr. 120], vyzorujeme v madridské verzi změnu klimatu. Na rozdíl od starší verze se malíř ve svém tvarosloví vyvaroval jakékoli exhibice muskulatury těla a drapérie a na místo toho dal na odiv bohatost detailů a vzorů. Jeronýmova zřasená kutna jakoby se odvolávala na Tiziánův obraz *Sv. Jana Almužníka* ze světcova benátského kostela. Měšťánsky podaný interiér, kdy hlavní aktér jako kardinál sedí ve svém studiu, vytváří intimní prostředí, jež dokresluje domácky

¹¹⁰⁹ „estuvo en Madrid y pintó para Felipe II la gran tabla que está en el capítulo vicarial del monasterio de S. Lorenzo el real, que representa a S. Girolamo sentado y vestido de cardenal. Dedicó a aquel soberano en año de 1585 la crónica, que escribió de su patria.“ Antonio Vannugli, *op. cit.*, 1989, s. 71-73. Srv.: Ceán Bermúdez 1800, s. 204-205

¹¹¹⁰ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1583, s. 61

¹¹¹¹ Roberto Longhi, Un „*San Tommaso*“ del Velásquez e le congiunture italo – spagnole tra il Cinque e Seicento, *Vita Artistica*, 1927, s. 4-12. Srv.: Longhi (edice) 1968, s. 302

¹¹¹² Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 99

¹¹¹³ Silla Zamboni, *op. cit.*, 1965, s. 144

¹¹¹⁴ Silla Zamboni, *op. cit.*, 1974, s. 501

¹¹¹⁵ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *San Gerolamo*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 190-191

¹¹¹⁶ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 115-156. Srv.: Tanzi 2004, s. 32

laděná póza světce, jemuž vypadává z pravé ruky brk.¹¹¹⁷ Tomuto vyobrazení kontruje seversky pojatá krajina starší varianty. Idealisticky pojatý obličej *Sv. Jeronýma* z Prada se přibližuje Jeronýmově tváři z roku 1563, přesto se jedná o jiný typ. Campi použil obličej madridského Jeronýma také o několik let později při zobrazení Josefa Arimatejského v oratoři sv. Viktora v Medě [obr. 274].¹¹¹⁸ Stejného uplatnění došla v Medě rovněž postava plačícího Jana Evangelisty, respektive jeho tváře, jenž se poprvé promítla v obraze *Krista na hoře Olivetské*, poslední společné práci Antonia a Giulia z počátku 70. let.

Nejasnost v dataci dokládá samotný katalog Musea del Prado, jehož španělská verze uvádí letopočet 1566, zatímco anglický překlad se kloní k datu 1570.¹¹¹⁹ Tato druhá varianta citovaná patrně podle Roberta Longhiho (1927), se stále jeví jako nejvíce pravděpodobná. V tomto roce dokončil také mladší Vincenzo *Sv. Jeronýma* určeného do kostela sv. Nazara a sv. Celsa v Cremoně (ztracen).¹¹²⁰ V chronologii Antoniových děl umístil Longhi malbu za *Pietu* z roku 1566 a *Stětí Jana Křtitele* z roku 1567. Stejně jako v nástěnné malbě s tématem mučednictví Kristova předchůdce z cremonského kostela sv. Zikmunda, také zde badatel pozoroval „zřejmé sblížení mezi částmi manýristickými a částmi iluzivně naturalistickými...přemrštěnou anatomii hlavy světce, natažení svalů; ruka navíc ohnutá v zápěstí v přehnaně plastickém gestu; k tomu světlo a stín tak reálné, že zahalují sukovité prsty, na které si dvakrát vzpomene mladý Caravaggio: v rukou *Sv. Kateřiny Barberini* a v *Kristu na cestě do Emauz – Povolání Petra a Ondřeje (obě mezi léty 1593–1595)*“.¹¹²¹ Dataci na počátek sedmého desetiletí lze doložit rovněž srovnáním s Antoniovými pracemi z druhé poloviny 60. let. Vousatá hlava světce se například zřetelně odvolává na plasticky ztvárněné hlavy apoštolů na mezilodní arkádě ve sv. Zikmudu, na nichž Antonio spolu s Giulii pracovali ve druhé polovině 60. let. Postoj světce, respektive jeho posazení, se shoduje s držením těla Panny Marie z obrazu *Madony*

¹¹¹⁷ Marco Tanzi *op. cit.*, 2008, s. 23-27

¹¹¹⁸ Pavla Hlušíčková (Magdaléna Nová, Marie Opatrná eds.), La questione dell'attribuzione e della datazione delle Picture murali dell'oratorio di San Vittore a Meda, in *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou*, Praha 2014, s. 89-94

¹¹¹⁹ Miguel Falomir Faus, Guía de la pintura italiana del Renacimiento, Museo del Prado 1999, s. 106

¹¹²⁰ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 102

¹¹²¹ „Lo stesso accostamento flagrante tra le parti della maniera e quelle dell'illusione naturalistica... un'anatomia eccessiva nella testa del Santo, a incordature di muscoli; la mano ancora flessa sul polso in gesto superplastico; eppure una luce e un'ombra così vere involgono quelle dita nodose che il Caravaggio giovine se ne ricorderà per due volte: nella mano della Santa Caterina Barberini [obr. *Quesiti Caravaggeschi*, fig. 177a] e in quella del Cristo che va ad Emauz [obr. *Quesiti Caravaggeschi* 177 b], o che chiama due discepoli (entrambi verso 1593-1595).“ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

s *holubicí* (Cremona, kostel sv. Petra na Pádu) [obr. 166] a nezdobné pozadí odkazuje na Antoniovo *Navštívení* (Cremona, pinakotéka) [obr. 180].¹¹²²

7.2 Kristus na hoře Olivetské

Poslední doklad spolupráce mezi Giuliem a Antoniem – plátno zobrazující *Krista na hoře Olivetské* z počátku 70. let [obr. 208] – se dochoval v milánské Ambrosianě.¹¹²³ V 60. letech bratři naposledy společně provedli dekoraci pilastrů v cremonském kostele sv. Zikmunda (cca do 1567) a od té doby se jejich cesty více nezkřížily. Po společných zakázkách v 50. letech vycházejících ze skutečnosti, že Antonio se v této době stále učil, přišel v šesté dekádě, co se společné práce týkalo, útlum, neboť mladší sourozenec se prosadil v Miláně a byl to naopak on, kdo zprostředkoval staršímu bratrovi práci ať už pro angeliky u sv. Pavla (*Křest sv. Pavla* v presbytáři) nebo pro vícekancléře Francesca Tavernu v kostele Santa Maria della Passione (*Ukřižování*, 1560). Také z toho důvodu stojí sourozenecká práce z počátku sedmého desetiletí za širší úvahu.

Nevíme přesně, kdy si Karel Boromejský u Campiů obraz *Krista na hoře Olivetské* objednal. Jistou indicií by mohl být dopis z 8. prosince 1572, v němž se Antonio omlouval, že kvůli bližší nespecifikované nemoci včas nedodal objednané dílo. Bližší popis práce korespondence nepodává, a proto lze uvažovat, že se mohlo jednat jak o *Krista na hoře Olivetské*, tak o *Narození Krista*, které Karel Boromejský odkázal ve své závěti z roku 1576 monsignorovi Cesare Specianovi, pozdějšímu cremonskému biskupovi.¹¹²⁴ Přesto časové zařazení by odpovídalo, protože plátno zobrazující *Krista na hoře Olivetské* muselo vzniknout kolem roku 1572, neboť k tomuto datu nejstarší z Campiů skonal a byl pohřben v kostele sv. Nazara v Cremoně. Poprvé se o obraze zmínil barnabita Carlo Bescapè v dopise z 8. listopadu 1584 adresovaném piacentskému biskupovi Filippu Segovi,¹¹²⁵ ve kterém popisoval poslední hodiny života Karla Boromejského. Zde uvedl, že nad postelí světce se nacházel obraz Spasitele modlícího se v zahradě: „*u paty postele měl obraz, kde byl namalován Spasitel, modlící se v zahradě*“.¹¹²⁶ Tato slova potvrdil také komentář

¹¹²² Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 190-191

¹¹²³ Giulio a Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na plátně, 95 x 73 cm, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, inv. č. 112

¹¹²⁴ „*Natività di Gesù Cristo dipinta da Antonio de Campo*“. Giulio Bora, *Ruolo e significato della pittura cremonese fra Umanesimo e Controriforma*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 7-13

¹¹²⁵ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 116

¹¹²⁶ „*a piè del letto fece porre un quadro dove era dipinto il Salvatore, orando in agonia*“. Carlo Bescapè, *Della morte dell'ill. mo signor cardinale S. Prassede lettera [...] del signor don Carlo Bescapè [...] al rev.mo mons. Sega vescovo do Piacenza*, Michel Tini 1584

z druhé biografie Karla Boromejského od Giovanni Pietra Giussana,¹¹²⁷ kde se dovídáme, že obraz se nacházel v arcibiskupových komnatách. Její autor obraz popsal slovy: „*Kristus modlicí se v zahradě... adjustován tak, aby kamkoliv se obrátil, mohl slavit tajemství těchto nejsvatějších Pašijí*“.¹¹²⁸ Giussano také navíc konstatoval, že Boromejský opustil tento život „*s pohledem na vyobrazení našeho Pána Ježíše Krista*“.¹¹²⁹ Inventář, který byl pořízen po kardinálově smrti, posléze tato slova potvrdil.

Na základě Karlovy poslední vůle přešel obraz do vlastnictví milánského *Ospedale Maggiore* a odtud jej nabyt v roce 1588 do svých sbírek Federik Boromejský, jak se dozvídáme z dopisu Ludovica Monety z 27. června tohoto roku.¹¹³⁰ Milánský arcibiskup plátno v roce 1618 daroval Ambrosianě, kde jej zařadili do sekce „*originální obrazy méně slavných malířů*“¹¹³¹ a popsali jako „*Kristus, který se modlí na hoře... Tento obraz nikoliv pro dokonalost práce, ale proto, že na něm spočívaly oči sv. Karla, když svou duši odevzdával Bohu, je třeba porovnat s ostatními*“.¹¹³² Jak vyplývá z popisu, přestože v této době nebyl autor obrazu znám ani ceněn, do sbírek byl přijat na základě své historické hodnoty, respektive spojením s osobou Karla Boromejského. V roce 1671 obraz komentoval Agostino Santagostino¹¹³³ a o rok později Pietro Paolo Bosca, který uvedl, že se jednalo o dílo Giulia Campiho: „*Domníváme se, že stejnou cenu má tabule Giulia Campiho ... Spasitel v zahradě...*“.¹¹³⁴ Bosca rovněž poprvé zmínil nápis v dolní části obrazu „*Cenu díla označuje epigram, ukazující, jak svatý Karel vrhl na tu tabuli pohled, a kvůli zjevu modlicího se Spasitele odkvapil do nebes*“,¹¹³⁵ díky čemuž lze usuzovat, že byl na obraz připsán až v 17. století. Giuliova atribuce byla dlouhou dobu přijímána za správnou – také staré milánské průvodce ji citovali až do konce 19. století,¹¹³⁶ teprve ve 20. století se vyskytly první pochybnosti. Badatelé Giulio Godi a Giuseppe Cirillo se v 70.

¹¹²⁷ Giovanni Pietro Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo*, 1610

¹¹²⁸ „*Gesù in orazione all' orto, onde fissare gli occhi ne' misteri della santissima passione ovince si volgeva*“ . Giovanni Pietro Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo*, (edice) 1858, s. 386

¹¹²⁹ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 117

¹¹³⁰ Spolu s *Kristem na hoře Olivetské* od Giulia a Antonia Campiho nabyt Federik Boromejský z milánského *Ospedale Maggiore* také *Tizianovo Klanění tří králů* a *Bassanovo Klanění pastýřů*. Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 117-118

¹¹³¹ „*gli originali dei pittori men celebri che contengono historie*“ . Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 119

¹¹³² „*Un Christo, che ora nell'Horto... Questo quadro non per la finezza del lavoro, ma perché in esso tenendo gli occhi fissi S. Carlo, rende l'anima a Dio, si è consegnato con gli altri*“ . Idem. Srv.: Jones 1997... *Federico Borromeo*, s. 344

¹¹³³ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 70

¹¹³⁴ „*Eiusdem pretij putamus esse Iulij Campi tabulam... Salvator in horto...*“ . Pietro Paolo Bosca, *De origine, et statu Bibliothecae Ambrosianae Hemidecas*, Milán 1672, s. 126

¹¹³⁵ „*Indicat pretium operis epigramma monstrans Dium Carolum coniecisse in eam tabulam oculos, ac ad Superos aspectu precantis Salvatoris avolasse*“ . Pietro Paolo Bosca, *op. cit.*, Milán 1672, s. 126

¹¹³⁶ Srv.: Torre 1674, s. 146; Arisi 1702-1741, s. 59; Zaist (edice) 1976, s. 113; Bartoli Bolognese 1776, s. 174; Sacchi 1872, s. 87

letech vyjádřili s odůvodněním, že obraz neodpovídá stylu umělce, v tom smyslu, že se jednalo o práci z okruhu Giovanna Paola Lomazza a Ambrogia Figina.¹¹³⁷ Giulio Bora uvedl v roce 1985 jako autora pouze Antonia Campiho, ovšem svůj pohled přehodnotil v katalogu *Ambrosiani* v roce 2006, když za autory obrazu označil oba dva bratry.¹¹³⁸ Ke stejnému závěru dospěl rovněž Marco Tanzi v roce 2004.¹¹³⁹ Skutečnost, že atribuce obrazu je mezi historiky umění stále pokládána za nedefinitivní, dokládá pozice Magdaleny Spagnolo, Maria Marubbiho nebo Brama de Klercka, kteří obraz v nedávné době publikovali jako práci Giulia Campiho.¹¹⁴⁰

Campiové pojali uspořádání obrazu tradičně i nově. Modlící se Kristus, hlavní aktér kompozice, je zobrazen ve druhém plánu, zatímco anděl sestupující z levého horního rohu mu podává kalich “hořkosti”. Spolu s Kristem jsou v Getsemanské zahradě zobrazeni Petr, Jakub a Jan, kteří pod tíhou modlitby, jak uvádí evangelia, usnuli. Až potud lze vidět tradiční ikonografii založenou na pyramidální kompozici vyvýšeného Krista a upozaděných apoštolů v dolní části malby. V pozadí v pravém horním rohu tušíme přicházející biřice v čele s Jidášem a právě tento moment je odvozený ze severské tradice,¹¹⁴¹ neboť v italském malířství se s ním až na některé příklady příliš nesetkáme. Také některé detaily nehrají sekundární úlohu – ve druhém plánu u Kristových kolen, jako připomínku budoucího utrpení, vidíme kříž a na něm trnovou korunu. Celá scéna je zahalena temnotou, ze které vystupují postavy Krista, anděla a jednoho spícího apoštola, ostatní postavy jsou ukryty v polostínu. Malíř postoupil světlu důležitou roli vypravěče, snad aby v tomto dramatickém momentu poukázal na Kristovu osamělost.

Při zběžném pohledu bychom plátno mohli snadno považovat za práci Giulia Campiho. Tato volba se nabízí jako první, neboť na ni poukazuje figura anděla. Jeho postava, jež dominuje levému hornímu rohu, právě sestupuje z potmělého nebe, zatímco jasný proud teplého světla odhaluje jeho tělo – cherubínova tvář odkazuje na jednoho z pastevců z *Odpočinku na útěku do Egypta* (Milán, kostel Obrácení sv. Pavla), anděl zároveň působí jako mladší bratr archanděla Gabriela z Giuliova *Zvěstování Panně Marii* z kostela sv. Augustina v Cremoně [obr. 209]. Kristus i apoštol ležící v prvním plánu jsou zahaleni v šatech, jež ukazují na Giuliovo jednoduché uspořádání trubcovité drapérie

¹¹³⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 64

¹¹³⁸ Giulio Bora, Campi, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo secondo – Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, Milán 2006, s. 104-105

¹¹³⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 32

¹¹⁴⁰ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 113-124. Srv.: Spagnolo 2002, s. 42-43, Marubbi 2007, s. 150

¹¹⁴¹ Skupina vedená Jidášem v pravém horním rohu malby se zcela jistě odvolává na Dürerovu předlohu z *Velkých Pašijí*.

podpořené lehkými přechody světla a stínu. Naopak na Antonia odkazuje Kristova tvář, kterou malíř zopakuje v oratoři sv. Viktora v Medě – repetice se dočká v tváři plačícího sv. Jana Evangelisty při *Oplakávání Krista* [obr. 274], dále tmavá plocha obrazu doplněná v pravém zadním plánu o lucerny přicházejících biřiců, nový prvek v Antoniově katalogu, který si částečně odzkoušel v *Pokušení sv. Antonína* v roce 1568 [obr. 186], pojetí měsíčního světla, které zlehka a zcela přirozeně dopadá na těla apoštolů, reálné zátiší v podobě kříže a trnové koruny odkazující na Kristovo blížící se utrpení a v neposlední řadě zmohutnění Kristových a apoštolových rukou, které se svou velikostí vymykají správnému anatomickému zobrazení.

Boromejský na obraze bratří Campiů jistě oceňoval právě tyto dramatické přechody mezi částmi osvětlenými a částmi zahalenými do tmy. Tento přístup pozitivně hodnotili rovněž současní teoretici umění, jak dokládá komentář původem veronského malíře Cristofora Sorte, jenž obraz *Krista na hoře Olivetské* označil za „*exemplum virtutis*“ a za jeho autora „*prudentissimo messer Giulio Campo*“. Právě toto dramatické noční pojetí mohlo ovšem spíše vycházet z vlastní malířské praxe mladšího Antonia, který ji přinesl do cremonského prostředí ve druhé polovině 60. let, například v *Pietě* z roku 1566 [obr. 164] nebo v *Navštívení* z roku 1567 [obr. 180]. Přestože šerosvitné ladění malíř více uplatnil až ve druhé polovině let 70. a nejvíce v první polovině osmého desetiletí, preludium v podobě *Krista na hoře Olivetské* mohl odzkoušet za pomoci staršího bratra, svého učitele a mentora, v raném věku, aby si ověřil určité postupy a později na ně navázal s nejmladším Vincenzem. Giulio Campi se na rozdíl od Antonia nočními scénami přiblížil právě až na počátku 70. let, kdy signoval a datoval obraz zobrazující *Stigmatizaci sv. Františka*¹¹⁴² (Cremona, Museo Civico, 1571) [obr. 210.].¹¹⁴³ Jeho předchozí tvorba tento postup nevykazovala.¹¹⁴⁴ Právě tento fakt a několik konkrétních detailů svědčí o tom, že Giulio Campi nebyl jediným autorem *Krista na hoře Olivetské*, ale že se naopak jednalo o poslední spolupráci obou starších sourozenců.

Giuliovo a Antoniovo podání tématu *Krista na hoře Olivetské* se zřetelně odvolávalo na Correggiův maloformátový obraz stejného námětu. V Cremoně byl Correggio dobře znám, především díky Bernardinu Gattimu, který vedle četných

¹¹⁴² Giulio Campi, *Stigmatizace sv. Františka*, olej na plátně, 193 x 129 cm, signováno a datováno „*UIII CAMPI CREMONENSIS OPUS MDLXXI*“, Cremona, Museo Civico, inv. č. 2123

¹¹⁴³ Francesco Landolfi, (Franco Paliaga ed.), San Francesco che riceve le stimate, in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, Cremona 2000, s. 188-189

¹¹⁴⁴ Giulio Bora, (Mario Marubbi ed.), San Francesco che riceve le stimate, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, Milán 2003, s. 93-94

cremonských zakázek působil také v Parmě.¹¹⁴⁵ Stejně tak se v Cremoně silně uplatnil vliv Correggiova žáka a spolupracovníka Parmigianina, jenž nejvíce fascinoval Camilla Boccaccina, se kterým Giulio Campi spolupracoval ve 40. letech. Giovanni Paolo Lomazzo komentoval Giuliovu příklon ke Correggiovi na stránkách svého *Idea dell' tempio*.¹¹⁴⁶ Campiové nebyli ve své inspiraci osamoceni, neboť k emiliánskému mistrovi se obraceli takoví malíři, jako byli Tizian, Lelio Orsi nebo El Greco, jež si předlohu osvojili *in situ*. Tizianovi se Correggio stal inspirací v 60. letech při realizaci obrazu pro Filipa II. Correggiův předobraz lze vypočítávat především v motivu Kristových rozevřených rukou a v dramatickém pojetí světla. Panovníka přes veškerou Tizianovu snahu obraz příliš neoslovil, a možná proto neměl později v Benátkách většího dopadu – dnes jej známe díky rytině Giulia Bonasoniho z roku 1563 [obr. 211]. Jiný byl příklad Lelia Orsiho, který na příkladu Correggiova Krista realizoval svou vizi o *Kristu mezi kříži*. Přijal sice Correggiovu intimní atmosféru, ale scénu neponořil do tmy, naopak ji prudce nasvítit [obr. 212]. V neposlední řadě se Corregiovým vzorem nechal ovlivnit El Greco, který měl při své cestě z Říma do Benátek navštívit Reggiu Emílii a při této příležitosti nastudovat Correggiova *Krista na hoře Olivetské* i *Narození* *in situ*.¹¹⁴⁷

Correggiovy pokusy se světlem a stínem našly svého uplatnění především ve druhé polovině 16. století v Lombardii, kde byli malíři velmi citliví na problematiku obrazů typu „*finte di notte*“. Correggiův *Kristus na hoře Olivetské* se v 80. letech 16. století dostal do sbírky Pirra Viscontiho, který do svých služeb povolal Camilla Procaccina, dalšího emiliánského malíře původem z Boloni. Rovněž Giovanni Paolo Lomazzo velmi oceňoval Correggia, neboť *Krista na hoře Olivetské* popisoval jako „*nejzácnější a nejkrásnější věc, jaká se může vidět z jeho malých figurů*“.¹¹⁴⁸ Correggiovu slávu nejvíce rozšiřoval od 70. let, kdy oslepl a začal se věnovat spisovatelské dráze. Badatelka Magdalena Spagnolo podtrhla důležitost Lomazzova *Traktátu* z roku 1584 především v souvislosti se zobrazováním světla na obraze. Podle Lomazzovy teorie neměli malíři zobrazovat Kristovy Pašije za dne, měli je naopak zobrazovat za noci a svou pozornost měli soustředit na tak zvané „*terzo lume primario*“, tedy světlo vycházející z lamp, pochodní, ohňů a luceren, které bylo více vhodné pro „*různá Kristova tajemství*“.¹¹⁴⁹ Debata na toto téma

¹¹⁴⁵ Franco Voltini, (Mina Gregori ed.), Bernardino Gatto detto il Sioaro, in i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, Milán 1985, s. 145-151

¹¹⁴⁶ Roberto Paolo Ciardi, *Scritti sulle arti*, sv. I, Florencie 1973, s. 252

¹¹⁴⁷ Magdalena Spagnolo, L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda, in *Arte Lombarda*, 2002, sv. 3, s. 37-51

¹¹⁴⁸ „*la più rara e bella cosa che si possa vedere di suo di figure piccole*“.

¹¹⁴⁹ „*diversi misteri di Cristo*“. Magdalena Spagnolo, *op. cit.*, 2002, s. 42

se nevyvinula pouze v Miláně, ale zaznamenali bychom ji také v Mantově. Cristoforo Sorte ve svých *Osservazioni* z roku 1573 podtrhl důležitost zobrazovat božské světlo, tedy to, které Lomazzo nazýval „*secondo lume primario*“.¹¹⁵⁰

O tom, že Correggio splňoval arcibiskupovy představy o umění, nás přesvědčuje skutečnost, že Boromejský vlastnil jeden Correggiův obraz zobrazující *Ecce Homo* – dnes se jeden takový nachází v londýnské Národní galerii, ale není prokazatelné, že se jednalo o toto dílo. Přestože se Correggiova malba nacházela v Miláně až od poloviny 80. let, registrujeme vedle práce Antonia a Giulia Campiho další reminiscence na toto téma již v 70. letech. Asi nejznámější je příklad Giovanna Paola Lomazza, který uznával Coreggia nejen na stránkách svých traktátů, ale pokusil se také o vlastní příspěvek na toto téma. Příležitost se mu naskytla v roce 1571, kdy ho pověřil Giuliano Gosellini, sekretář Ferrante Gonzagy, aby pro něj namaloval do rodové kaple v milánském kostele Santa Maria dei Servi „*pozlacený obraz s figurou Krista modlícího se na hoře se třemi apoštoly*“ [obr. 213].¹¹⁵¹ Výsledek se nakonec Correggiově předloze přiblížil pouze okrajově, neboť Lomazza více zaujala tradiční ikonografie založená na pyramidální kompozici a Correggiovu invenci použil pouze v pojetí dramatického momentu.

Badatelka Spagnolo ve svém článku *L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda* (2002) vyšla z úvahy, že Coreggiův příklad následovali někteří milánští výtvarníci. Své tvrzení dokládala na příkladech obrazů od Paola Lomazza, Giovanna Ambrogia Figina nebo Fede Galizii.¹¹⁵² Při bližším seznámení s díly výše citovaných autorů však vyvstává otázka, zda to naopak nebyli právě Paolo Lomazzo s Giuliem a Antoniem Campi, kteří měli na své současníky onen citovaný vliv, pokud hovoříme o kompozici *Krista na hoře Olivetské*.¹¹⁵³ Coreggio pojal svého Krista jako ústřední postavu celé kompozice, která dominuje ploše prvního plánu a i přes malý formát obrazu působí monumentálně. Malíř jakoby se pomocí gesta rozevřených rukou a očí upřených vzhůru směrem k právě přiletivšímu andělovi snažil dát najevo jistou Kristovu bezradnost [obr. 214]. Campiové stejně jako *Zavargna* vyšli z tradiční ikonografie severoitalské malby, když ocitovali pyramidální kompozici. Na rozdíl od předního milánského teoretika, jehož Kristus navozoval díky gestu rukou složených k modlitbě spíše

¹¹⁵⁰ Idem.

¹¹⁵¹ „*una ancona aureata cum figuris Christi oranti in orto et tribus discipulis*“.

¹¹⁵² Magdalena Spagnolo, *op. cit.*, 2002, s. 37-51

¹¹⁵³ v této souvislosti není od věci upozornit na rivalitu mezi Antoniem Campim a Paolem Lomazzem, která se vyvinula patrně poté, co byla Campimu svěřena zakázka na výmalbu apsidy dómu v Lodi (1568). Soupeření mohlo mít za následek snahu o vytvoření kompozice, jež by se mezi současníky ujala a kopírovala. Laura Lanzeni, *Due „Crocifissioni“ di Giovan Paolo Lomazzo gia nella chiesa milanese di S. Giovanni in Conca*, in *Proporzioni*, 2003, s. 39-78

dojem rozmluvy s poslem Božím, se bratrům Campi podařilo dosáhnout stejného Correggiova efektu Kristovy bezradnosti. Příklady, které vznikly v 70. a 80. letech v Miláně a které Spagnolo pokládala za přímý odraz Correggiova obrazu, ovšem toto východisko ne zcela potvrzují, naopak dokládají kombinací přístupu cremonských výtvarníků a Giovanna Paola Lomazza.

Za pozoruhodnou ukázkou z 80. let 16. století lze století označit práci Giovanna Ambrogia Figina, Lomazzava žáka. V době, kdy milánskému uměleckému prostředí vévodily školy Gaudenzia Ferrari a Luiniů, jež se stále odvolávaly na Leonarda da Vinciho, byl Figinův *Kristus na hoře Olivetské* [obr. 215] vedle příkladů Antonia a Vincenza Campiho poněkud ojedinělý. Malíř doplnil realizaci tohoto obrazu do kostela *Santa Maria delle Passione* studiemi (Windsor, Royal Collection Trust) [obr. 216],¹¹⁵⁴ které prozrazují, že vedle Correggia, zhodnotil rovněž práci Giovanni Paola Lomazza, dále příklady Campiů a v podání rostlinstva také Bonasonovu rytinu Tizianovy verze *Krista na hoře Olivetské* [obr. 211]. Stejný přístup, ovšem bez zasazení do divoké krajiny, který uplatnil Giovanni Ambrogio Figino, přijal ve své době oceňovaný Camillo Procaccini. V případě nástěnné malby *Krista na hoře Olivetské* (1598) pro sanktuárium v Saronnu [obr. 217]¹¹⁵⁵ obrátil svou pozornost směrem ke campiovskému příkladu, když zopakoval motiv pyramidální kompozice, ale odlišil se monumentalitou postav, především apoštolů v prvním plánu. Jako poslední ukázkou uvedme Salmeggiův příspěvek k tomuto námětu z počátku 17. století rovněž do kostela *Santa Maria della Passione* v Miláně [obr. 218],¹¹⁵⁶ jež je stranově obrácený, ale svým pojetím campiovskému obrazu velice blízký (1609).¹¹⁵⁷

Na Correggia se ještě v první čtvrtině 17. století orientovali někteří objednatelé, což dokládají ne nevýznamné příklady kopií *Krista na hoře Olivetské* a některé další práce podle Correggia, například *Cikánka*, které produkovala Fede Galizia (1574/1577–po 1630), milánská malířka, jež se do dějin umění zapsala jako portrétistka, malířka zátiší, náboženských témat a také jako Correggiova kopistka – *Krista na hoře Olivetské* známe v jejím podání ve dvou verzích, jednu bychom našli ve sbírkách *Castella Sforzesca*,¹¹⁵⁸ druhou vlastní Arcibiskupská galerie v Miláně.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁴ Annalisa Perissa Torrini, *op. cit.*, 1987, s. 118-119

¹¹⁵⁵ Nancy Ward Neilson, *op. cit.*, 1979, s. 66-67

¹¹⁵⁶ Ennea Salmeggia, *Kristus na hoře Olivetské*, 1609, olej na plátně, 400 x 400 cm, Milán, Santa Maria della Passione

¹¹⁵⁷ Paolo Plebani, *Salmeggia*, Bergamo 2009, s. 57

¹¹⁵⁸ Fede Galizia, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na plátně, 54,1 x 41 cm, Milán, Castello Sforzesco, inv. č. 313

¹¹⁵⁹ Cristina Geddo (Maria Teresa Fiorio ed.), Fede Galizia, Cristo nell'orto, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Il Cinquecento*, Milán 1998, s. 89-91

Kristus na hoře Olivetské z počátku 70. let byl první z řady campiovských pláten s touto tematikou. V dalších letech došla původní sourozenecká kompozice podstatných proměn. Dvě další Antoniové verze vznikly v roce 1577 pro oratoř sv. Lucie v Torre Pallavicina [obr. 251] a pro kostel Santa Maria della Noce v Inverigu [obr. 295]. Opomíjená varianta, na kterou upozornili badatelé Cirillo a Godi a kterou lze pokládat za kombinaci poslední giuliovsko – antoniovské spolupráce z roku 1572 a Antoniových variant z roku 1577, se nacházela v milánské sbírkce Marca Valsecchiho [obr. 219].¹¹⁶⁰ Cremonský kostel sv. Petra na Pádu se měl pyšnit čtvrtou variací na toto téma datovanou do roku 1579. Obraz byl snad původně uchovávan v sakristii kostela, podle Marca Tanziho se nyní nachází v neveřejných prostorech určených kanovníkům.¹¹⁶¹ Poslední známou verzi tohoto námětu vytvořil Antonio v roce 1581 [obr. 296], dnes se nachází v Arcibiskupské galerii v Miláně, která není běžné veřejnosti přístupná.¹¹⁶² Antoniové modifikace *Krista na hoře Olivetské* se ukázaly jako krok správným směrem, a jak ještě uvidíme, staly se vyhledávaným artefaktem nejen v Itálii, ale také na Pyrenejském poloostrově.¹¹⁶³

7.3 Santa Maria di Campagna v Piacenze

Jak bylo konstatováno výše, počátek sedmé dekády se pro Antonia nesl ve znamení dokončovacích prací, neboť se stal autorem výzdoby kaple Panny Marie v honosném kostele Santa Maria di Campagna v Piacenze, ke které byl původně přizván nejstarší Giulio.¹¹⁶⁴ Dle dohody z 28. října 1571 měl Giulio Campi za 350 scudů zobrazit na klenbě jedné z kaplí *Korunovaci Panny Marie*, realizovat oltářní obraz s příběhy ze života Bohorodičky a svatých a dokončit ornamentální výzdobu jedné další kaple. Práce na přípravných kresbách měly být započaty v průběhu patnácti dní od podepsání smlouvy, následovat měla dekorace kaple a nakonec vyhotovení oltářního obrazu. Campi se zavázal pracovat na dekoraci bez přerušení až do jejího ukončení,¹¹⁶⁵ protože ovšem v roce 1572

¹¹⁶⁰ Giovanni Godi, Giulio Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 33-35

¹¹⁶¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1999, s. 129-130

¹¹⁶² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 115-156. Srv.: Calvesi 1954, s. 115; Dell'Acqua 1957, s. 713; Tanzi 1999, s. 129-130; Bora 2000, s. 208

¹¹⁶³ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 115-156

¹¹⁶⁴ v roce 1560 povolala huť do kostela boloňského malíře Girolama Baronioho k výzdobě kaple Panny Marie. Dekorace kaple se nesetkala patrně s velkým ohlasem, protože v roce 1571 byl povolán do Piacenzy Giulio Campi, aby výzdobu v kapli přemaloval. S. Andrea Corna, *Le pitture dei fratelli Campi di Cremona in S. Maria di Campagna e la loro distruzione*, in *Estratto del Bollettino Storico Piacentino*, sv. V, fasc. 1, 1910, s. 1-8

¹¹⁶⁵ S. A. Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo 1908, s. 139-142. Srv.: Miller 1985, s. 467

zemřel, nebyl schopen dostát svým závazkům.¹¹⁶⁶ Z toho důvodu se regenti ze Santa Maria di Campagna obrátili dne 21. března následujícího roku na Antonia a Vincenza Campiho s požadavkem, aby dokončili práce po zesnulém bratrovi.¹¹⁶⁷

Je archivně doloženo, že dokončení výzdoby se zhostil Antonio Campi sám.¹¹⁶⁸ Jako první se o jeho zdejší realizaci zmínil Francesco Scanelli da Forli v roce 1652, který konstatoval, že v Piacenze je od Campiho v kostele Santa Maria di Campagna vymalovaná jedna kupole.¹¹⁶⁹ Na jeho výpověď navázal Luigi Scaramuccia, který ovšem „*Pannu Marii na nebesích*“ pokládal za příspěvek cremonských Boccaccinů.¹¹⁷⁰ Antoniovu zdejší práci na svém místě obdivovali ještě Filippo Baldinucci¹¹⁷¹ a Giovanni Battista Zaist,¹¹⁷² pozdější autoři se museli spolehnout na komentáře starších obdivovatelů, neboť Antoniovu realizaci by v piacentenském svatostánku hledali marně. Při přestavbě kostela za účelem rozšíření presbytáře a vytvoření stávajícího půdorysu latinského kříže byly Antoniovu nástěnné malby v roce 1791 zničeny.¹¹⁷³

¹¹⁶⁶ Giulio Campi nakonec v kapli vytvořil pouze deskový obraz, který padl za oběť požáru kostela v roce 1609. Dochovaly se fragmenty hlavy *Sv. Antonína* a *Sv. Justýny* – původně na plátně, byly přeneseny na desku. Dnes jsou uchovány v konventu kláštera (48 x 30 cm; 49 x 35 cm). Srv.: Buttafuoco (edice) 1842, s. 149; Chierichetti 1900, s. 94; Cerri 1908, s. 120; Pettorelli 1935, s. 35; Fioco 1960, s. 58; Arisi 1960, s. 175; Godi/Cirillo 1978, s. 62-63; Arisi 1984, s. 218-219

¹¹⁶⁷ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisenghi, f. 1902, 21. března 1572/1573. Srv.: Sacchi 1872, s. 271; Miller 1985, s. 468

¹¹⁶⁸ Dne 5. května 1573 Antonio Campi jmenuje svého syna Claudia svým zástupcem při komunikaci s hutí Santa Maria di Campagna v Piacenze týkající se dokončení prací po zesnulém bratru Giuliovi. Archivio di Stato di Cremona Notarile, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisenghi, f. 1903, 5. května 1573. Srv.: Sacchi 1872, s. 239; Miller 1985, s. 468. – Dne 22. června 1573 je zaznamenán prodej pozemku Antonia Campiho ve farnosti sv. Apoštolů bratru Vincenzovi. Antonia, toho času obyvatele Piacenzy, zastupuje v jednání jeho syn Claudius. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canziani, f. 1802, 22. června 1573. Srv.: Miller 1985, s. 468. – Je přiložen dokument z 20. června 1573 od Pomponia Capelliho, advokáta z Piacenzy, který říká, že Claudius Campi zastupuje otce ve výše popsaném prodeji pozemku stejně jako při platbě nájmu domu ve farnosti sv. Viktora. Srv.: Miller 1985, s. 468

¹¹⁶⁹ „*Si vede parimente nella Chiela della Madonna di Campagna di Piacenza una Cupoletta dipinta dal pennello d'Antonio...*“ – „*v kupoli kostela Santa Madonna di Campagna se rovněž vidí jedna kupole vymalovaná štětcem Antoniovým...*“ Francesco Scanelli da Forli, *op. cit.*, 1657, s. 322

¹¹⁷⁰ „*Riverita finalmente l'Imagine della Regina del Cielo, e dato d'occhio con molta attenzione alle Portelle del Organo, che per appunto sono dipinte per la parte di dentro dal Boccaccini Cremonesi...*“ Luigi P. Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, kap. LIV, s. 169

¹¹⁷¹ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 486-487

¹¹⁷² Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 167

¹¹⁷³ Federico Sacchi na základě vzpomínek Michelangela Gualandiho potvrdil, že v roce 1791 došlo ke zničení nástěnných maleb od Antonia Campiho v kostele Santa Madonna di Campagna v Piacenze: „*Oltre il Pordenone ed il Sojaro anche Antonio Campi fu incaricato di abbellire questo Tempio colle sue opere. I suoi affreschi erano in parte eseguiti sulle pareti laterali e nella Cupola del Santuario, ma oggi più non si veggono, chè quell'ignorante del bello e delle Arti, Angelo Sgorbati da Piacenza, nel 179, ... fece abbattere e Santuario e Cupola, ed innalzare quella parte di tempio che dalla gradinata va in fin al coro, facendo l'antica croce-greca una capovolta croce-latina. Delle quali pitture del Campi il Vandalo salvò arrossendo, ma tardo, per la vergogna, una mezza figura di una Vergine e quasi la nascose nell'androne che, dalla porta sotto l'organo a parte dell'epistola innanzi all'altar maggiore, perchè vedendola pochi, al suo nome sia maledetto da pochi.*“ – „*Kromě Pordonona a Sojara byl povolán také Antonio Campi, aby zkrášlil tento chrám svým dílem. Jeho fresky byly zčásti vytvořeny na bočních stěnách a v kupoli sanktuária, ale dnes se již nevidí, neboť ignorant všeho krásného a umění, Angelo Sgorbati z Piacenzy, nechal v roce 1791 srazit*

Mezi místními patrioty byl tento akt destrukce vnímán velice negativně ještě o století později. Tuto skutečnost zaznamenal v roce 1910 Andrea Corna, když ocitoval autory, kteří se věnovali zničení části chrámu s Campiho nástěnnými malbami. Francesco Giarelli ve *Storia di Piacenza* konstatoval, že: „v roce 1792 měl infant, hrabě parmský, Ferdinando Borbonský, ten nejšmutnější nápad povolit bratru Angelu Maria Sgorbattimu, strážci v Santa Madonna di Campagna, zohavít tento vynikající kostel přidáním chóru, který jej kompletně zničil a zesvětlil s ohledem na umění...“¹¹⁷⁴ Dále uvedl, že: „zde (v Piacenze) se nenávratně zohavila vynikající architektura Santa Maria di Campagna, protože jeden strážce od menších reformovaných bratří – známý otec Angelo Sgorbati – chtěl od konce minulého roku mít větší prostor pro své bratry, se spráhl s Lotariem Tombou, vynikajícím architektem, ale tentokráte podvodníkem, a za souhlasu parmské akademie prodloužil chór sanktuária o 25 metrů, a tím zmenšil nejčistší řecký kříž na převrácený kříž latinský.“¹¹⁷⁵

Přestože z dnešního pohledu by si postřehy místních patriotů zasloužily ocenění, situace nebyla tak černobílá, jak bylo popsáno výše. Z dokumentu ze dne 25. ledna 1791 totiž vyplývá, že kongregace uvažovala o provedení této úpravy již nějakou dobu, neboť byla stimulována občany města a zbožnými osobami. Pro úpravu chrámu si kongregace sama najala architekta a haněný bratr Angelo Maria Sgorbati měl na starosti pouze vybrání finančních příspěvků od místních lidí.¹¹⁷⁶ Andrea Corna v této souvislosti také připomněl, že bratři kongregace observantů neboli reformovaných františkánů bedlivě střežili chrám i jeho umělecké vybavení po tři staletí a že jejich zájmem jistě nebylo jeho zničení. Z destrukce maleb naopak obvinil samosprávu, architekta, neboť ten mohl kapli ušetřit a Královskou akademii v Parmě, která úpravy schválila.¹¹⁷⁷

sanktuáriium a kupoli a zvýšit tu část chrámu, která probíhala od schodiště až k chóru, vytvořil z kříže řeckého kříž latinský. Z Antoniových fresek zachránil tento červenající se vandal, ale pozdě, kvůli ostudě, polovinu postavy Panny Marie, téměř ji schoval v průchodu, od dvěří pod varhany až k epištolní části před hlavním oltářem, protože ji vidělo málo lidí, jeho jméno bylo zatracováno nemnohými.“ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 60. Srv.: Gualandi 1840, s. 164-165

¹¹⁷⁴ „...nel 1791 l'infante duca di Parma, D. Ferdinando di Borbone, ebbe la tristissima idea di permettere a frate Angelo Maria Sgorbatti, guardiano in Campagna, di deturpare la stupenda chiesa coll'aggiunta di un coro, che completamente la rovina e la profans nei rispetti dell'arte...“ S. Andrea Corna, *op. cit.*, 1910, s. 1-8. Srv.: Giarelli 1900, sv. I, s. 326

¹¹⁷⁵ „qui (a Piacenza) si deturpava indegnamente la splendida architettura ai S. Maria di Campagna, perche un guardiano dei Minori Riformati – il noto Padre Angelo Sgorbati – volendo, fin dall'anno prima, avere maggior spazio pe suoi frati, fece colla complicita di Lotario Tomba, illustre architetto, ma questa volta travino, e con cella dell'approvatrice Accademia di Parma, allargare di venticinque metri il coro e il Santuario, riducendo la purissima croce greca a croce latina rovesciata.“ S. Andrea Corna, *op. cit.*, 1910, s. 1-8. Srv.: Giarelli 1900, sv. II, s. 90

¹¹⁷⁶ Fernando e Raffaella Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza 1984, s. 392-396

¹¹⁷⁷ S. Andrea Corna, *op. cit.*, 1910, s. 8

Podobu Antoniových nástěnných maleb dnes známe pouze díky výpovědi Carla Carasiho, jehož citoval v roce 1872 Federico Sacchi, který uvedl, že: „*Na epistolní straně byla zobrazena Panna Maria Neposkrvněná se čtyřmi církevními otci – práce Antonia Campiho z roku 1574, na evangelijní straně Navštívení – rovněž od Antonia Campiho, v obličej Panny Marie se zračí nebeský klid, sv. Alžběta, jejíž výraz tváře ukazuje hlubokou úctu a obličej stařeny, která se raduje z příchodu Spasitele, celkově jednoduché, ale půvabné provedení, na klenbě od Campiho Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojici se světci.*“¹¹⁷⁸ Z původní výzdoby se dochovaly pouze *fragmenty hlav Panny Marie [obr. 220], sv. Alžběty [obr. 221] a služebné ze scény Navštívení [obr. 222]*, které uchovává Istituto Gazzola v Piacenze¹¹⁷⁹ a fragmenty *Panny Marie při Korunování [obr. 223], Ženské hlavy [obr. 225] a Mužské hlavy [obr. 224]*,¹¹⁸⁰ jež zdobí stěny piacentského kostela. Přestože jejich technický stav není ideální, malby jasně dokazují, že Antonio se při nenadálé zakázce nechal inspirovat svým vlastním deskovým obrazem s námětem *Navštívení* z roku 1567 [obr. 180], dříve realizovanou prací pro cremonskou radnici. Především dochovaná část ženské hlavy je reminiscencí na obličej Panny Marie z 60. let, stejně tak fragment mužské tváře z Piacenzi našel svého dvojníka ve sv. Josefovi z *Navštívení*. Tento příklon k vlastním již dříve vyzkoušeným postupům – v podstatě se jedná téměř o autorské repliky zasazené do jiného kontextu, nevidíme v tvorbě Antonia Campiho poprvé. V tomto případě je na snadě se domnívat, že neinvenční postup, který malíř zvolil, měl jeden hlavní důvod – smluvně uložená povinnost dokončit práci po starším bratru mu nepřišla vhod, neboť Antonio se v této době potřeboval věnovat jiné práci – sochařství, grafice a obchodu se sukнем, jak dokládají archivní dokumenty z první poloviny 70. let.

¹¹⁷⁸ „*Entrando nel Santuario dalla parte della Epistola si vede a fresco Nostra Donna immacolatamente concetta col i quattro Santi Dottori della Chiesa Latina. È opera di Antonio Campi Cremonese del 1574. Dalla parte del Vangelo la Visitazione di M. V. è lavoro del pennello medesimo. Possono meritar proprio attento lo sguardo tre volti: quello della Vergine, spirante una celestiale pietà: quello di S.a Elisabetta, che mostra la più profonda venerazione: e quello finalmente di una vecchia la quale palesa grande letizia per l'arrivo della nuova ospite; questa pittura è semplice assai, ma condotta con molta grazia ed amore. Il catino della piccola Cupola è dipinto dallo stesso Campi, e sebbene d'ordinario sia scuro e guasto dal tempo, pure si discerne la B. V. coronata dalla SS. Trinità, ed alcuni Santi all'intorno che prestano adorazione.*“ F. Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 60. Srv.: C. Carasi 1780, s. 39-56

¹¹⁷⁹ Fra Sgorbati věnoval tyto tři fragmenty Cesare Martellimu, který je později odkázal Institutu Gazzola. Fernando e Raffaella Arisi, *op. cit.*, 1984, s. 220. Srv.: Corna 1908, s. 252-256, 138-140; Corna 1910, s. 1-8; Arisi 1960, s. 174-177, 189; Godi/Cirillo, s. 22-27; Arisi 1984, s. 220; Godi/Cirillo 1982, s. 22-27

¹¹⁸⁰ Antonio Campi, *Panna Marie při Korunování*, sejmутá nástěnná malba, 80 x 80 cm, od roku 1890 na evangelijní straně presbytáře. – *Ženská hlava*, sejmутá nástěnná malba, 37 x 26 cm, sakristie. Srv.: Carasi 1780, s. 42-43; Scarabelli 1841, s. 178; Buttafuoco 1842, s. 148-149; Ferrari 1902, s. 33; Cerri 1908, s. 115, 120; Corna 1908, s. 139-142, 256; Corna 1910, s. 1-8; Venturi 1933, kap. IX, 6, s. 867; Pettorelli 1935, s. 34-35; Fiocco 1960, s. 55, 58; Arisi 1960, s. 174-176; Arisi 1984, s. 220-222

7.4 Bronzová socha Herkula *”per sopra la piazza della città”*

Jak bylo konstatováno výše, Antoniovo piacentenské intermezzo nezanechalo na jeho stylistickém utváření výraznějšího dopadu, přestože se zde mohl konfrontovat s takovým tvůrcem, jakým byl Giovanni Antonio de' Sacchis zvaný *il Pordenone*. Podle archivních dokumentů se Campi v Piacenze nacházel ještě na konci června roku 1573, ovšem již na počátku srpna musel být v rodném městě, neboť čtvrtého dne tohoto měsíce zaplatil Cesare Biancovi nájem domu s obchodem ve farnosti sv. Mikuláše, aniž by se nechal zastupovat synem Claudiem.¹¹⁸¹ V této době a rovněž nějaký čas předtím se Campi zabýval otázkou na vyhotovení bronzové sochy Herkula, jež by dekorovala hlavní cremonské náměstí před dómem. Nejstarší dokumenty týkající se bronzové sochy Herkula od Antonia Campiho pochází z roku 1573. Campiho záměr na vyhotovení bronzu podpořil v tomto a v následujícím roce milánský senátor Sigismondo Picenardi, konkrétně třemi dobrozdáním, jež se dochovaly v cremonském státním archivu.¹¹⁸² V prvním dopise s datem 7. srpna 1573 senátor stručně uvedl, že: *„malíř Antonio Campi...nabízí vytvořit okázalé dílo, jistě aby oslavil a podpořil reputaci tohoto města.”*¹¹⁸³ Protože jeho slova nepadla na úrodnou půdu, zopakoval Picenardi svou supliku o dva měsíce později, dne 3. října, kdy jasně definoval, o jaké dílo se mělo jednat *„...a bude se jednat o sochu poloboha Herkula doplněnou krásnými historiemi...a bude umístěna na náměstí města”*.¹¹⁸⁴ Městská rada stále nebyla připravena Antoniův návrh akceptovat, respektive se jím řádně nezabývala, a proto pisatel vystupňoval naléhavý tón ve třetím dopise dne 8. srpna 1574, kde konstatoval, že Cremoně taková dekorace chybí: *„Ale proč tato věc nebyla ještě projednána v radě a tento mistr Antonio, dychtivý cti a slávy, požaduje, aby byla navržena...opravdu věřím, že oni pro jeho dobrotu nebudou bránit podpoře tohoto díla, neboť městu takový ornament chybí”*.¹¹⁸⁵

Tlak vytvořený na cremonské zastupitele se vyplatil, neboť podle výpovědi cremonského historika Desideria Arisiho prezentoval Campi svůj model sochy městské

¹¹⁸¹ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. R. Raimondi, f. 1750, 4. srpna 1573. Srv.: Miller 1985, s. 469

¹¹⁸² Ircas Nicola Jacopetti, *op. cit.*, 1985, s. 101–111

¹¹⁸³ *„...ms. Antonio Campi pictor....offerisse far una impresa rarissima certo a honor e perpetua reputation di quella città...”* Archivio di Stato di Cremona, Comune di Cremona, Litterarum, busta n. 32. Srv.: Jacopetti 1985, s. 101-111

¹¹⁸⁴ *„...et sarà la statua di Hercole semideo accompagnata con bellissime historie, per mettere sopra la piazza della città...”*. Archivio di Stato, Comune di Cremona, Litterarum, busta n. 32. Srv.: Jacopetti 1985, s. 101-111

¹¹⁸⁵ *„...ma perchè la cosa non s'è mai proposta in consiglio et esso ms. Antonio geloso de honore et gloria desidera che si proponghi nel p.o. se ben credo che loro per bontà sua non mancarono favorire l'impresa, poichè risulta un ornamento de la città...”*. Archivio di Stato, Comune di Cremona, Litterarum, busta n. 32. Jacopetti 1985, s. 101-111

radě o týden později, dne 16. srpna 1574.¹¹⁸⁶ Lze předpokládat, že počínaje tímto datem, se Campi realizací sochy začal skutečně zabývat. Náš předpoklad potvrzuje soudobý historik Paolo Morigia, který konstatoval, že Antonio se bronzem zaměstnával ještě v roce 1587 a po jeho smrti ji dokončil jeho mladší bratr Vincenzo.¹¹⁸⁷ Aspiraci na zhotovení Herkulovy sochy nacházíme rovněž v Antoniově městské kronice zvané *Cremona fedelissima città* (1585), kde hned v úvodu prozrazuje, že: „*Láska, kterou v sobě stále nosím, kterou jsem povinován, a kterou cítím vůči své vlasti, ve mně neustále živila spalující touhu vytvořit něco prostředky, kterými jsem znám jako srdečný občan, uvolil jsem se tedy vytvořit z bronzu sochu Herkula v nadživotní velikosti...*“¹¹⁸⁸ Realizaci sochy komentoval přesně o dvě století později, v roce 1774, cremonský historik a restaurátor Giovanni Battista Zaist, který byl toho názoru, že městská rada nakonec Antoniův model bronzu akceptovala.¹¹⁸⁹

Přesto se lze spíše přiklonit k myšlence, že i přes počáteční nevoli cremonské rady, Antoniova socha *Herkula* nakonec vznikla. Argumentů pro naše tvrzení je několik. Campi byl váženým občanem města, který již dvě léta neplatil daně, neboť byl od nich osvobozen sborem radních. Důvodem tohoto privilegia bylo zhotovení mapy Cremony v roce 1571. Umělec rovněž požíval přízně vlivných přímluvců v osobách milánského senátora Sigismonda Picenardiho a kardinála Karla Boromejského. Kromě toho byla Cremona v sedmém desetiletí 16. století popisována „*jako první město po Milánu a jedno z nejlepších v Itálii*“, alespoň takto ji v roce 1573 vylíčil v dopise Filipovi II. milánský guvernér Luis de Requesens.¹¹⁹⁰ Když v roce 1594 projížděl Cremonou anglický cestovatel Fynes Morison, vypodobnil si Campiho rodiště do svého zápisníku jako město plné impozantních paláců a prostorných a pohodlných ulic.¹¹⁹¹

Hlavní důvody Antoniova zájmu o realizaci sochy ovšem musíme hledat v jeho kronice. Popis rodné Cremony na jejích prvních stránkách totiž svědčí o umělcově nemalém patriotismu: „*Toto město má nádherné veřejné i soukromé domy, vytvořené v krásné architektuře; pozoruhodné jsou především svaté chrámy, ctihodné kláštery,*

¹¹⁸⁶ Desiderio Arisi, *Accademia di pittori, scultori e architetti cremonesi*, ms. AA–2–16, Biblioteca Statale di Cremona, cc. 103–104

¹¹⁸⁷ Ircas Nicola Jacopetti, *op. cit.*, 1985, s. 111

¹¹⁸⁸ „*L'amore che io porto ogn' hora et l' obbligo ch' io tengo alla Patria mia, hanno nutrito del continuo in me un ardente desiderio d' operar cosa col mezo della quale io mi facessi conoscere per cordial cittadino, così disposti di far di bronzo una statua d' Erole in forma colosso...*“ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. 1

¹¹⁸⁹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 175

¹¹⁹⁰ „*la primera [ciudad] de este estado despues de Milán y una de las mejores de Italia.*“ Giovanni Vigo, *op. cit.*, 1985, s. 13–18

¹¹⁹¹ „*gli innumerevoli e imponenti palazzi, e le strade ampie e confortevoli*“. Giovanni Vigo, *op. cit.*, 1585, s. 13

nemocnice a jiné dobročinné instituce, ve kterých se s velkým uspokojením chudých vykonávají charitativní práce: má široké a prostorné ulice: obklopené krásnými hradbami, které časem a kvůli válkám téměř úplně popadaly k zemi“.¹¹⁹² Právě v takovém prostředí vznikala Antoniova myšlenka na vytvoření sochy, která by představovala Herkula, jehož kult byl v Cremoně silně podporován. Antický polobůh byl pokládán za mýtického zakladatele města. Legendu o Herkulovi podpořil sám Campi, neboť ji zahrnul do úvodu své kroniky.¹¹⁹³ Zde vypráví, že Herkules poté, co se dostal do oblasti kolem Cremony, pochytal zdejší lupiče a usmrtil jejich velitele. Místní obyvatelé z vděčnosti postavili Herkulovi na březích Pádu hrad a pojmenovali jej po jeho matce *Alkmena*. Tito alkmenští, dnes cremonští, rovněž vybudovali v Herkulově jméně na místě dnešního dómu chrám a před něj umístili mramorovou sochu. V roce 1407 se Herkulově soše dostalo nového “zasvěcení”, když byla věnována místnímu hrdinovi Giovanni Baldesimu – tak přešla tradice mýtického zakladatele města na středověkého rytíře. Oba dva jsou od té doby považováni za ochránce Cremony.¹¹⁹⁴

Jak si Campi svého bronzového Herkula představoval, můžeme částečně dovodit ze zpodobnění antického hrdiny z Antoniovy malby a grafiky. Chronologicky první se dochovalo v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina z 2. poloviny padesátých let 16. století [obr. 86]. Zde Campi pojal antického poloboha jako staršího svalnatého muže, jemuž jeho jediný oděv – lví kůže – kryje hlavu a záda, v pravé ruce třímá kyj a upřeně hledí na Dejaniru, snad v předtuše svého bolestného konce, který mu nešťastná žena připraví. Lze předpokládat, že Campi chtěl také svého bronzového *Herkula* zobrazit jako energického muže v plné síle. Naši obrazotvornosti napomáhají některé Antoniovy obrazy ze šestého desetiletí, které zdůrazňují muskulaturu mužského těla – ať už se jedná o *Vzkříšení Krista* z roku 1560 [obr. 109] nebo o spícího Eliáše ze stropu v Palazzo Maggi v Cadignanu [obr. 136]. Campiho představu o podobě antického hrdiny v grafice datujeme do roku 1585. Výše popsané vyprávění v cremonské kronice malíř doplnil o zobrazení bojujícího Herkula v iniciále písmena i [obr. 226]. V tomto případě byl výsledný obraz poněkud

¹¹⁹² „Ha questa città pubbliche e private fabbriche sontuosissime, e fatte con bellissima architettura; riguardevoli sono principalmente i sacri templi, i venerabili Monasteri, gli Hospitali e gli altri luoghi pii nei quali, con grandissima soddisfazione de' poveri si essercitano assiduamente le opere di carità : ha le strade ampie e spatiose : e già di bellissime mure era cinta, le quali per il tempo e per le guerre sono quasi al tutto cadute a terra“. Alfredo Puerari, *op. cit.*, 1976, s. VIII–XXII

¹¹⁹³ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. 1

¹¹⁹⁴ Herkulovi byly v Cremoně zasvěceny tři místa – první na místě, kde se dnes nachází kostel sv. Michala, druhé na místě zvaném Camposanto a třetí v ulici Long'acqua č. 1177, dnešní via Robolotti č. 10. Zde se v roce 1680 při přestavbě domu na továrnu konaly vykopávky, které odkryly hlavice sloupů ve tvaru lvů a medaile zobrazující Herkula. Ircas Nicola Jacopetti, *op. cit.*, 1985, s. 106

stylizovanější, vycházející z možností rytiny, přesto Agostino Carracci dokázal podle Antoniovy předlohy zobrazit mýtického zakladatele města jako rozhodného muže, jenž se před branami Cremony vypořádává s lupiči ohrožujícími město.

Jak bylo naznačeno výše, Antonio Campi nejvíce vynikal v malířství, přesto se v průběhu svých tvůrčích let věnoval také sochařské práci. Prvního formování na tomto poli se mu dostalo v dílně staršího bratra Giulia (1507–1572), který nasbíral mnoho zkušeností se sochařskou tvorbou v souvislosti s realizacemi triumfálních dekorací pro slavnostní vjezdy Karla V. a Filipa II. do Cremony ve 40. letech 16. století.¹¹⁹⁵ O obou trionfech informoval právě Antonio ve své kronice. U vjezdu Karla V. si poznamenal, že: „*ulice od brány sv. Michaela až k paláci rodiny Trecchi byly na rozličných místech vyzdobeny triumfálními oblouky se sochami a obrazy. U městské brány stály dva velké sloupy s mottem Plus Ultra, impresou jeho Výsosti...*“¹¹⁹⁶ Díky Antoniově popisu lze dovodit, že autoři slavnostní dekorace uplatnili typologii oblouku, který použil o pár měsíců dříve Giulio Romano v Miláně,¹¹⁹⁷ a jehož podoba se dochovala jako xylografická reprodukce v textu *Trattato dell'entrar in Milano di Carlo* v z roku 1541 od Giovanni Alberta Albicanteho.¹¹⁹⁸ Campiho i Albicanteho záznamy ukazují na početné analogie. Při výzdobě Cremony měl první oblouk nést 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 měly stát dvě proti sobě otočené nádoby symbolizující řeky Pád a Oglio.¹¹⁹⁹ Analogické zobrazení pozorujeme na grafice v Albicanteho traktátu.

Přestože přípravné kresby se k této konkrétní Giuliově realizaci nedochovaly, není od věci poukázat na skutečnost, že jiné bratrovy studie slavobran mohly Antonia inspirovat při vnímání prostorových souvislostí pro zasazení sochy do náměstí. Jejich hlavním úkolem bylo působit monumentálním dojmem na slavnostní průvod, který jimi procházel. Diváci se na výzdobu dívali ze spodu a právě s tímto úhlem museli její autoři předem

¹¹⁹⁵ Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 409-430

¹¹⁹⁶ Antonio Campi, *op. cit.*, 1585, s. 28

¹¹⁹⁷ Jak uvádí Giorgio Vasari ve svých *Životech nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* také Giulio Romano se věnoval návrhům efemérní architektury. Federigo Gonzaga, mantovský vévoda, zaměstnával Giulia Romana jako svého architekta, dekorátéra a režiséra slavností na mantovském dvoře od roku 1524 až do jeho smrti v roce 1546. Romanovy dekorace pro návštěvu císaře Karla V. v Mantově v letech 1530 a 1532, při nichž vytvořil triumfální oblouky, divadelní vystoupení, průvody masek a návrhy šatů pro hostiny a turnaje, vzbuzovaly obdiv již u současníků. Jistě pro svou slávu byl rovněž povolán k instalaci výzdoby pro vjezd císaře Karla V. do Milána dne 22. května 1541. Srv.: Grancsay 1949, s. 123-132; Ambrosio 1991, s. 7-14; Adorni 1989, s. 498-500

¹¹⁹⁸ Laura Maggi (Mina Gregori ed.), *Tra effimero e realtà. Impianto urbano e percorsi di parata a Cremona nel Cinquecento*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese*, Milán 1985, s. 386-391

¹¹⁹⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 54-74

počítat, neboť bez správně zvolené perspektivní zkratky by objekty nepůsobily přirozeně.¹²⁰⁰ Giulio tuto schopnost ukázal na příkladech *Alegorie Odvahy a Strídmosti* (inv. č. 13231 F recto) a *Alegorie Moudrosti* (inv. č. 13231 F verso) z Uffizií,¹²⁰¹ *Alegorie Moudrosti* ze stuttgartské *Staatsgalerie* (inv. č. C 78/2892)¹²⁰² nebo *Alegorie Spravedlnosti a Moudrosti* z *Bibliothèque Nationale* v Paříži (inv. č. B 5 rés., Vol. II, fols. 20),¹²⁰³ kde zobrazil ženské postavy na piedestalech. Také Antonio zamýšlel postavit svého Herkula na piedestal... „z bílého mramoru“, alespoň takovou zprávu o podobě sochy zanechal ve své kronice. I když konvolut Antoniova kreslířského díla nevykazuje studii, kterou bychom mohli považovat za přípravou práci pro bronz z poloviny 70. let, musíme konstatovat, že výtvarník musel počítat s úhlem pohledu, který nejlépe vyhovoval pohledu ze spodu.

Jakým způsobem si Campi mohl svého *Herkula* představovat ve třech dimenzích, napovídá zakázka na realizaci hlavního oltáře do kostela sv. Viktora v Cremoně ze sedmého desetiletí [obr. 229], jehož součástí bylo rovněž vyhotovení bohatě vyřezávaného rámu ztělesňující postavy sv. Petra a sv. Pavla. Campi zobrazil oba apoštoly ve formě hermy, jež nahradila sloup a s oblibou se používala v tradici římského manýrismu. Takový příklad můžeme pozorovat ve *Snímání* od Daniela da Volterry v kostele *Santissima Trinità dei Monti* v Římě. Volterra na této zakázce spolupracoval s řadou pomocníků, například také s Pellegrinem Tibaldim, a ten si motiv sloupů odnesl s sebou do Milána, kde jej

¹²⁰⁰ Umístění sochy nebo malby v prostoru zaměšnávalo 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: „Mnoho malířů neuznává perspektivu, protože nechápu 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*, n. 3, 1994, s. 35-43

¹²⁰¹ Giulio Campi, *Alegorie Odvahy a Strídmosti*, kresba černou tužkou a perem, částečná kvadratura černým uhlem, na bílém lehce na žluto obarveném papíře, 200 x 279 mm, na útržku papíru nalepený přípis perem: „Camil Bocazino dipinti in Cremona a S. O Sigismondo“, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv.č.: 13231 F recto. – Giulio Campi, *Alegorie Moudrosti*, kresba černou tužkou a perem, částečná kvadratura, na bílém lehce na žluto obarveném papíře, 200 x 279 mm, na útržku papíru nalepený přípis perem: „Camil Bocazino dipinti in Cremona a S. O Sigismondo“, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv.č.: 13231 F verso

¹²⁰² Giulio Campi, *Alegorie Moudrosti*, kresba černou křídou, na papíře, 214 x 116 mm, vlevo dole přípis: „Julio [C]ampo hava [sic] scritto“, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. č.: C 78/2892

¹²⁰³ Giulio Campi, *Alegorie Spravedlnosti a Moudrosti*, perokresba, hnědě lavírovaná, vybělovaná bělobou přes černou křídou, na papíře, 492 x 325 mm, 478 x 312 mm, značka Bibliothèque Sainte Geniève, Paříž, Cabinet des Estampes, Nationale Bibliothèque, inv. č. B 5 rés., Sv. II, fols. 20. – Dvěma pařížským studiím věnoval větší pozornost Erwin Panofsky, když vyslovil myšlenku, že se jednalo o přípravné studie pro sochy dekorující vstup do administrativní budovy nebo sochy zdobící strany krbu. Panofského hypotézu vyvrátil Jonathan Bober, který zařadil obě studie do souvislosti s florentskými alegoriemi, a zároveň vyslovil domněnku, že tyto Giuliovy kresby neměly sloužit jako podklad pro sochařskou, nýbrž pro malířskou výzdobu oblouků, neboť specifická a totožná zdeformování v kresbách *Ctností* by byla absurdní pro přípravu soch ve skutečné velikosti. Jako první se také vyslovil v tom smyslu, že kresby byly přípravnými studiemi malířských cyklů, které zdobily fasády paláců. V tomto ohledu se odvolával na práce Antonia Campiho, který v dekorování fasád v Cremoně vynikl, například při stavbě vlastního paláce. Srv.: Panofsky 1959, s. 257-270; Bober 1988, s. 219-232; Tanzi 1999, s. 46-48

uplatnil na dvou oltářích v kostele sv. Věroslava (San Fedele). Alessandro Nova upozornil, že Campi musel Volterrovu římskou předlohu znát – ať již přímo nebo zprostředkovaně přes Pellegrina Tibaldiho – a že lze v této době v Antoniově sochařské tvorbě vysledovat posun od mantovsko – parmských vzorů směrem k toskánsko – římským. Je pravděpodobné, že Campi využil tento nový trend při realizaci Herkulovy sochy pro hlavní cremonské náměstí.¹²⁰⁴

Vedle kresebných předloh staršího bratra a římských sochařských vzorů čerpal Antonio Campi své znalosti rovněž ze studia soudobých matematických traktátů o perspektivě, neboť to dokládá kresba ze skotské Národní galerie v Edinburgu (inv. č. D 924) [obr. 227].¹²⁰⁵ Studie poukazuje na znalost jedné z grafik ze spisu *Le due regole della prospettiva pratica* od Giacomu Barozziho Vignoly doplněného o komentáře Egnazia Dantiho, neboť pouze s drobnými odchylkami opakuje výřez pohledu na architektonickou výmalbu klenby [obr. 228]. Lze předpokládat, že Antonio tuto učebnici architektury znal, neboť v roce 1583, kdy vyšlo její rozšířené vydání, se nacházel v Říme – 10. května tohoto roku byl papežem Řehořem XIII. za své práce pro papežský stolec jmenován kavalírem *Řádu zlaté ostruhy*.¹²⁰⁶ Přestože se Vignola zasazení sochy do prostoru přímo nevěnoval, jeho série rytin představující v pevném sledu kolonádu, arkádu a arkádu s piedestalem k jednotlivým architektonickým řádům doplněná o Dantovy matematické poučky mohla být použita i v souvislosti s realizací sochy v prostoru.¹²⁰⁷

Na závěr našeho komentáře uvedme, kam Campi plánoval umístit svého bronzového *Herkula*. Tuto informaci prozradil autor opět v kronice Cremony. Zde se dozvídáme, že: „[socha] měla být umístěna do středu náměstí, na piedestal z bílého mramoru ze stran ozdobeného čtyřmi bronzovými deskami...s příběhy v nízkém reliéfu zobrazujícími vynikající činy starověkých cremonských hrdinů...“¹²⁰⁸ Na základě výše popsaných souvislostí lze dovodit, že Antonio měl v úmyslu vytvořit jakýsi pendant k soše Giovanna Baldesiho, jež byla do roku 1407 „zasvěcena“ Herkulovi a dnes se nachází na zdi vstupu do *Torazza*, věže cremonského dómu. Zároveň usiloval o vytvoření monumentu, který by vzdal hold slavné cremonské historii, které se intenzivně věnoval po celý svůj život. Možná, že bronzová socha měla připomínat také osudy jeho samého. Je

¹²⁰⁴ Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 421

¹²⁰⁵ Andrew Keith, *Catalogue of Italian Drawings*, sv. I, Cambridge 1971, s. 28

¹²⁰⁶ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1642, s. 212–213

¹²⁰⁷ Ignatio Danti, *Le due regole della prospettiva pratica di Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti*, Řím 1583. <http://archive.org/details/hin-wel-all-00001766-001>, vyhledáno 12. 4. 2015

¹²⁰⁸ „[statua] la quale si dovesse riporre nel mezzo della Piazza sopra un piedestalo di marmo bianco ornato dai lati di quattro tavole di bronzo...di istorie di basso rilievo pertinenti a fatti illustri di molti antichi heroi cremonesi...“ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. 1

snad možné se domnívat, že Antonio sám se chtěl pomyslně pasovat do role ochránce svého rodného města. Málokterý Cremoňan totiž věnoval oslavě města takovou pozornost, jaké se mu dostalo na stránkách *Cremona fedelissima città*. Ve 2. polovině 16. století nalezla Cremona v Antoniovi Campim muže, jenž všemi svými profesemi přispíval ke slávě a okázalosti svého rodiště.

7.5 Cremona versus Milán – datované práce kolem roku 1575

O pravdivosti výše uvedených slov se v roce 1575 mohl přesvědčit Karel Boromejský při své vizitaci Cremony.¹²⁰⁹ Kardinálova návštěva zavdala příčinu k popisu vnitřního vybavení kostela *Santa Maria della Stella*, díky čemuž dnes víme o Antoniově angažovanosti při správě tohoto chrámu.¹²¹⁰ O tom, že se Campimu v této době vedlo po všech stránkách dobře,¹²¹¹ svědčí několik skutečností. Na počátku tohoto roku si ve farnostech sv. Heleny a sv. Mikuláše v Cremoně pronajal dva domy s obchodem,¹²¹² zažaloval benátského rytce Nicola Valegiu,¹²¹³ kterému o rok dříve světil realizaci grafiky podle svého obrazu *Ukřižování Krista s pašijovými scénami [obr. 195]*¹²¹⁴ a uzavřel kontrakt na výmalbu stropu hlavní lodi, chóru, křížení a kupole v kostele sv. Petra na Pádu.¹²¹⁵ Patrně pro svou zaneprázdňenost v Miláně však nedostal svým smluvním závazkům a na konci sedmého desetiletí se s mnichy od sv. Petra na Pádu dostal do sporu.

¹²⁰⁹ Popis oltářů v kostele sv. Nazara, sv. Markéty a sv. Petra na Pádu. Archivio di Curia Arcivescovile, Milán, Visite Pastoral, Sezione X, sv. 3

¹²¹⁰ Archivio della Curia Arcivescovile, Archivio Spirituale, Sezione X, Visita Pastorale e Documenti Aggiunti, Inventario, a cura del Can, volume 12, fascicolo 15, parte IV. a, s. 311, n. 3, n. 4

¹²¹¹ v této souvislosti je třeba zmínit, že v roce 1576 proběhlo v Cremoně sčítání lidu, které udalo počet čtyřicet tisíc obyvatel. Z téměř osmi tisíc zdaněných lidí si jedna čtvrtina vydělávala na své živobytí v textilním průmyslu – oproti malířství, kterému se v roce 1576 věnovalo 35 obyvatel města. Již milánský senátor a cremonský starosta Danese Filiodoni si byl vědom toho, že obchodní činnost byla páteří hospodářského života v Cremoně. V roce 1556 varoval vládu před jakýmkoli pokusem poškodit zájmy obchodnické třídy v Cremoně, neboť tito lidé zaměstnávali velký počet pracovníků a řemeslníků, kteří na nich byli závislí svým živobytím. Giovanni Vigo, *op. cit.*, 1985, s. 14

¹²¹² Antonio Campi si pronajímá pozemek s domem a obchodem ve farnosti sv. Heleny. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. G. Fellino, f. 948, 10. ledna 1575. Srv.: Miller 1985, s. 470. – Antonio Campi si pronajímá pozemek s domem a obchodem ve farnosti sv. Mikuláše. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. G. T. Raimondi, f. 1752, 7. dubna 1575. Srv.: Miller 1985, s. 470

¹²¹³ Antonio Campi jmenuje své zástupce – Lucu Antonia de Aggunti a Gerolama [...] – ve sporu s benátským rytcem Nicolou Valegiem. O výsledku sporu se neví nic bližšího. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Michele Erba, f. 3015, 2. listopadu 1575

¹²¹⁴ Giacomo Valegio, podle Antonia Campiho, Kristovy Pašije, 1575, rytina, 632 x 786 mm, nápis: „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS INVENTOR. JACOBUS VALEGIO. VET. FECIT ANNO 1575. VENETHIS“, věnování toskánské velkovévodkyni Johaně Habsburské: „ALLA SERENISS. ET INVITISS. SIGNORA, LA SIGNORA GIOVANNA D'AUSTRIA GRAN DUCHESSA DI FIRENZE, ET SIENA“

¹²¹⁵ Uzavření smlouvy mezi opatem kláštera sv. Petra na Pádu Eusebiem z Cremony a Antoniem Campim na výmalbu stropů v kostele, kterou měl malíř realizovat ode dne *Incarrazione* a dokončit stejného dne roku 1581 za celkovou částku 1500 scudů. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Ercole Bernardi, f. 1104, 20. května 1575. Srv.: Sacchi 1872, s. 241-241; Miller 1985, s. 470

Ti nakonec Campiho pověřili pouze výmalbou transeptu. Tento nezdar jakoby předznamenal celou druhou půlku sedmé dekády v Cremoně, protože nejenom Campimu, ale také několika dalším výtvarníkům se nezdařilo dokončit své zdejší zakázky.¹²¹⁶

Co se naopak Antoniovi v této době v Cremoně podařilo, bylo vyhotovení malby do servitského kostela sv. Viktora zobrazující *Madonu s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou* [obr. 229].¹²¹⁷ Antoniova práce je dnes umístěna na hlavním oltáři v kostele sv. Petra na Pádu, v nedávné minulosti byla k vidění v sakristii chrámu.¹²¹⁸ Původně byla adjustována v servitském kostele sv. Viktora v Cremoně, neboť zde jej dokumentovali Antonio Maria Panni¹²¹⁹ a Giovanni Battista Zaist (1774).¹²²⁰ Poslední jmenovaný konstatoval, že: „...v kostele sv. Viktora *Madona s dítětem, sv. Kateřinou při zasnoubení, v dolní části stojící sv. Viktor oblečený jako voják, který jednu svou nohu klade na podstavec sloupu, sv. Katald více vzadu s biskupskými insigniemi, na druhé straně sv. Justýna ve stoje držící na prsou meč a sv. Jan Evangelista držící kalich, ze kterého vylézá had, při zemi hrající si putti.*“ Poněkud nejistou informaci zanechal Giuseppe Bresciani, neboť ten ve stejném roce, kdy Giovanni Battista Zaist publikoval své *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, uvedl, že v kostele sv. Petra na Pádu se k tomuto datu nacházely dvě Antoniovy práce.¹²²¹

¹²¹⁶ Bernardino Gatti dostal 11. dubna 1573 zakázku na realizaci rozměrného obrazu *Nanebevzetí Panny Marie* do cremonského dómu, kterou realizoval pouze z poloviny. Rovněž v katedrále měl uskutečnit výmalbu stropu. Podle smlouvy z 28. března 1574 měl klenbu dómu dekorovat scénami z Nového zákona, ovšem v roce 1576 zemřel a dekoraci nedokončil. K jejímu dohotovení byl povolán boloňský malíř Orazio Samacchini, který ovšem skonal o rok později. Gattiho z poloviny dokončená malba zobrazující *Nanebevzetí Panny Marie* měla zajímavý osud – v mezidobě se dostala do Boloni. O její dokončení stál nejprve Prospero Fontana, jehož se dne 2. června 1577 v dopise zastal kardinál Paleotti, ovšem cremonští *fabbricieri* se v září tohoto samého roku zajímali více o kandidaturu jistého Federica z Urbina (tedy Federica Barocciho) „*assai eccellente et famoso...*“. Bohužel konečný osud malby není znám. Oblíbenost boloňských malířů v Cremoně dokládá výzdoba stropu od výše jmenovaného Orazia Samacchiniho v kostele sv. Abbondia, jež se po jeho brzké smrti ujal Giovanni Battista Trotti zvaný Malosso. Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 11

¹²¹⁷ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem Evangelistou*, 1575, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS PINXIT 1575“, Cremona, kostel sv. Petra na Pádu

¹²¹⁸ Podle fotografie z fototéky Kunsthistorisches Institutu ve Florencii.

¹²¹⁹ Antonio Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 133

¹²²⁰ *Nella chiesa di S. Vittore...la Vergine, col Putto fra le braccia, rivolto alla Martire S. Cattarina, in atto di Sposarla, e dal basso da una parte, S. Vittore in piedi, vestito da Soldato, che posa il piede sopra la base d'una Colonna, e S. Cataldo alquanto più indietro, con arredo Episcopale; d'altra parte S. Giustina parimente in piedi, d'una proporzione assai svelta, che tien sitta in petto spada, e a retro l'Evangelista S. Giovanni, col Calice in mano, da cui esce una Serpe, ed un vago scherzo di Putti leggiadri sul piano.*“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168

¹²²¹ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27. – Alessandro Nova jako jediný uvádí informaci, že Antonio Campi byl v kostele sv. Petra na Pádu autorem ztraceného hlavního oltářního obrazu, který nahradil Soiarovo *Narození se sv. Petrem v papežském rouchu*, dnes na druhém oltáři vlevo. Soiarova malba, jež byla v roce 1796 odvezena Francouzy a navráčena v roce 1816, nahradila kolem roku 1557 původní práci Boccaccia Boccaccina. Patrně v návaznosti poté, co byla Soiarova malba odvezena do Francie, se na hlavní oltář dostala malba Antonia Campiho zobrazující *Madonu s dítětem a světci*. Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 421, 430

Prokazatelně se zde ovšem obraz nacházel až v 70. letech 19. století, kdy jej zde popsal Federico Sacchi.¹²²² Přestože se o jeho přenesení nedochovaly žádné bližší zprávy, máme k dispozici dobové informace, neboť v cremonském státním archivu se k této Antoniově zakázce dochovaly platby z let 1576 a 1578 [příl. č. 5, 8].¹²²³ Podle Zaista si servité Campiho obrazu velice vážili, neboť jeho přítomnost slavili mšemi po dobu 6 měsíců.¹²²⁴

Obraz bývá někdy nazýván *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny*. To vyplývá ze skutečnosti, že celou horní část obrazu Campi věnoval tomuto námětu. Madona s dítětem a sv. Kateřinou vystupují z mračného pozadí, jež tu a tam prostupují svými neposednými tělíčky malí andělé. Bohorodička klidně pohlíží na scénu odehrávající se pod ní, kdy se malý Ježíšek naklání k líbeznému obličejí světice a zároveň jí navléká snubní prsten. V dolní části výstupu sekundují svatí a trojice hrajících si cherubínů. Po pravé straně obrazu dominuje postava sv. Justýny, v jejichž zádech stojí sv. Jan Evangelista. Levá strana je naplněna postavami sv. Viktora, jemuž byl servitský kostel zasvěcen, a sv. Katalda s biskupskými insigniemi. Celek dokreslují tři nezbední andělé uprostřed čtveřice stojících světců. Scéna působí velice harmonicky a také barevnost je působivá – Campi se nezdráhal použít syté modře, červeně a žlutě. Výslednému dojmu navíc nahrává fakt, že Antonio byl autorem také bohatě vyřezávaného rámu se sochami sv. Petra a sv. Pavla po stranách.

Oba monumentální apoštolé po stranách hlavního oltáře nebyli uměleckou kritikou zohledněni až do 80. let 20. století. Jak konstatoval Alessandro Nova, jejich existenci v kostele potvrdil pouze Giuseppe Picenardi, který sochy zhodnotil ne příliš pozitivně: „*Jsou to bizardnosti, které nevytvářejí dobrý dojem, potvrzují nechuť, která způsobuje neřád očí s hrozbou, že je zničí*“.¹²²⁵ Badatel rovněž upozornil, že Campiho apoštolé v podobě hermy, jež nahrazují sloup, se s oblibou používali v tradici římského manýrismu. Jako příklad uvedl Volterrovo *Snímání* z kaple Orsini v *Santissima Trinità dei Monti* v Římě. V tomto kostele Volterra spolupracoval s řadou pomocníků, například také s Pellegrinem Tibaldim a ten si motiv sloupů odnesl s sebou do Milána, kde jej uplatnil na

¹²²² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

¹²²³ Potvrzení, že Antonio Campi obdržel od mnichů ze sv. Viktora za obraz 400 lir. Další platba ve výši 340 lir bude Antoniově Campimu vyplacena ve dvou splátkách. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, Giovanni Battista Bernardi, f. 2580, 68r, v–69r, 4. dubna 1578. Srv.: Miller 1985, s. 471. – Antonio Campi informuje Giovanni Battistu Schizziho, kněze v klášteře sv. Viktora, že obdržel konečnou částku za vyhotovení obrazu sv. Katalda a sv. Viktora ve výši 750 lir. Archivio di Cremona, Fondo Notarile, rog. Giovanni Battista Bernardi, f. 2580, 68 r-v, 69 r, 4. dubna 1578. Srv.: Miller 1985, s. 471

¹²²⁴ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 168

¹²²⁵ „...Sono bizzarie, che non producono buon effeto, atteso il disgusto, che arreca il disordine agli occhi per la minaccia di rovina“. Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 421

dvou oltářích v kostele sv. Věroslava. Nova upozornil, že Campi musel Votterovu římskou předlohu znát a že lze v této době v malířově tvorbě vysledovat posun od mantovsko – parmských vzorů směrem k toskánsko – římským. Je nanejvýš pravděpodobné, že Campi využil tento nový trend při realizaci Herkulovy sochy pro hlavní cremonské náměstí, na které pracoval ve stejné době.¹²²⁶

Antoniova malba založená na trojúhelníkové kompozici, jež se odvolávala na jeho dřívější realizace *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem* z roku 1546 [obr. 1] a na *Madonu s holubicí* [obr. 166] z boční kaple petrského kostela z roku 1567,¹²²⁷ byla ve své podstatě reminiscencí na hlavní oltářní obraz staršího Giulia z kostela sv. Zikmunda z roku 1540 zobrazující *Madonu s adorujícím Franceskem Sforzou a Biankou Marií Visconti v doprovodu světců* [obr. 4], konkrétně sv. Zikmunda, sv. Jeronýma, sv. Crisanta a sv. Darei. Antonio využil Giuliovu ideu Madony na oblacích, kterou starší sourozenec odporoval z Raffaelovy *Madony z Foligna*. Postava sv. Darei, jejíž svátek se slavila v den vévodova sňatku 25. října, se podle Marielly Morandy stala předobrazem sv. Justýny na Antoniově obrazu, především ve své kresebné studii z Albertiny.¹²²⁸ Také Antoniova figura sv. Viktora zcela bezděčně zopakovala Giuliova sv. Crisanta – velice podobné bylo vykročení světce, založení ruky v bok a pohled směrem vzhůru. Naši analýzu potvrzuje také obdobně pojednaný sv. Jakub z Antoniova plátna *Madony s holubicí*. Giovanni Godi upozornil v souvislosti s postavou sv. Viktora na přípravnou kresbu, která se nachází v soukromé bergamské sbírce.¹²²⁹ Skupinu studií doplňuje kresba k postavě anděla, která se dochovala v Uffiziích (inv. č. F 13497 F).¹²³⁰ Patrně v návaznosti na Giulia se v líbezných tvářích Panny Marie a sv. Kateřiny projevíly ozvuky Correggia, do Cremony prostředkované Bernardinem Gattim, které malíř využil také o dva roky později při realizaci triptychu Panny Marie do kaple Cusani augustiniánského kostela sv. Marka v Miláně [obr. 286].¹²³¹

Madona s dítětem a světci z cremonského petrského chrámu nás poprvé upozorňuje na Antoniovu, potažmo Giuliovu dílnu. Andrea Mainardi zvaný *il Chiaveghino*, podle

¹²²⁶ Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 421

¹²²⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 22-27

¹²²⁸ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 41-47

¹²²⁹ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 70

¹²³⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 22-27

¹²³¹ Marco Tanzi podtrhl, že Giuliova kresba *Sesláni Ducha svatého* z Bergama, kde jsou apoštolé umístěni kolem balustrády z torčovaných sloupů, se ve způsobu zkracování figury a podání drapérie odvolávala na Primaticcia a Correggia. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 22. – Giuliova *Svatá rodina se sv. Dominikem a sv. Františkem* z roku 1544 dnes umístěná v Římě v Palazzo Farnese, do roku 1960 v Musée du Louvru, byla dlouhou dobu považována za práci Correggiova okruhu. Marco Tanzi, *op. cit.*, 1997, s. 49-58

Pellegrina Antonia Orlandiho Giulioův žák, realizoval v roce 1583 pro farní kostel v Calciu *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny* [obr. 230]. Obraz se kompozičně přidržel Antonia Campiho, respektive jeho obrazu ze sv. Petra na Pádu,¹²³² zároveň se v zobrazení svěťce v dolním plánu odvolal na Giuliovy obrazy *Ukřižování s Broccardem Persicem* (Cremona, kostel sv. Michaela) [obr. 231] a *Sv. Jiří s princeznou* (Cremona, kostel sv. Agáty) a v postavě sv. Kateřiny na *Ester před Ašaverem* z varhanní skříně v cremonském dómu. Postavu sv. Viktora si jako svůj vzor pro podání sv. Ferma zvolil v roce 1593 Luca Cattapane ve svém deskovém obraze pro cremonské dómo zobrazující *Ukřižování se sv. Fermem, sv. Jeronýmem a papežem Innocencem* [obr. 232]. Na závěr uvedme, že Giovanni Godiho a Giuseppe Cirilla si povšimli podobných detailů s nástěnnou malbou Livia Agrestiho v Sala Regia ve Vatikánu z roku 1561 zobrazující *Petra Aragonského, který se podrobuje Innocenci III.* [obr. 233]. Přestože Agrestiho římský manýrismus je Antoniově podání daleko vzdálen, analogická postava vojáka, který flankuje levou stranu výjevu, napovídá, že Antonio vatikánskou výzdobu mohl znát.¹²³³ Také tato realizace znovu otevírá dosud nevyřešenou otázku Campiho případného římského pobytu kolem roku 1560.

Recepci toskánsko římského manýrismu pozorujeme rovněž v dalším Antoniově obraze datovaném podle pramenů do přelomu let 1575 a 1576.¹²³⁴ Zobrazuje *Madonu s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* [obr. 234] a dnes se nachází v milánské Breře.¹²³⁵ Signovaná olejomalba byla původně umístěna v milánském kostele sv. Barnabáše, kam jej objednala Clara Speronia Ciocca.¹²³⁶ Serviliano Latuada konstatoval, že v jedné z jeho bočních kaplí se nacházel obraz od Antonia Campiho zobrazující *Madonu s dítětem a sv. Kateřinou* – byl adjustován na oltáři, ke kterému vedly mramorové schody různých odstínů, a usazen v rámu z carrarského mramoru ozdobeném cherubíny a anděly.¹²³⁷ V kostele se podle milánských průvodců nacházel po celé 17. a 18. století.¹²³⁸ V průběhu napoleonských konfiskací přešel do majetku *Pinacoteca di Brera*. Zatímco

¹²³² Valerio Guazzoni (Mina Gregori ed.), Andrea Mainardi detto Chiaveghino, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 231-233

¹²³³ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 51-61

¹²³⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 62

¹²³⁵ Antonio Campi, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou*, 1575, olej na plátně, 230 x 145 cm, signován vlevo dole „ANTONIU[U]S CAMP[US]“, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. 332

¹²³⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 62. Srv.: Di Giammaria 2000, s. 375; Tanzi 2004, kat. č. 24

¹²³⁷ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1738, sv. I, s. 292

¹²³⁸ Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 10; Torre (edice) 1714, s. 304; Latuada 1737, sv. I., s. 292; Bartoli Bolognese 1777, s. 145; Bianconi 1787, s. 113; Sacchi 1872, s. 55

Giulio Bora a Marco Tanzi shodně konstatovali,¹²³⁹ že obraz se podle napoleonského registru dostal do obrazárny dne 21. listopadu 1810,¹²⁴⁰ Paola Di Giammaria posunula dataci mylně k roku 1811.¹²⁴¹ Výše citované průvodce stejně obraz nesprávně komentovaly jako „*Vergine col Bambino, Santa Catarina martire e altra Santa*“. Na počátku 20. století se někteří badatelé bližšímu určení ikonografie vyhnuli.¹²⁴² Druhá světice se do hledáčku uměnovědců dostala až ve 30. letech. Francesco Malaguzzi Valeri a Ettore Modigliani ji označili za sv. Magdalénu a své přesvědčení podložili prezencí malé pixydy umístěné uprostřed dolního plánu, jež se tradičně připisovala světici jako její atribut.¹²⁴³ Teprve Giulio Bora správně upozornil na malého beránka, se kterým si hraje malý Kristus, a světici označil za sv. Anežku římskou.¹²⁴⁴

Kompozice obrazu je opět založena velice symetricky. Malíř rozmístil tři hlavní aktérky, tedy Madonu, sv. Kateřinu a sv. Anežku tak, aby jejich hlavy vytvořily obrácený pravoúhlý trojúhelník. V prvním plánu spatříme Pannu Marii ve zdobném a těžkém oděvu „*alla veneziana*“, která levicí ukazuje divákovi tvář malého Krista. Svým pohledem se obrací ke sv. Anežce, jež láskyplně přidržuje ruku a rameno malého nezbedy. Ježíškův pohyb zdůrazněný vytočeným trupem a jiskrou v oku jakoby naznačovaly snahu vymanit se z jejích rukou a spolu s beránkem, kterého hledí pravou ručkou, utéct z dosahu žen. Svaté Anežce sekunduje po pravici sv. Kateřina, která s palmovou ratolestí ve své levici pozoruje celý výjev pod ní. Campiho oblíbený motiv, sv. Josef skrytý za sloupem s plentou, nechybí ani zde. Celé pozadí halí temnota, která nedovoluje určit bližší obrysy architektury, z níž vystupuje Kristův opatrovník. Uprostřed dole rozeznáváme výše citovanou pixydu a částečně zatravněné podloží, z něhož tu a tam vyrůstají rostliny.

Datace obrazu vždy vycházela ze stylistické analýzy. Badatelé jej datovali právě s ohledem na obrazy z kostela sv. Petra na Pádu, tedy *Madonu s holubicí* (1567) [obr. 166] a *Madonu s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Viktorem, sv. Kataldem, sv. Justýnou a sv. Janem*

¹²³⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 186-187. – Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, kat. č. 24. Srv.: Bora 1989, s. 134-135

¹²⁴⁰ Srv.: Inventario Napoleonico, Brera 1876, inv. č. 286

¹²⁴¹ Paola Di Giammaria, *op. cit.*, 2000, s. 375-376. – Také Bona Castelloti v edici z roku 1980 v *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* od Agostina Santagostiniho uvádí 21. listopadu 1810. Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, pozn. 26

¹²⁴² Aurelia Perotti obraz komentovala neurčitě jako *Madonna col Figlio e Sante*. Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 100. – Stejně tak Roberto Longhi obraz nazval *Sacra Conversazione*. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

¹²⁴³ Srv.: Malaguzzi Valeri 1908, inv. č. 332; Modigliani 1935, s. 98

¹²⁴⁴ Srv.: Bora 1989...*I Piazza*, s. 239-286

Evangelistou (1575) [obr. 229] do poloviny sedmé dekády, popřípadě krátce po ní.¹²⁴⁵ Nejvýraznějším společným prvkem je svou formou robustní a pózou velice dynamický Ježíšek, který se odvolává na Pordenonovy předlohy a v Antoniově díle konkrétně na tři hrající si putti z hlavního oltářního obrazu ve sv. Petru na Pádu. Stejně slohové vyznění bychom našli u některých andálků na lezénách a pilastrech v kostele sv. Zikmunda v Cremoně ze 60. let. Parmigianinovská linie, která Antonia pronásledovala od 50. let a pokračovala o desetiletí později, byla evidentní ještě v polovině sedmé dekády. Malíř se ani v tento moment nevzdal líbezných tváří světic, které jsme měli možnost pozorovat již ve *Sv. Rodině se sv. Lucii* [obr. 178]¹²⁴⁶ nebo v celé řadě Antoniových maleb z konce šesté dekády, jež jsme nazvali „*alla Parmigianino*“. Svatá Kateřina našla o desetiletí dříve svůj předobraz ve *Sv. Lucii* z farního kostela sv. Josefa v Castelleone [obr. 179]. Figura Madony, respektive její postoj, pohled vzhůru a rozpřážené ruce citovala Máří Magdalénu z obrazu Paola Lomazza představující *Noli me tangere*, dnes v *Musei Civici* ve Vicenze [obr. 235].¹²⁴⁷ Giulio Bora rovněž upozornil na Antoniovu inspiraci Veronesem – především v kompozici, kdy z poza levého rohu vystupuje postava sv. Josefa. Tento motiv ostatně Campi použil již ve *Svaté rodině se sv. Jeronýmem* (1546) [obr. 1] a ve *Svaté rodině se sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* [obr. 191]. Plastičnost a robustnost světic, jež odpovídala Salomé ze *Stětí Jana Křtitele* z roku 1567 [obr. 171], se více odvolávala na práce Maartena Heemskercka a Martena de Vos.¹²⁴⁸ Antoniovu zkušenost s těmito severskými romanisty dokládala především analytičnost, se kterou definoval každé vlákno, stejně jako metalický kolorit malby.¹²⁴⁹ Tento Antoniův neutuchající zájem komentoval již Roberto Longhi: „*plastický manýrismus se pohne v optickou, hmotnou, evidentní soudržnost; a tak vyhlásí stejný impuls tomu, co pohnulo romanistické výzkumy Morettovy*“.¹²⁵⁰

¹²⁴⁵ Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 28-30 (druhá polovina sedmého desetiletí); Bora 1985, s. 186-187 (kolem 1575); Bora 1998, s. 62 (podle pramenů 1575-1576)

¹²⁴⁶ Antonio Campi, *Svatá rodina se sv. Lucii*, olej na plátně, 197,7 x 125,4 cm, Sarasotta, Ringling Art Museum, inv. č. SN 52

¹²⁴⁷ Laura Lanzeni, *op. cit.*, 2003, s. 39-78

¹²⁴⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 186-187

¹²⁴⁹ Idem.

¹²⁵⁰ „*il manierismo plastico si indurisce in una consistenza ottica tangibile, evidente; e denuncia pertanto un impulso simile a quello che moveva le ricerche romanistiche del Moretto*“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

Antoniovo pochopení tvorby soudobých záalpských souputníků rovněž vykazovala signovaná a datovaná práce zobrazující *Mučednictví sv. Šebestiána* [obr. 236].¹²⁵¹ Obraz poprvé publikoval Roberto Longhi až v roce 1957.¹²⁵² Původně se nacházel v soukromém vlastnictví milánského hraběte Giuseppa Castelbarca, kde jej v roce 1908 zaznamenal Francesco Malaguzzi Valeri.¹²⁵³ O třicet let později jej Carolina Clerici Massimini prodala do sbírek milánského *Castella Sforzesca*. Umělecká kritika považovala tuto Antoniovu olejomalbu za práci, kterou Campi vytvořil na zakázku mnišek u kostela sv. Antonína v Miláně, neboť obraz s tímto námětem zde byl dokumentován.¹²⁵⁴ Agostino Santagostino konstatoval, že v kostele klarisek u sv. Antonína Paduánského se nachází „obraz sv. Šebestiána, od Antonia Campiho, a proti němu další obraz sv. Františka, od toho samého malíře“.¹²⁵⁵ Filippo Baldinucci zde registroval *Sv. Františka a Sv. Bastianina* – měl tím na mysli s největší pravděpodobností sv. Šebestiána.¹²⁵⁶ Ke stejným závěrům došli také Serviliano Lattuada¹²⁵⁷ a po něm také Giovanni Battista Zaist (1774).¹²⁵⁸ V 70. letech 19. století se však Antoniův *Sv. Šebestián* v tomto františkánském kostele již nenacházel, neboť Federico Sacchi jej popsal jako ztracený.¹²⁵⁹ Marco Tanzi správně poukázal na skutečnost, že dokument z cremonského archivu,¹²⁶⁰ který popisuje platbu za malbu *Sv. Šebestiána*, jež u Campiho pro kostel sv. Antonína v Miláně objednal Danese Filidioni, je

¹²⁵¹ Antonio Campi, *Mučednictví sv. Šebestiána*, 1575, olej na plátně, 210 x 137 cm, uprostřed dole signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS/ CREMONENSIS FA./1575“, Milán, Musei Civici del Castello, inv. č. 755

¹²⁵² Roberto Longhi, Un „San Sebastiano“ di Antonio Campi, in *Paragone*, roč. VIII, č. 87, 1957, s. 66-67

¹²⁵³ Srv.: Malaguzzi Valeri 1908, s. 242

¹²⁵⁴ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 28

¹²⁵⁵ *un'ancona con S. Sebastiano, d'Antonio Campi, e per contro un altro quadro con S. Francesco, dello stesso pittore*. Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 25. – Tento kostel byl v 19. století zničen. Zároveň podle Bony Castelloti neexistuje dostatečný důkaz, že *Sv. Šebestián*, dnes v Museo del Castello Sforzesco, je výše citovaným obrazem, i když by tomu napovídaly rozměry i téma obrazu. Obraz sv. Františka je dnes ztracený.

¹²⁵⁶ *Nella chiesa delle monache di s. Antonio...sono di sua mano due belle tavole, d'un s. Francesco e l'altra d'un s. Bastiano*. – „v kostele sester u sv. Antonína...jsou z jeho ruky dva obrazy, jeden sv. František a další sv. Bastián“. Filippo Baldinucci, *op. cit.*, 1681, s. 486

¹²⁵⁷ Serviliano Lattuada, *op. cit.*, 1737, sv. II, s. 291-292

¹²⁵⁸ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 161

¹²⁵⁹ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95

¹²⁶⁰ „Antonius Campus...ab odierna die retro in diversis temporibus pinxerit...D. Danesio capellam sub titulo S. Laurentii cum anchona ad altare dicte capelle in qua est figura S. Laurentii in ecclesia S. Pauli Conversi,... anchonam unam cum figura S. Sebastiani ab altare S. Sebastiani in ecclesia S. Antonini dicte civitatis Mediolani, atque duos quadros cum figuris salvatoris nostri Domini Iesu orantis in Horto ad invicem separatos et complures alias picturas et figuras ac imagines (?) separatim et in quadris“. – „Antonio Campus ... ode dnešního dne do minulosti v různých časech namaloval ... Danesiovi kapli zasvěcenou sv. Vavřinci s tabulí u oltáře řečené kaple, na které je postava sv. Vavřince, v kostele Obrácení sv. Pavla ... jednu tabulí s postavou sv. Šebestiána od oltáře sv. Šebestiána v kostele sv. Antonina řečeného města Milána a dva čtyřhrany s postavami Našeho Spasitele Pána Ježíše, modlícího se v zahradě, navzájem od sebe oddělené, a mnohé jiné malby a postavy a obrazy zvlášť i v čtyřhranech“. Marziella Giuliani (Franco Paliaga, Graziella Sortino, Gianni Toninelli eds.), *Novità sui fratelli Campie sui loro eredi, in i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Benátky 1997, s. 492. Srv.: Giuliani 1998, pozn. 112

datován rokem 1582 a z toho důvodu je oprávněné se domnívat, že naopak Antoniova práce stejného námětu ze soukromé sbírky datovatelná do osmého desetiletí [obr. 341] se původně nacházela v tomto milánském kostele a že obraz ze sbírek *Castella Sforzesca* zdobil úplně jiný prostor. Přesto nedávno vydaný průvodce hradními sbírkami tuto informaci stále uvádí (stejně jako badatelka Marzia Giuliani).¹²⁶¹ Studie *Sv. Šebestiána*, která se dochovala ve skotské Národní galerii v Edinburgu,¹²⁶² je kopií obrazu, nikoliv autorskou přípravnou kresbou, jak předpokládal Andrew Keith.¹²⁶³

Campi pojal mučednickou smrt světce částečně klasicky a částečně inovativně. Postavu mučedníka umístil doprostřed kompozice před mohutný olistěný strom, zahalil jej do vlající zelené tuniky, svázal mu ruce a jeho pohled povznesl vzhůru směrem k Bohu. Jako doprovod mu určil starého vojáka oblečeného v nákladné vojenské tunice, kterého postavil do levého dolního rohu. Ten jakoby se svým upřeným pohledem a pozvednutýma rukama s lukem a šípem snažil svatého přemluvit k obratu k pohanství. V pravém rohu malby malíř vytvořil průhled do krajiny, v níž vidíme stafáž muže s koněm, snad sv. Šebestiána, a v jeho pozadí vysoký štíhlý strom se stavením, patrně mlýnem, neboť malíř nechal terémem protékat potok. Mučedník klade svou pravou nohu na kamenný kvádr, jeden z Campiho oblíbených motivů, kam také v tomto případě nanese svou signaturu a dataci. Pravý dolní roh dokresluje zátiší se dvěma toulci.

Inspiraci pro pojetí svatého našel Campi v Cremoně, konkrétně v kostele *Santissima Annunziata*. Zde se za Antoniova života nacházelo plátno zobrazující *Mučednictví sv. Šebestiána* [obr. 237], jehož autorem byl Dosso Dossi. Dossiho příklad následoval Campi již dříve, jak jsme mohli vidět, neboť krajinu v zadním plánu na svém prvním signovaném obraze se *Svatou rodinou a sv. Jeronýmem* (1546) [obr. 1] převzal právě z tohoto obrazu, který se dnes nachází v milánské Breře.¹²⁶⁴ Campi zcela analogicky postavil světce před kmen stromu, stejně nadeřinoval jeho postoj, zelenou tuniku vlající ve větru a částečně zahalující nahé tělo a Šebestiánův pohled směrem k nebesům. Na pohádkové krajiny *alla ferrarese* se Campi odvolal zakomponovaným průhledem do kraje, i když jej stranově obrátil. Starého vojáka po levé straně jakoby našel v některé Romanově realizaci v mantovském Palazzo Te.

¹²⁶¹ Laura Baso, Mauro Natale a kol., Antonio Campi, kat. č. 82, in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Milán 2005, s. 117-118. Srv.: Giuliani 1998, s. 169

¹²⁶² Podle Antonia Campiho, *Sv. Šebestián*, kresba perem, hnědý inkoust, černý uhlí, vybělováno, 425 x 285 mm, starý nápis na paspartě „Campi“, Edinburg, Národní Galerie, inv. č. D 4905

¹²⁶³ Andrew Keith, *op. cit.*, 1968, s. 28

¹²⁶⁴ Marco Tanzi (Carlo Pirovano ed.), Antonio Campi. Martirio di San Sebastiano, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Cinquecento*, sv. II, Milán 1999, s. 67-69

Dossiho cremonský obraz se odvolával na malířovy starší realizace v domovské Ferrare, kde se tento prototyp šířil díky pracím Benvenuta Tisiho zvaného *il Garafalo*. To dokládají dvě analogické malby. Za chronologicky starší lze označit *Mučednictví sv. Šebestiána*, které je součástí *polyptychu Costabili* a na kterém dle dochovaných dobových pramenů pracovali společně Dosso Dossi a Garofalo od roku 1513. Díky závěti Antonia Costabiliho z roku 1527 víme, že se obraz v rodinné kapli v kostele sv. Ondřeje ve Ferrare nacházel k tomuto datu. Někdy ve 20. letech navázal Garofalo na tuto zakázku prací na rozměrově malém obraze *Sv. Šebestiána* [obr. 238], kterého bychom od roku 1759 našli v *Museo di Capodimonte* v Neapoli.¹²⁶⁵ Také zde je recepce staršího ferrarského kolegy zřejmá.¹²⁶⁶

V návaznosti na Dossiho a Garofalovy předlohy vznikly v Cremoně ještě před Antoniovou verzí z *Castella Sforzesca* dva další příklady *Mučednictví sv. Šebestiána*. Autorem první práce byl Antoniův souputník Bernardino Gatti, který si svůj úmysl realizovat obraz s tímto námětem pojistil dvěma kresbami (Uffizi, inv. č. 2097 F; inv. č. 13469 F).¹²⁶⁷ Následně provedený obraz je dnes ztracený [obr. 239].¹²⁶⁸ Na svého strýce, respektive na jednu jeho kresbu z Uffizií (inv. č. 2097 F) [obr. 240], navázal v roce 1574 Gervasio Gatti, který do kaple rodiny Ripa v kostele sv. Agáty v Cremoně provedl kompozičně téměř shodný obraz, lišil se pouze v natočení dolních končetin [obr. 241]. Volnější verzi Dossovy původní předlohy provedl Giulio Calvi zvaný *il Coronaro* v technice nástěnné malby zobrazující *Madonu s dítětem, sv. Šebestiánem a sv. Rochem* v San Pietro in Mendicate v *Ca'd'Andrea*.¹²⁶⁹ V souvislosti s realizacemi *Sv. Šebestiána* není od věci poznamenat, že právě kolem poloviny sedmého desetiletí posílil v Lombardii kult tohoto světce. Bylo to dáno skutečností, že svatý byl uctíván jako jeden z patronů proti moru, který v Miláně propukl v plné síle v roce 1576. Morová epidemie trvala celý rok a díky angažovanosti milánského arcibiskupa mezi nemocnými vstoupila do dějin pod názvem „*peste di San Carlo*“.¹²⁷⁰

V Campiho tvorbě zaujímá *Mučednictví sv. Šebestiána* důležitou roli také z toho důvodu, že zde vidíme další malířův posun v použití světla a stínu, který je asi nejvíce

¹²⁶⁵ Benvenuto Tisi, *Sv. Šebestián*, olej na desce, 37 x 30 cm, Neapol, Museo di Capodimonte, inv. č. Q 80

¹²⁶⁶ Francesca Amirante (Mariella Utili ed.), Garofalo (Benvenuto Tisi), in *Museo di Capodimonte*, Milán 2002, s. 85, kat. č. 21

¹²⁶⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1999, s. 84-86

¹²⁶⁸ v 80. letech jej Tanzi zaznamenal v pařížském antikvariátu a na počátku 90. let byl prodáván na aukci Finartu (29. listopadu 1990, pod číslem 138). Marco Tanzi, *op. cit.*, 1990, s. 37-42

¹²⁶⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1999, s. 86

¹²⁷⁰ Rosella Vodret, *Milano alla fine del Cinquecento: la peste, i bravi e il cardinale Borromeo*, in *Caravaggio l'opera completa*, Milán 2009, s. 37-96

patrný ve tváři svatého. Roberto Longhi tento fenomén popsal jako „*bohato a novou směsicí...římských akcentů (a jsou více neopracované)...a nových výzkumů vztahů mezi světlem a materií věcí*“.¹²⁷¹ Analogický charakter v položení světla a stínu na obraze pozorujeme u Antonia v o něco mladších zakázkách, konkrétně v *Pietě se sv. Františkem* z kapitulního sálu cremonského dómu (1576) [obr. 261] a v *Oplakávání Krista z Medy* (po 1577) [obr. 274]. Obě malby sdílejí se *Sv. Šebestiánem* naturalistický světelný program spolu s demonstrací mrtvého těla v prvním plánu vykazující expresivní řešení severských romanistů typu Martena van Heemskerck a Martena de Vos.¹²⁷² Francesco Frangi v souvislosti s Antoniovou zakázkou v Medě tuto tendenci popsal jako „*stejný naturalistický program, se kterým je zobrazeno tělo Krista, brutálně vystaveno v prvním plánu ve zkratce, s povýšeně suggestivním a popsáním drsným příznakem a optickou ostrostí, které prozrazují hluboký soulad s jistými expresivními řešeními severských romanistů Martena de Vos*“.¹²⁷³ V kontextu Antoniových prací datovaných do roku 1575 – *Madony s dítětem a světcí* z kostela sv. Petra na Pádu v Cremoně, *Svaté rodiny se sv. Kateřinou a sv. Anežkou římskou* z milánské Brery a *Klanění pastýřů* z cremského sanktuária *Santa Maria della Croce* zaujalo *Mučednictví sv. Šebestiána* zcela jedinečnou pozici, také zvláště v souvislosti s nástěnnou malbou v sakristii cremonského kostela sv. Petra zobrazující *Eliáše na ohnivém koni*, příkladem Antoniovy kvadraturní malby z poloviny sedmého desetiletí [obr. 63].¹²⁷⁴

7.6 Klanění pastýřů – nokturna v Antoniově tvorbě

Od poloviny 70. let zaznamenáváme v Antoniově díle větší soustředění na malbu nočních scén. Své úsilí na tomto poli malíř započal již ve druhé polovině 60. let, kdy vytvořil *Pokušení sv. Antonína* [obr. 186] a pro cremonskou radnici realizoval deskový obraz s námětem *Navštívení* [obr. 180]. Další pokusy o nokturna přišly na řadu až

¹²⁷¹ „*ricca e nuova mescolanza...di accenti romanistici (e sono i più gravi)... e di nuove ricerche di rapporti verifici fra lume e materia delle cose*“.
Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 66-67

¹²⁷² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 26

¹²⁷³ „*lo stesso lucido programmatico naturalismo con cui è raffigurato il corpo di Cristo, brutalmente esibito in primo piano in un scorcio altamente suggestivo e descritto con un segno aspro e una nitidezza ottica che rivelano una profonda sintonia con certe soluzioni espressive dei romanisti nordici da Marten de Vos*“.
Francesco Frangi (Mina Gregori ed.), *Il secondo Cinquecento: da Bernardino Campi al Malosso*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milán 1993, kat. č. 91

¹²⁷⁴ Antoniova iluzivní architektura o dvou patrech tvořená tordovanými sloupy vycházela z Raffaelova goblénu pro Sixtinskou kapli a v druhé řadě z výzdoby Pellegrina Tibaldiho v *Palazzo Poggi*. Eliášova figura a kočár s koňmi se odvolávala na Romanovu dekoraci Slunečního sálu v *Palazzo del Te* prostředkované rytinou Adama Scultoriho, která byla na území Lombardii hojně opakovaná – viz. Maleo, Castello Treccchi (Lodi); Sabbioneta, Palazzo Ducale; Vicenza, Palazzo Chiericati; Gambaara, Brescia, Palazzo Averoldi. Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 22-27. Srv.: Venturi (edice) 1976, s. 56; Tanzi 2004, s. 27

v polovině sedmé dekády, kdy Campi dostal příležitost namalovat jeden ze čtyř oltářních obrazů po sanktuárium *Santa Maria della Croce* v Cremě.¹²⁷⁵ Zdejší laické bratrstvo jej v roce 1575 pověřilo zakázkou na obraz s námětem *Klanění pastýřů* [obr. 242].¹²⁷⁶ Přestože z pastorální vizitace biskupa Nicola Sfondratiho ze dne 31. května 1566 vyplynulo, že zdejší ekonomická situace nebyla v tuto dobu zrovna ideální, kolem poloviny sedmé dekády musela být situace opačná. Existenci Antoniovy signované a datované malby v sanktuáriu nám přibližuje jediný dobový dokument, respektive vizitace, kterou provedl Sfondrati 7. listopadu 1578. Na základě tohoto materiálu se dovídáme, že k tomuto datu byly v hlavní lodi adjustovány *Klanění tří králů* a *Pieta* od Bernardina Campiho a Antoniovo *Klanění pastýřů*. Poslední čtvrtá malba od Carla Urbina se v centrální lodi kostela objevila až v roce 1578.¹²⁷⁷ Další archiválie, platby nebo notářské záznamy, nejsou známy.

Důvody, proč si cremští zadavatelé vybrali pro dekoraci mariánského sanktuária cremonské malíře, nejsou zcela zřejmé. Crema původně neměla vlastní církevní správu a do roku 1580 se nacházela na hranici cremonské a piacentské diecéze. Sanktuárium spravovala diecéze cremonská a možná právě proto výběr výtvarníků pro tuto prestižní objednávku směřoval do Cremony.¹²⁷⁸ Cremská výtvarná scéna disponovala v tuto dobu malířem takového jména, jakým byl Giovanni da Monte, ovšem patrně vzhledem ke skutečnosti, že slavný rodák se v 70. letech nacházel na habsburském dvoře ve Vídni,¹²⁷⁹

¹²⁷⁵ Zvláštní zasvěcení kostela vychází z legendy, která se váže k místu. Podle cremských kronikářů se 4. května v roce 1490 na místě dnešní centrální stavby sanktuária stala vražda Catariny Uberti. Její manžel Bartolomeo Contaglio ji v zámince návštěvy nemocných rodičů v Bergamu odvezl z města a v noci na tomto místě okradl o pobodal. Posledním přáním zbožné ženy bylo nezemřít o samotě uprostřed lesa jako „opuštěný pes“. Modlila se k Panně Marii, která vyslechla její prosby, dala jí sílu vstát a ukázala cestu k obydlému stavení. Prostá rodina Sammani, která v lese bydlela, se o Catarinu do rána postarala a za pomoci rodiny Mongiů, ji dopravila zpět do Cremy. Zde se Catarině dostalo posledního pomazání a nezatížena hříchem v klidu zemřela. Na památku nebohé ženy lidé postavili na tomto místě kříž a chodili se sem modlit za její duši. K tomuto místu se počaly vázat další pověsti, například o nemocném chlapci, kterého několik let trápila gangréna v noze, a při modlitbě k Panně Marii a Catarině se měl na tomto místě vyléčit. Tento zázrak vyvolal mezi lidem vlnu zbožnosti a kavalír Gian Francesco Cotta daroval místu terakotový obraz *Madony s dítětem*. O den později počala Madona ronit slzy a ve stejný den se městská rada rozhodla na místě vystavit kostel se zasvěcením *Santa Maria della Croce*. Výstavba byla ukončena již před rokem 1500. V roce 1694 byla správa kostela svěřena karmelitánům, kteří si od roku 1706 stavěli rozsáhlý konvent. Protože s jejich správou nebyla všeobecná spokojenost, byli v roce 1810 nuceni klášter opustit. Počínaje rokem 1830 je sanktuárium farním kostelem města. Gabriele Lucchi, Origini e storia, in *S. Maria della Croce a Crema*, Milán 1982, s. 7-25.

¹²⁷⁶ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, 1575, olej na desce, 290 x 165 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS/CREMONENSIS F./1575“, Crema, Santa Maria della Croce

¹²⁷⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1990, s. 121. Srv.: Bora 1982, s. 80

¹²⁷⁸ Gabriele Cavallini, Antonio Campi. Adorazione dei pastori, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Milán 2011, s. 88-89. Srv.: Lucchi 1982, s. 7

¹²⁷⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 280

obrátilo se bratrstvo na neméně proslavené Campie a Carla Urbina do Milána.¹²⁸⁰ Bernardino Campi realizoval v roce 1574 do cremského karmelitánského kostela sv. Kateřiny obraz zobrazující *Pietu se světci*, a protože se osvědčil, jak dokládají dobové zprávy, byl přizván i k výzdobě sanktuária.¹²⁸¹ Alessandro Lamo v Bernardinově biografii konstatoval: „*Tato malba...se líbila každému, kdo ji viděl...a nejvíce Cremanum ...kteří mu zadali namalovat tři obrazy v oleji, které putovaly do kostela Santa Maria della Croce za Cremou.*“¹²⁸² Lze předpokládat, že Bernardino se z časových důvodů o zakázku rozdělil se svými blízkými kolegy – Antoniem Campim, se kterým spolupracoval také na počátku 80. let v presbytáři cremonského dómu, a s Carlem Urbinem, původem z Cremy, svým blízkým spolupracovníkem v těchto letech.¹²⁸³

Na rozdíl od dochovaných *modellet* a přípravných kreseb pro Bernardinova plátna, které se dochovaly ve Veroně (sbírka Moscardo), Düsseldorfu (Kunstmuseum, inv. č. FP 3789) a v Pavii (Pinacoteca Malaspina, inv. č. inv. č. 465),¹²⁸⁴ máme v Antoniově případě k dispozici pouze dvě přípravné kresby. První kresba ze soukromé sbírky, která byla 26. ledna 2000 prodána v aukci newyorské Sotheby's (pod číslem 53),¹²⁸⁵ znázorňuje pastýře, který výsledné práci přesně neodpovídá [obr. 243].¹²⁸⁶ Druhá kresba, která se 11. prosince 2009 prodávala v aukci Christie's (pod číslem 312) a následně byla nabyta do sbírek British Musea,¹²⁸⁷ dokumentuje o poznání lépe Antoniovu přípravu, neboť zcela naturalisticky a bez příkras zobrazuje hlouček pastevců v již téměř definitivní podobě a zároveň definuje správné rozložení stínů na obraze [obr. 244].¹²⁸⁸

Antoniová *Klanění* se tradičně odehrává v interiéru architektury, která vzdáleně může připomínat chlév – Campi se pokusil tuto z Bible odečtenou skutečnost zobrazit pomocí dřevěné pergoly v horní části obrazu, přesto temný prostor stavby více působí jako

¹²⁸⁰ Další dva obrazy zobrazující *Pietu* a *Klanění tři králů* namaloval Bernardino Campi v roce 1575. Carlo Urbino vytvořil obraz s námětem *Křížové cesty* v roce 1578. Giulio Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Crema 1990, s. 91-145

¹²⁸¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, kat. č. 36. Srv.: Bora 1982, s. 84

¹²⁸² „*Questa tavola...piacque a chiunque la vedeva, e massimamente a Cremaschi...di modo che gli diedero a dipingere a olio tre Ancone, che andavano in S. Maria della Croce fuor di Crema...*“ Giulio Bora, *op. cit.*, 1990, s. 121

¹²⁸³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 57

¹²⁸⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1990, s. 145, pozn. 45, 46, 47, 48

¹²⁸⁵ Antonio Campi, *Studie klečícího muže*, kresba uhlím, vybělováno, na modře tónovaném papíře, přepis: „*di Monsil Cavagliero Ant. Campo Palm...di me c.laud*“, 21 x 17, 5 cm, soukromá sbírka

¹²⁸⁶ Gabriele Cavallini, *op. cit.*, 2011, s. 88

¹²⁸⁷ http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3268685&partId=1&searchText=Antonio+Campi&page=1, vyhledáno 10. 5. 2015. Srv.: Bora 2011, s. 164

¹²⁸⁸ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, kresba uhlím a bílou křídou, na modře tónovaném papíře, nápis perem hnědým inkoustem na rectu: „*Cavr: Anto. Campo*“, 280 x 207 mm, Londýn, British Museum, inv. č. 2009,7105.1

sklep nebo podzemní chodba. V prvním plánu malby se setkáváme s ústřední trojicí, Pannou Marií, sv. Josefem a Ježíškem v jesličkách, kolem které je shromážděna početná skupina pastýřů se svými psy, osly a ovečkami. Kompaktnost výjevu narušuje pastýř vycházející z rohu, který svou hřmotnou postavou a velkou lucernou dominuje celé pravé straně obrazu. V potměšlém interiéru hned za centrálním výjevem tušíme schody vedoucí směrem nahoru do průchodu, který je osvětlen pochodní, jejíž záře přivádí další dva zvědavé pastevce.

Kolorit malby je velmi střídmý. Campi se spokojil s užitím škály hnědí, černí a červení, které prozářil teplou žlutí. Umělé osvětlení v podobě lucerny a pochodně jsou vedle Ježíškova sama od sebe zářícího tělíčka jediným zdrojem světelné energie. Právě tento typ božího světla vycházející z právě narozeného Spasitele poprvé užil v oblasti lombardské výtvarné scény ve 40. letech Giovanni Gerolamo Savoldo v *Adoracích Krista*¹²⁸⁹ a zařadil se tak do společnosti Coreggia, respektive jeho *Noci*. Antonio tyto předobrazy rozvedl dál, neboť zkomplikoval kompozici – svůj pohled nesoustředil pouze na centrální výjev, ale odvyprávěl živý příběh, do kterého nechal vstoupit další postavy a tedy nositele světla. Světelné zdroje rozprostřel po celé ploše malby a tím docílil realistického efektu, který navíc podpořil podle skutečnosti odpozorovanou hrou stínů. Realitu každodenního života promítl také podáním lucerny pastýře vpravo dole, jeho slaměného kloubouku nebo spících ovcí v blízkosti jesliček.¹²⁹⁰

Exempláři pro cremské sanktuárium předcházela varianta *Klanění pastýřů*, kterou Antonio realizoval snad pro cremonské kapucíny [obr. 245].¹²⁹¹ Obraz byl poprvé komentován až na konci 19. století Valdemirem Bonarim¹²⁹² – do té doby se o obraze nevědělo, neboť jej nezaznamenal žádný průvodce. Nejistotu původu podpořila v 80. letech 20. století nalezená signatura v pravém horním rohu obrazu udávající jméno Bernardina Gattiho („*Bernardinus Gatti faciebat*“).¹²⁹³ Podle Giulia Bory se ovšem jednalo o padělaný podpis z 19. století, neboť stylistická analýza jasně hrála ve prospěch Antonia Campiho. Badatel založil svou argumentaci na komparaci cremské a cremonské práce, respektive v případě malby pro mariánské sanktuárium uvedl, že na rozdíl od obrazu v kapucínském kostele malíř díky přísnému strukturování kompozice pomocí pilastrů, architrávů a nik lépe vytvořil architekturu prostoru a zároveň dosáhl při užití klasických

¹²⁸⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1990, s. 128

¹²⁹⁰ Gabriele Cavallini, *op. cit.*, 2011, s. 88

¹²⁹¹ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, olej na plátně, 229 x 142 cm, Milán, Museo dei Cappuccini

¹²⁹² Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 193-194

¹²⁹³ Obraz byl u příležitosti výstavy v roce 1985 restaurován. Laura Carlino, *Un'impagabile contributo: i restauri*, s. 56-59

obličejů zušlechtění postav pastýřů, a proto lze předpokládat její pozdější dataci.¹²⁹⁴ Cremonská verze byla v zadním plánu obohacena o procesí pastýřů, které Campi využil také o několik let později v obraze *Klanění tří králů* pro milánský kostel sv. Mořice Většího (1579) [obr. 314].¹²⁹⁵

Právě v sedmé dekádě 16. století zaznamenáváme v severní Itálii příklady ikonických nokturn, které mohly cremonského rodáka v jeho vlastním úsilí inspirovat.¹²⁹⁶ Svým malířským naturelem byl Campimu velmi blízký janovský Luca Cambiaso, který se zaměřoval na intimní charakter maleb, jež nebyl vzdálen právě Campiho přístupu, ovšem na rozdíl od Cremoňana jej dosahoval díky schematizaci objemů a potlačení plasticity tvarů. Giulio Bora správně poukázal, že již Paolo Lomazzo a jiní autoři v 16. století upozorňovali na Cambiasův kubický způsob modelace figur, který byl analogický podání lombardského Vincenza Foppy nebo Bramantově a který byl částečně ovlivněn přátelským kontaktem s kolegou Giovanni Battistou Castello zvaným *il Bergamasco*. Bora rovněž podtrhl vzájemné ovlivnění s Antoniem Campim. Oba dva malíři se museli navzájem konfrontovat, ať přímo nebo nepřímo, neboť janovský výtvarník byl pověřen zakázkou na obraz s námětem *Uvedení Páně do chrámu* pro kostel sv. Eufémie v Miláně, jež těsně sousedí s kostelem angelik Obrácení sv. Pavla, kde se Campiové angažovali až do druhé poloviny 80. let a který se posléze stal domovem také pro Cambiasův citovaný obraz.¹²⁹⁷

Janovan započal s malbou nokturn o celé jedno desetiletí dříve než Campi a jeho brzká orientace na noční scény lze dovodit studiem rytin a obrazů severských malířů, jež byly k dostátní v Cambiasově rodném městě.¹²⁹⁸ Stejný přístup uplatňoval Antonio, neboť řada jeho prací vykazovala recepci rytin Albrechta Dürera a některé jeho obrazy se odvolávaly na Maartena van Heemskercka a Martena de Vos.¹²⁹⁹ Tématu Klanění pastýřů se Cambiaso podle počtu dochovaných originálů věnoval během svého života mnohokrát. Uměnovědci vysledovali dvě hlavní etapy, ve kterých se tímto námětem více zabýval – léta

¹²⁹⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1990, s. 128

¹²⁹⁵ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Adorazione dei pastori*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 193-194

¹²⁹⁶ Asi k nejznámějším z nich patřilo Tizianovo *Umučení sv. Vavřince* pro jezuitský kostel v Benátkách vyznačující se opravdovou technickou znalostí správného nadeřinování osvětlených a potměných částí na obraze, především pomocí pochodní, zatažených nebes a dopadem světelných paprků na části těl jednotlivých aktérů kompozice. Giulio Bora, *Arte e decorazione: il Cinquecento*, in *S. Maria della Croce a Crema*, Milán 1982, s. 69-99

¹²⁹⁷ Giulio Bora (Pietro Boccardo, Franco Boggero, Clario Di Fabio, Lauro Magnani eds.), *Cambiaso 'lombardo'*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 131-139. Srv.: Bora 1985, s. 193

¹²⁹⁸ Lauro Magnani, *Adorazione dei pastori (Natività)*, in *Cambiaso 'lombardo'*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 218-219

¹²⁹⁹ Pavla Hlušičková (PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D. ed.), *Odras záalpské výtvarné produkce v tvorbě Antonia Campiho*, in *Dějiny v umění – umění v dějinách*, sborník konference, Praha 2013 (v tisku)

1550 až 1555 a léta 1570 až 1575 a zároveň označili za hlavní Cambiasovy zdroje inspirace Correggia, Beccafumiho, Parmigianina, Savolda a flámské malíře. Početné verze také ukazují na zájem o prostor založený na geometrické stylizaci a schematizaci postav.¹³⁰⁰ Tento rys lze vysledovat také v Cambiasově *Adoraci Krista* pro boloňský kostel sv. Dominika [obr. 246],¹³⁰¹ který se dnes nachází v tamní pinacotéce a který se stal předobrazem ke Campiho variantám *Klanění pastýřů* [obr. 242, 245].

Mezi Cambiasovy počáteční *finte della notte* se řadilo *Klanění pastýřů* z milánské Brery,¹³⁰² které původně viselo jako pandán k malířovu *Klanění tří králů* v Arcibiskupském paláci v Miláně, než bylo v roce 1876 definitivně odevzdáno do pinakotéky.¹³⁰³ Na toto chronologicky první *Klanění* navázala v 60. letech denní varianta pro kostel sv. Františka z Pauly. Kompozičním spojením obou těchto citovaných prací vzniklo na počátku 70. let *Klanění pastýřů* pro kapli rodiny Casali do boloňského kostela sv. Dominika. V této variantě Cambiaso položil základ všem dalším verzím, které vzešly ať z jeho ruky či z ruky kopistů a které potvrzují oblíbenost této kompozice především pro její noční ladění.¹³⁰⁴

O tom, že obraz byl známý napříč lombardským a emiliánským uměleckým spektrem, svědčí nejenom Antoniovou variantou *Klanění pastýřů*, ale také další dvě verze tohoto plátna v samotné Boloni. V 17. století byla v sakristii boloňského kostela sv. Dominika umístěna kopie neznámého autora, kterou Malvasia popsal slovy: „v uzavřené kapli Casali...Narození Pána podobné tomu v sakristii“ a kterou boloňský historik pokládal za Cambiasův originál „bizardně se zde představuje noc, ve které se narodil Spasitel...od kopisty Luky Cangiasa, jednoho z prvních janovských malířů“. Další varianta se objevila v boloňském kostele *della Carità* a umělecká kritika ji až ve 20. letech 19. století označila za dílo Cambiasovy dílny.¹³⁰⁵

¹³⁰⁰ Elena Parma (Piero Boccardo, Franco Boggero, Clario Di Fabio, Lauro Magnani eds.), *Adorazione dei pastori*, in Cambiaso 'lombardo', in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 296-297

¹³⁰¹ Luca Cambiaso, *Klanění pastýřů*, olej na plátně, 204 x 134 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. č. 530

¹³⁰² Luca Cambiaso, *Klanění pastýřů*, olej na desce, 135 x 118 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

¹³⁰³ Elena Parma, *op. cit.*, 2007, s. 296

¹³⁰⁴ Jonathan Bober, Adoration of the Shepherds, in *Luca Cambiaso 1527-1585*, Milán 2006, s. 400-401

¹³⁰⁵ „nella Chiusa Cappella Casali...una Natività del Signore simile a quella della Sagrestia“ – „la bizzarmente rappresentaci notte nella qualle nacque il Redentore...del copioso Luca Cangiasi, uno de' primi Pittori Genovesi“. Elena Parma, *op. cit.*, 2007, s. 296

Také autor originálního plátna realizoval řadu vlastních replik, které doplnil počtem přípravných kreseb.¹³⁰⁶ Ze stylisticky nejbližších verzí nelze opominout svým formátem se na devoční obrazy odvolávající *Klanění pastýřů z Austinu* [obr. 247]¹³⁰⁷ a jeho dvě varianty ze soukromých janovských sbírek – collezione Bossi a collezione Secchino nebo příklad ze stockholmského Národního muzea (inv. č. NM 1549/1863). Verze známá z kaple rodiny Lercari v janovském duómu sv. Vavřince byla naopak zvláštním typem boloňské malby založeným na popření její pitoreskosti a na absenci naturalistických prvků.¹³⁰⁸ Práce z boloňské sbírky Zambeccari, která v roce 1883 přešla do majetku boloňské pinakotéky (inv. č. 818), se nejvíce odvolávala na chronologicky první *Klanění pastýřů z 50. let*.

Zvláštní kapitolou Cambiasových nočních byla zobrazení *Svaté rodiny se světcí*. Za ikonický příklad tohoto žánru v malířově tvorbě lze označit *Madonu s dítětem, sv. Annou, sv. Josefem a malým Janem Křtitelem* zvanou *Madonna della candela* z janovského Palazzo Bianco [obr. 248].¹³⁰⁹ Lauro Magnani konstatoval, že v tomto případě se malíř odvolával nejen na severské vzory – badatelé Suida a Suida Manning prosazovali jako ikonografický pramen této scény blíže nespecifikovanou rytinu Bartela Behama – ale inspiroval se také bezprostředním naturalismem Savoldovým a „manýrou“ Campiů. Cambiasova malba ovlivnila také slavnou cremonskou malířku Sofonisbu Angiussolu, která v roce 1580 pobývala v Janově. O dvanáct let později Sofonisba představila práci zobrazující *Svatou rodinu se sv. Annou a malým Janem Křtitelem* ve světle svíce „*a lume di candela*“, která se zřetelně odvolávala na Cambiasovu verzi této scény dnes ze soukromé sbírky Coral Gables.¹³¹⁰ Cambiasův vlastní posun při zobrazování světla na obraze byl dobře patrný ve *Svaté rodině se sv. Annou* z pařížské Galerie Canesso [obr. 249].¹³¹¹ Právě tato varianta nás poprvé upozorňuje na skutečnost, že malý Ježíšek již není sám o sobě zdrojem světla, jak by se dalo očekávat od Cambiasa jakožto Correggiova následovníka, ale naopak na něj dopadá záře svíčky, kterou přidržuje sv. Anna.¹³¹²

¹³⁰⁶ Stockholm, Národní muzeum, Sbirka Campbell Dodgson; (inv. č. NM 1548/1863); Vídeň, Albertina (inv. č. 2743). – Srv.: Suida, Suida – Manning 1958, fig. 207; Birke – Kertész 1992-1997, sv. III, s. 1529

¹³⁰⁷ Luca Cambiaso, *Klanění pastýřů*, olej na plátně, 90, 3 x 47, 3 cm, Austin, Blanton Museum of Art, The University of Texas, The Suida – Manning Collection, inv. č. 121.1999

¹³⁰⁸ Jonathan Bober, *op. cit.*, 2006, s. 400-401

¹³⁰⁹ Luca Cambiaso, *Madona s dítětem, sv. Annou, sv. Josefem a malým Janem Křtitelem*, olej na plátně, 140 x 109 cm, Janov, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, inv. č. PB 1958

¹³¹⁰ Lauro Magnani, *Madonna col Bambino, sant'Anna, san Giuseppe e san Giovannino (Madonna della candela)*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 332-333

¹³¹¹ Luca Cambiaso, *Svatá rodina se sv. Annou*, olej na plátně, 144 x 99,8 cm, Paříž, Galerie Canesso

¹³¹² Véronique Damian, *Sacra Famiglia con sant'Anna*, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 334-335

Autorskou repliku této malby, kterou Jonathan Bober datoval na konec 80. let, bychom dnes našli v austinském Blanton Museum of Art v Texasu.¹³¹³ Stejná sbírka uchovává *Madonu s dítětem, sv. Kateřinou a andělem*,¹³¹⁴ jež se svou kompozicí opět vracela zpět k *Madoně della candela* a pomyslně tak uzavírala kruh Cambiasových nokturn.¹³¹⁵

Při srovnání s Antoniovými variantami *Klanění* z poloviny sedmého desetiletí, musíme konstatovat, že Cambiasovo *Klanění pastýřů* z boloňského kostela sv. Dominika více hrálo na emotivní strunu diváka. Bylo to dáno především díky typickému Cambiasovu malířskému přednesu, jenž byl založen na atmosféričnosti, vycházející z benátského uměleckého prostředí, snad znalosti pozdní Tizianovy tvorby, dále na produčovnělosti založené na předobrazech Correggiových a v neposlední řadě na jemnosti fyziognomie postav odvolávající se na Beccafumioho práce. Cambiasovo *correggiovské sfumato* bylo zcela vzdáleno Campiho klasickému lineárnímu pojetí, jehož základ bychom mohli hledat v prostředí toskánsko-mantovském. Na rozdíl od Antoniových malby pro mariánské sanktuárium, v níž Cremoňan popřel jakýkoli náznak, že by se jednalo o náboženský motiv, neboť zcela vynechal anděly, Boha Otce nebo Ducha svatého a zaměřil se na realie odpozorované ze skutečného světa, se Cambiasova práce dotýkala diváka právě svou uvolněností a nenuceností hlavních i vedlejších aktérů. Campiho cremský příspěvek v tomto souboji vyzněl bohužel poněkud stroze. Naopak Campiho mladší varianta pro neznámého cremského objednavatele ukázala, že Cremoňan byl do jisté míry schopen akceptovat Cambiasovu malířskou terminologii a že dokázal tvořit více produčovněle a méně okázale.

Také tyto dva příklady Antoniových práce, v chronologii jeho děl těsně sousedící, dokazují, že cremský malíř více naslouchal požadavkům svých objednavatelů než své vlastní intuici. Tuto skutečnost poznamenávající celou Antoniovu tvorbu lze snad do jisté míry ospravedlnit jeho vlastní špatnou zkušeností z roku 1567, kdy mu zadavatelé z cremského kostela sv. Zikmunda uložili přepracovat obraz *Stětí Jana Křtitele* se strohým odůvodněním „*ad altro modo, havendo fata melio consideratione*“. Tento požadavek mladému výtvarníkovi zcela jistě nepřidal na sebedůvěře a možná právě z toho důvodu můžeme v jeho tvorbě sledovat výrazné stylistické výkyvy. Fenomén nočních scén, které Campi nařukl ve druhé polovině 60. let a vrátil se k nim o jednu dekádu

¹³¹³ Luca Cambiaso, *Svatá rodina se sv. Annou*, olej na plátně, 92 x 71 cm, Austin, Blanton Museum of Art, The University of Texas, The Suida – Manning Collection, inv. č. 125.1999

¹³¹⁴ Luca Cambiaso, *Madona s dítětem, sv. Kateřinou a andělem*, olej na plátně, 140,9 x 102,6 cm, Austin, Blanton Museum of Art, The University of Texas, The Suida – Manning Collection, inv. č. 127.1999

¹³¹⁵ Jonathan Bober, *Madonna and Child with Saint Catherine and an Angel*, in *Luca Cambiaso 1527-1585*, Milán 2006, s. 396-397

později, se s malířem nesl až do konce jeho života v roce 1587. Pod Antoniovým vlivem vzniklo v Cremoně na toto téma několik zajímavých prací, které nelze v našem výčtu opominout. Především máme na mysli *Klanění pastýřů* od Luky Cattapaneho (Maleo, farní kostel sv. Gervasia a sv. Protasia) [obr. 250] a *Klanění pasýřů* od Gervasia Gattiho z roku 1590 do kostela sv. Zikmunda.¹³¹⁶ Antonia neopustila záliba v malbě nočních ani v nadcházející zakázce do oratoře sv. Lucie v Palazzo Barbò.

7.7 Kristus před Kaifášem a Kristus na hoře Olivetské z Torre Pallavicina Poslední večeře z kostela sv. Cassiana ve Fontanelle – nástup Vincenza Campiho

Antonio Campi se po polovině 50. let stal autorem dekorace výzdoby v *Palazzo Barbò* v Torre Pallavicina [obr. 56–86]. Markýz Galeazzo Pallavicino pověřil malíře výmalbou dvou palácových místností s tématem cyklu lásek antických bohů. K narovnání účtů mezi zadavatelem a tvůrcem došlo až v roce 1575, neboť až v této době markýzova manželka Fulvie Martinengo vyplatila Antoniovi dlužnou částku za již provedené práce. Toto vyrovnání otevřelo malíři možnost dekorovat palácovou oratoř sv. Lucie dvěma deskovými obrazy s námětem *Krista na hoře Olivetské* [obr. 251] a *Krista před Kaifášem* [obr. 252]. Malby poprvé publikovala badatelka Maria Luisa Ferrari v 70. letech 20. století již jako ztracené.¹³¹⁷ První citované malbě se v Uffiziích tradičně připisovala přípravná kresba zobrazující studii Kristových spojených rukou a části levé paže.¹³¹⁸ Marco Tanzi ovšem správně konstatoval, že studie přesně neodpovídala této ani jiné Antoniově mladší práci zobrazující *Krista na hoře Olivetské*.¹³¹⁹

Naše vnímání obrazů může být poněkud zkresleno existencí pouze čenobílých fotografií a jejich ne příliš kvalitních reprodukcí, přesto můžeme konstatovat, že obě scény jsou zasazeny do hluboké noční tmy, kterou rozráží postava Krista a jeho komparzu – v případě hory Olivetské se setkáváme s prudce nasvíceným andělem, jenž se v paprsku Božího světla doslova vytrácí před očima, v případě Kaifáše plní funkci osvětlení pochodeň, jež osvětluje Kristovu a Kaifášovu tvář a okolo stojící biřice. Malba zobrazující Krista meditujícího v Getsemanské zahradě byla Antoniovou první samostatnou prací z řady maleb této tematiky, které výtvarník realizoval v průběhu dalších šesti až sedmi let

¹³¹⁶ Mario Marubbi (Vittorio Sgarbi ed.), Luca Cattapano: Adorazione dei pastori, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Milán 2011, s. 106-107. Srv.: Marubbi 2007, s. 160-161

¹³¹⁷ Marie Luisa Ferrari, *op. cit.*, 1974, s. 813-815

¹³¹⁸ Antonio Campi, Studie spojených rukou a levé ruky, kresba uhlím, na bílém papíře, 225 x 189 mm, Florencie, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Uffizi, inv. č. 13493 F

¹³¹⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1999, s. 129-130

pro různé objednavatele v Inverigu, Cremoně nebo Miláně. Tato prvotina, pokud pomineme společnou Giuliovu a Antoniovu malbu *Krista na hoře Olivetské* datovanou před rok 1572, byla vskutku originální, neboť další malířovy realizace se na ni odvolávaly pouze okrajově, respektive částečně v kompozici a částečně v některých detailech, například v podání mohutné postavy Krista, jeho předimenzovaných rukou, nebo ve způsobu komunikace s andělem. V pozdějších letech prošel proměnou především posel Boží, jehož malíř zhmotnil, respektive umožnil mu, aby nabyl konkrétního tělesného objemu protáhlé plamínkovité postavy *alla Parmigianino*. Campi rovněž pozměnil pozadí a zasazení do krajiny, neboť ta v mladších variantách nesehrávala žádnou roli, respektive byla upozaděna rozhovorem mezi Kristem a archandělem, na rozdíl od práce z Torre Pallavicina, jež působila, jakoby Kristus dlel na svých modlitbách v ruinách antického Říma. Stejně vyznění postavy a krajiny pozorujeme v Antoniově doposud nepublikovaném obraze *Krista na hoře Olivetské*, který se v roce 2009 prodával pod číslem 115 v aukci milánského aukčního domu Porro & C [obr. 253].¹³²⁰ Stejný princip malíř uplatnil o něco později ve *Sv. Jeronýmovi* z Galleria Sabauda [obr. 120].

Po technické stránce více poškozená malba *Krista před Kaifášem* se v Antoniově tvorbě objevila poprvé a také naposledy, neboť jinou práci tohoto tématu v chronologii malířových děl nezaznamenáváme. Při bližším seznámení s tvorbou obou starších Campiů můžeme konstatovat, že kompozice této scény se částečně odvolávala na exempla spravedlnosti, které bratři realizovali od poloviny 50. pro brešské právní kolegium do tamního Palazzo della Loggia, přestože stylisticky jsou zcela nesrovnatelné [obr. 42–55]. Kompozice obou maleb stejně jako některé detaily volně citovaly Albrechta Dürera, neboť anděl sestupující z nebes při modlitbě Krista v Getsemanské zahradě mohl být převzat z Dürerových variant rytin i dřevořezů na toto téma a scéna, kdy Kristus stojí před Kaifášem, se odvolávala na Dürerova *Krista před Herodem z Malých Pašij* z roku 1510 [obr. 254].¹³²¹

Tyto indicie spolu s lehkostí malířského přednesu a svižnými přechody světla a stínů nás nenechají na pochybách, že Antonio se také zde mohl nechat inspirovat Lucou Cambiasem. Na počátku 70. let Campiho janovský současník vytvořil svou verzi *Krista před Kaifášem* [obr. 255],¹³²² již při popisu tohoto Antoniova díla nelze opominout.¹³²³

¹³²⁰ Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na desce, 55 x 43 cm. – prodáván dne 13. května 2009 v Miláně v aukci Porro & C. pod číslem 115 (neprodán).

¹³²¹ Giovanni Cirillo, Giuseppe Godi, *op. cit.*, 1982, s. 28-30

¹³²² Luca Cambiaso, *Kristus před Kaifášem*, olej na plátně, 188 x 138 cm, Janov, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, inv. č. 66

Práce, jejíž provenience byla před adjustací v janovském muzeu ligurského umění v letech 1898–1900 poněkud problematická, vykazuje stejný zájem o naplnění požadavku dramatické noční scény založené na umělém osvětlení, prudkých přechodech světla a stínu a zachmuřených tvářích hlavních protagonistů. Suida Manning malbu v roce 1952 komentovala jako „nejlepší noční scénu italského Cinquecenta“.¹³²⁴ Právě teplé světlo, které definovalo každé vlákno Kaifášova šatu a udávalo tón blyštivému brnění Kristových pochopů, vročilo dataci obrazu na počátek sedmé dekády 16. století, neboť později se Cambiaso orientoval na užití chladného lunárního světla, které jsme měli možnost pozorovat například ve *Svaté rodině se sv. Annou* [obr. 248].¹³²⁵ Přestože není možné zcela správně posoudit Campiho obrazy, neboť je známe jenom z reprodukcí, můžeme předpokládat stejně teplé světelné vyznění, neboť Campi se v podání energie a světel malířsky vyjadřoval zcela analogicky jako Luca Cambiaso. Základními rozdíly, kdy se oba malíře od sebe spíše vzdalovali, byla Cambiasova schematizace objemů a oproti Campiho někdy neuspořádaným kompozicím jednoduchost a jednoznačnost v budování scénérie.

V 70. letech 20. století vznikla z pera badatele Giovanni Godiho hypotéza založená na úvaze, že Antoniový realizace z Palazzo Barbò vytvořily s malbou z farního kostela sv. Cassiana ve Fontanelle zobrazující *Poslední večeři*, jež byla jednou z prvních společných prací Antonia a Vincenza Campiho, [obr. 256]¹³²⁶ jeden celek. Triptych se měl nacházet na hlavním oltáři v palácové kapli v Torre Pallavicina v této adjustaci – *Kristus na hoře Olivetské* na levé straně, *Poslední večeře* uprostřed a *Kristus před Kaifášem* po pravé straně. Na rozdíl od malby ve Fontanelle rozměry dnes ztracených obrazů nejsou známy. Dle fotografií z článku Marie Luisy Ferrari badatel dovedl, že Antoniový obrazy pro oratoř byly menších rozměrů než malba ve Fontanelle. Tato nerovnováha mohla být podle něj nahrazena štukovým rámcem, zatímco centrální výjev mohl být zasazen do bohatého řezaného rámu.¹³²⁷ Pro posílení své hypotézy uvedl, že poměrně dlouho byla v Torre Pallavicina uváděna přítomnost maleb s námětem *Poslední večeře* a *Krista před Pilátem* z ruky Giulia Campiho a od roku 1820 byla *Poslední večeře* zaznamenána ve Fontanelle

¹³²³ Giulio Bora, *op. cit.*, 2007, s. 137

¹³²⁴ Srv.: Suida Mannig 1952, s. 216

¹³²⁵ Giulia Sommariva, Cristo davanti a Caifa, in *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*, Milán 2007, s. 318-319. Srv.: Sommariva 2006, s. 374

¹³²⁶ Antonio a Vincenzo Campi, *Poslední večeře*, deskový obraz, olej na plátně, 245 x 180cm, signován „Antonius et Vincentius patre Campus Cremonensis fecerunt“, Fontanella al Piano, farní kostel sv. Cassiana

¹³²⁷ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 81-96. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 28-30; Gregori, 1985, s. 202; Tanzi 2004, s. 31

jako dílo Giulia a Bernardina Campiů.¹³²⁸ Badatel tedy předpokládal, že kolem roku 1820 byl obraz darován do Fontanelly se špatnou atribucí jako Giulio Campi. Citovanému návrhu nahrával také fakt, že Fontanella je ve vzdálenosti 8 kilometrů od Torre Pallaviciny.

Podle Míny Gregory tomuto tvrzení neodpovídala stylistická rozdílnost obrazů. Badatelka konstatovala, že *Poslední večeře* z Fontanelly vykazovala archaické provedení kompozice a ozvuky o generaci starších brešských malířů, které zamezovaly představě, že by všechny tři malby vznikly ve stejnou dobu.¹³²⁹ Tento postřeh byl zcela oprávněný, neboť *Poslední večeře* z Fontanelly jasně vykazovala reminiscenci Romaninovy malby stejného námětu z kostela Panny Marie Assunty v Montichiari (1542–1543) [obr. 257].¹³³⁰ V oblasti severní Itálie bylo v 16. století možné zaznamenat dva základní typy budování scény *Poslední večeře*. Určujícím rozdílem byla délka stolu, kolem kterého byli apoštolé a Kristus usazeni, respektive zda malíř zvolil vertikální nebo horizontální formát obrazu. V případě maleb z Fontanelly a Montichiari sledujeme zcela afinní kompozici vertikálního formátu, kde jsou hlavní aktéři shromážděni kolem poměrně krátké tabule. Dalším společným ukazatelem bylo zazení do interiéru architektury, u Romanina v zaklenuté hale s bočními arkádami a zadní zdí prolomenou okulem s výhledem na nebe, u Campiů v arkádě s průhledem na klasické tempieto, obě působící analogickým bramantovským dojmem.¹³³¹ Neméně opodstatněná byla pozice Jana Evangelisty, který se tiskne ke Kristovi a svou hlavu dětinsky klade na Spasitelovu pravici. Kristus byl dominantním činitelem obou maleb, zobrazen ve středu kompozice a s pohledem upřeným přímo na diváka. Naléhavost výjevu podporoval Kristův pronikavý pohled, důrazné gesto jeho levé ruky a živá diskuze mezi apoštoly.

Výše uvedený typ, jehož kolorit převzal Girolamo Romanino od benátských mistrů¹³³² a kompozici odvodil z Dürerovy grafiky,¹³³³ se stal v Lombardii velice oblíbeným. Alessandro Nova upozornil, že v návaznosti na Romaninovu verzi vznikly

¹³²⁸ B. Maironi da Ponte, *Dizionario odepotico della provincia bergamasca*, Bergamo, Řím 1820, sv. II, s. 97. Srv.: Pinetti 1931, s. 265; Perotti, s. 96 (jako Giulio Campi)

¹³²⁹ Mina Gregori, Antonio e Vincenzo Campi, *Ultima Cena*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 202

¹³³⁰ Girolamo Romanino, *Poslední večeře*, kolem 1542, olej na plátně, 293 x 190 cm, Montichiari, klášterní kostel Santa Maria Assunta

¹³³¹ Kolektiv autorů, *Ultima Cena*, in *Romanino e i pittori anticklassici*, Brescia 2010, kat. č. 13

¹³³² Renata Casarin, Girolamo Romanino: *Ultima Cena*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Milán 2006, s. 182

¹³³³ Alessandro Nova, *Centro, periferia, provincia: Tiziano e Romanino*, in *Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Milán 2006, s. 48-67

malby Gaudenzia Ferrariho,¹³³⁴ vynikajícího výtvarníka lombardského regionu, jenž po *Poslední večeři* z konce 20. let 16. století,¹³³⁵ realizoval ve 40. letech do milánského kostela Santa Maria della Passione další variantu tohoto tématu [obr. 258],¹³³⁶ která se v hlavním městě stala velice žádanou a současníky oslavovanou.¹³³⁷ Rovněž Vasari uvedl ve svých *Životech*, že: „u bratrů u kostela della Passione nádherná Večeře, která byla kvůli úmrtí nedokončená.“¹³³⁸ Vasariho informace byla ovšem poněkud zkreslená, neboť po Ferrariho smrti obraz dokončil jeho žák Giovanni Battista della Cerva. Společná Ferrariho a della Cervova *Poslední večeře* let doznala na poli lombardské malby řady vydařených kopií. K těm neznámějším milánským se zařadily malby od Bernardina Lanina – dvě práce malíř realizoval do baziliky sv. Nazara, třetí do sanktuária v Oropě. Dalším zobrazením *Poslední večeře*, které se do dnešních dní nedochovalo, se pyšnila kaple Nejsvětější Svátosti v milánské bazilice sv. Ambrože, kde ji ještě v roce 1714 zaznamenal Carlo Torre.¹³³⁹ Skutečnost, že tento ikonografický typ nebyl v oblibě pouze na lombardském venkově, což dokládá celá řada obrazů ve zdejších farních kostelech – za všechny uveďme kostel sv. Viktora v Calciu, dokazuje realizace Denyse Calvaerta do boloňského kostela Panny Marie a sv. Řehoře Většího. Rovněž cremonská výtvarná scéna se mohla pochlubit exempláři tohoto tématu. Pozadu nezůstal Giulio Campi, který v roce 1568 namaloval analogickou *Poslední večeři* do pravé apsidy cremonského duómu [obr. 259] a Giovanni Battista Trotti zvaný *il Malosso*, žák Bernardina Campiho, který se stal autorem *Poslední večeře* v dómu v Casalmaggiore. V návaznosti na Bernardinovo umělecké vedení uveďme příklad analogické kompozice, jehož autorem byl Carlo Urbino – dnes jej uchovává cremonské Museo Civico [obr. 260].¹³⁴⁰

Jak bylo konstatováno výše, badatel Giovanni Godi prosazoval, že *Poslední večeře* z Fontanelly vytvářela spolu s Antoniovými obrazy *Krista na hoře Olivetské* a *Krista před Kaifášem* z oratoře sv. Lucie v Torre Pallavicina triptych. Svou hypotézu zdůvodňoval tvrzením, že *Poslední večeři* namaloval Vincenzo podle kresby staršího bratra, což

¹³³⁴ Alessandro Nova, *Girolamo Romanino*, Turín 1994, s. 317-318

¹³³⁵ Na konci 20. let vytvořil Ferrari spolu se Sperendiem Cagnolim *Poslední večeři* do dómu v Novaře. Andrea Di Lorenzo, Gaudenzio Ferrari e Giovanni Battista della Cerva: *Ultima Cena*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 254-255

¹³³⁶ Gaudenzio Ferrari, Giovanni Battista della Cerva, kolem 1544, *Poslední večeře*, olej na desce, 350 x 330 cm, Milán, Santa Maria della Passione

¹³³⁷ Srv.: Lomazzo (edice) 1975, s. 541; Torre 1674, s. 185; Biffi (edice) 1990, s. 160; Bianconi 1787, s. 86

¹³³⁸ „a frati della Passione un Cenacolo bellissimo, che per la morte sua rimase imperfetto.“ Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1976, sv. IV, s. 338

¹³³⁹ Andrea Di Lorenzo, *op. cit.*, 1998, s. 254-255

¹³⁴⁰ Giulio Bora (Mario Marubbi ed.), Carlo Urbino: *Ressurrezione di Lazzaro. Ultima Cena*, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Cremona 2003, s. 118-120. Srv.: Bora 1997, s. 347 (jako Bernardino Campi)

dokazoval fyziognomií Kristovy tváře, jež se odvolávala na *Vzkříšení* ze Santa Maria dei Miracoli z roku 1560 [obr. 109] a že signatura na *Poslední večeři* poukazovala právě na existenci společně realizovaného triptychu.¹³⁴¹ Tato teorie byla v dalších letech badateli popřena, aniž by se ovšem některý z nich blíže pokusil o rozklíčování Antoniova nebo Vincenzova tvarosloví v případě fontanelské malby. Zatímco obrazy z Torre Pallavicina vykazovaly Antoniovu manýristický přednes typický pro jeho zralé období a reflektující tvorbu Luky Cambiasa, *Poslední večeři* je nutno uchopit v poněkud složitějším kontextu. Pokud bychom se nemohli ve svém bádání opřít o signaturu, pokládali bychom práci za samostatné dílo Antoniovo, neboť střídání stylů bylo malířovou hlavní doménou. Při hlubší úvaze nakonec ovšem dospějeme k závěru, že fontanelská práce byla vsutku jednou z prvních realizací Antonia a Vincenza, ovšem nejmladšího sourozence se dotkla pouze okrajově.

Jak bylo naznačeno výše, celková kompozice se odvolávala na Romaninovu verzi *Poslední večeře* z Montichiari – jejím autorem tedy nemohl být Vincenzo, neboť jako příslušník nové cremonské generace malířů se brešským směrem již neorientoval. Přesto se malbou mohl nechat inspirovat, neboť na počátku 80. let uplatnil stejné zasazení do architektury ve *Zvěstování* v kostele Panny Marie Nanebevzaté v Bussetu.¹³⁴² Vincenzovým dílem mohla být postava Jana Evangelisty, jehož profil připomínal tvář Jana Křtitele ze *Křtu Krista* ze soukromé cremonské sbírky¹³⁴³ datovaného do poloviny 70. let¹³⁴⁴ a obličej některých apoštolů, neboť jejich veristické podání odkazující se na Giovanna Battistu Moroniho odpovídalo Vincenzově naturelu a jeho úsilí na poli portrétní tvorby.¹³⁴⁵ Ostatně Vincenzovo portrétní dílo, dnes ne příliš dobře známo, neboť se dochovalo fragmentárně,¹³⁴⁶ komentoval například Giovanni Battista Zaist: „*darilo se mu portrétovat pouze dámy a kavalíry, a další bohaté pány, vznešené velké osobnosti a panovníky.*”¹³⁴⁷ Také Antonio Campi chválil Vincenzův portrétní um na stránkách *Cremona fedelissima città*. U příležitosti návštěvy habsburských princů Rudolfa a Arnošta,

¹³⁴¹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 29-30

¹³⁴² Vincenzo Campi, *Zvěstování*, 1581, olej na plátně, 242 x 167 cm, signováno a datováno: „*Vincentius Campus Cremonensis F. 1581*“, Busseto, oratorio Santa Maria Annunziata

¹³⁴³ Vincenzo Campi, *Křest Krista*, olej na plátně, 116 x 86 cm, Cremona, soukromá sbírka

¹³⁴⁴ Valerio Guazzoni (Franco Paliaga ed.), Vincenzo Campi: *Battesimo di Cristo*, in *Vincenzo Campi scene del quotidiano*, Cremona 2000, s. 172-173

¹³⁴⁵ Franco Paliaga (Mina Gregori ed.), *Ritratto di Giulio Boccamazzo*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 199

¹³⁴⁶ Vincenzo Campi, *Portrét Giulia Boccamazza*, 1569, olej na plátně, 85 x 67 cm, signováno a datováno „*1569/DI 18 GIUGNO/ VINCENTIVS CAMPVS/ CREM/ F GIULIO BOCCAMAZZO/ S. MASSARO DI MANTOVA*“, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara, inv. č. 610

¹³⁴⁷ „...riuscendo a lui...a ritrar soltanto, e Dame, e Cavalieri, ad altri signori di conto, ma distinti pur anco gran Personaggi, e Principi Sovrani.” Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 179

konstatoval, že: „*Vincenzo Campi, můj bratr, portrétoval tyto prince, a i když měl velice málo času k nastudování jejich tváří, všeobecně byly [tyto portréty] posuzovány jako krásné.*“¹³⁴⁸

Závěrem lze souhlasit se závěrem odborníků, kteří se přiklonili k dataci všech tří obrazů do let 1575 až 1578,¹³⁴⁹ neboť archaický přednes výše citovaný profesorkou Gregori nebyl v tvorbě Antonia Campiho potažmo Vincenza Campiho, který se s bratrem v 70. a 80. letech podílel na chodu společné dílny, ničím vyjimečným. Tato filosofie, jak jsme již měli možnost posoudit vícekrát, se v Antoniově tvorbě opakovala se železnou pravidelností. Manýristický přístup se uplatňoval v Campiho pracích ještě v polovině 70. let.¹³⁵⁰ Godiho hypotéza o realizaci triptychu zůstala osamocená a v dalších vědeckých statích, s výjimkou *Contributo ad Antonio Campi* z roku 1982, se již neobjevila.¹³⁵¹

7.8 Pieta sv. Františkem

Skutečnost, že Vincenzova a Antoniova spolupráce nabrala po polovině sedmého desetiletí nebývale rychlého spádu, dosvědčuje také *Pieta se sv. Františkem* [obr. 261].¹³⁵² Do nedávné doby byla tato práce badately pokládána za práci nejmladšího bratra. Atribuce vycházela z popisu Giuseppe Aglia, který ji v roce 1794 zaznamenal v kapitulním sále cremonského dómu a charakterizoval jako „*opera espressiva di Vincenzo Campi*“.¹³⁵³ Opomíjená malba došla svého odborného zhodnocení až v 80. letech minulého století, kdy ji jako Vincenzovu realizaci publikoval Marco Tanzi.¹³⁵⁴ V tomto duchu navázali také autoři souhrného katalogu i *Campi* v roce 1985.¹³⁵⁵ O dva roky později Valerio Guazzoni konstatoval, že *Pieta se sv. Františkem* byla dílem Vincenzovým, ovšem zároveň uvedl, že v těchto letech spolu bratři museli významně spolupracovat, neboť kompozice obrazu se odvolávala na Antoniovu *Pietu* z roku 1566.¹³⁵⁶ Vincenzovo autorství *Piety* z kapitulní síně cremonského dómu podrželi badatelé až do počátku 90. let 20. století.¹³⁵⁷ Tuto tezi přijal

¹³⁴⁸ „*Vincenzo Campo mio fratello ritrasse al naturale questi Principi, at ancor che avesse così poco tempo di vedergli, furono nondimeno giudicati da tutti universalmente bellissimi.*“ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1990, s. XLVIII

¹³⁴⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 37. Srv.: Gregori 1985, s. 202; Godi/Cirillo 1982, s. 29-30

¹³⁵⁰ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1981, s. 70

¹³⁵¹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 29-30

¹³⁵² Antonio Campi, *Pieta se sv. Františkem*, olej na plátně, 137 x 211 cm, Cremona, kapitulní sál

¹³⁵³ Giuseppe Aglio, *op. cit.*, 1794, s. 30

¹³⁵⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1981, s. 67-77

¹³⁵⁵ Srv.: Gregori 1985, s. 197; Sambo 1985, s. 199

¹³⁵⁶ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 23

¹³⁵⁷ Srv.: Frangi 1988, s. 665; Voltini/Guazzoni 1989, s. 111; Frangi 1991, s. 64

za vlastní Marco Tanzi¹³⁵⁸ a následně se k ní přihlásili autoři výpravně pojatého katalogu *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* v roce 2000.¹³⁵⁹

Ve výčtu autorů, kteří se malbou v průběhu posledních tří desítek let zabývali, jsme záměrně vynechali jméno jedno z nich. Důvod opomenutí byl zcela záměrný. Badatel Foglia si zaslouží naši větší pozornost, než mu byla doposud věnována. Na rozdíl od výše citovaných badatelů se totiž nenechal zmást Agliovým tvrzením o Vincenzově práci v katedrále a na základě vlastního archivního průzkumu mohl konstatovat, že jeden dokument z roku 1576 jmenoval v souvislosti s již realizovaným obrazem v kapitulní síni cremonského dómu Antonia Campiho.¹³⁶⁰ Přestože svůj poznatek publikoval v katalogu o náboženském životě v Cremoně již v roce 1985, ostatní badatelé jeho názor nereflektovali a dál prosazovali Vincenzovo autorství. Tato atribuce zcela jistě vycházela nejen z respektu vůči Agliově autoritě, ale také z faktu, že obraz sám o sobě je také dnes velmi těžko dostupný a badatelská veřejnost nemá možnost jej blíže nastudovat.¹³⁶¹

Jak bylo naznačeno výše, *Pieta se sv. Františkem* byla recepcí Antoniovy *Piety* datované o jedno desetiletí nazpátek, jež malíř vytvořil do levého transeptu cremonského dómu [obr. 164]. Dá se předpokládat, že Antoniovo sebevědomé provedení z roku 1566, jež Valerio Guazzoni označil za malířův kalkul v přesném historickém momentu,¹³⁶² se osvědčilo a zadavatelé této malby, patrně samotná kapitula, si vyžádala analogickou práci do kapitulní síně. Malíř v této mladší variantě opět uplatnil čelný pohled na Krista, jehož natažené nohy výrazně výtvarně zkrátil. Celkově jednoduchá kompozice – v tomto případě zbavená dalších realisticky podaných předmětů byla podpořena bohatým kontrastem mezi světlem a stínem a zcela ztemnělým pozadím. Roberto Longhi označil Antoniovo podání *Piety* z roku 1566 za malířovo stěžejní dílo při překonávání učňovských let a konstatoval, že výraznou výtvarnou zkratku Antonio převzal z Pordenonova *Snímání* z vnitřní fasády cremonského dómu [obr. 99].¹³⁶³ Také varianta z roku 1576 prozradila Antoniovu přetrvávající závislost na naturalismu friulského výtvarníka stejně jako pozdního Moretta

¹³⁵⁸ Srv.: Tanzi 1999, s. 20

¹³⁵⁹ Antonella Gioli (Flavio Caroli ed.), Antonio Campi, *Pietà con la Madonna e san Francesco*, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 380-381

¹³⁶⁰ M. L. Corsi, A. Foglia, Massimo Marcocchi, *Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento. Mostra di documenti e arredi sacri*, Cremona 1985, s. 47

¹³⁶¹ Řešitelka se na podzim roku 2013 setkala se správcem cremonského dómu, který ji vpustil do všech pro ni zajímavých a veřejnosti normálně nepřístupných částí dómu, ovšem do kapitulní síně vpuštěna nebyla se zdůvodněním, že místnost je zakódována. Studijní cesta byla pokryta finančními prostředky z GAUK, číslo projektu 523513/2013.

¹³⁶² Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 22-42

¹³⁶³ „Già nel 1566 la *Pietà del Duomo di Cremona* ritorna allo scorcio particolare del Pordenone“. – „*Již v roce 1566 se Pieta z cremonského dómu obracela na konkrétná zkratku Pordenonovu*“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 125

a Callista Piazzu.¹³⁶⁴ Patetický akcent brešských výtvarníků zazněl především v postavě Panny Marie, zatímco sv. Františka oděného v kápi uplatnili až o několik desítek let později protireforační malíři v Boloni a ve Florencii.¹³⁶⁵ Campi navíc kompozici okořenil citací Bernardina Gattiho, který obdobně pojal dvě varianty své *Piety* – jedna se dodnes nachází v kostele sv. Agáty v Cremoně, druhou uchovává pařížský *Louvre*.¹³⁶⁶ Sám Antonio označil Bernardina Gattiho ve své kronice za „*hlavního malíře našich dob, jehož práce se dají srovnat s vynikajícími malíři naší i staré doby*“.¹³⁶⁷ Chladný kolorit celého výjevu evokoval benátské umění Lorenza Lotta a odkazoval se na Antoniovu *Madonu s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim* z kaple Nejsvětější Svátosti františkánského kostela Panny Marie Andělské v Bussetu [obr. 165] a tím podpořil nově se formující lombardský naturalismus později ústící až v akademickou stylizaci.

7.9 Večeře v domě Šimona farizeje v kostele sv. Zikmunda v Cremoně

Rok 1577 se v Antoniově životě nesl v duchu velké pracovní aktivity. K tomuto datu se váže celá řada signovaných a datovaných maleb, které si zaslouží naši pozornost. Beze sporu nejvýznamnějšími zakázkami tohoto roku byla práce na triptychu s tematikou ze života Panny Marie do kaple Cusaniů v kostele sv. Marka v Miláně a obraz *Krista na hoře Olivetské* pro sanktuárium Santa Maria della Noce v Inverigu. Popis této části Antoniovy tvorby ponecháme na později a začneme v kapli sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda v Cremoně. V tomto roce měl Campi podle své signatury „*ANTONIVS CAMPVS FA [CIEBAT] 1577*“ dokončit nástěnnou malbu zobrazující *Večeři v domě Šimona farizeje* [obr. 262].¹³⁶⁸ Časové zařazení 1577 potvrzuje také pata malované klenby v pravé horní části malby.

První dokument, který můžeme spojit s touto zakázkou, se datuje do roku 1565. Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole při rozboru deskového obrazu *Stětí Jana Křtitele*, v tomto roce podepsali zástupci kostela sv. Zikmunda s Antoniem Campim smlouvu, která mimo jiné definovala, jaké práce malíř v kapli sv. Jana Křtitele vykoná. K těm se řadila

¹³⁶⁴ Ferdinando Bologna, *op. cit.*, 1953, s. 49

¹³⁶⁵ Antonella Gioli (Flavio Caroli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 380-381

¹³⁶⁶ Mina Gregori, Vincenzo Campi, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 197-198

¹³⁶⁷ „*Pittore principale de' nostri tempi, le cui opere si fanno agguagliare a quelle di qualsivoglia più eccellente Pittore, moderno e antico*“. Alfredo Puerari, *op. cit.*, 1976, s. VIII-XXII

¹³⁶⁸ Antonio Campi, *Večeře v domě Šimona farizeje, 1577*, nástěnná malba, uprostřed dole na podlaze signováno a datováno „*ANTONIVS CAMPVS FA [CIEBAT] 1577*“, Cremona, kostel sv. Zikmunda, kaple sv. Jana Křtitele

rovněž „*la tavola di Simone con la Madalena alli piedi di Christo*“.¹³⁶⁹ Přestože hlavní oltářní obraz vznikl po nemalých peripetích již v roce 1567, nástěnné malby v kapli lze na základě datace a signatury označit za mladší. Další dva dokumenty z roku 1567, které popisovaly vyplacené finanční částky za práce v kostele, bohužel nedovolují lépe pochopit, o které zakázky se jednalo a zda již byly nebo teprve budou provedeny. Tato skutečnost nás nutí držet se daných faktů, tedy Antoniovy signatury a datace u citované malby.

Nástěnné malby v kapli Jana Křtitele, neboť Antonio o několik let později relizoval pandán zobrazující *Křest Krista* [obr. 268], obdivovali autoři již jedno století po jejich vzniku. Luigi Scaramuccia popsal, že cremonský kostel sv. Zikmunda dekorovali svými freskami slavní Campi, z nichž nejlepší byl nejstarší Giulio.¹³⁷⁰ V 17. století následoval Giuseppe Bresciani, který konstatoval, že Antonio Campi byl autorem výzdoby kaple sv. Jana Křtitele¹³⁷¹ a dále Anton Maria Panni,¹³⁷² Giovanni Battista Zaist, jehož nejvíce zaujal Antoniův oltářní obraz¹³⁷³ a Francesco Bartoli Bolognese.¹³⁷⁴ V 18. století se výzdobě kaple věnoval Luigi Lanzi, který malby zhodnotil jako méně precizní „*ma ne' freschi delle cappelle, che pur gli si ascrivono, è meno accurate*“.¹³⁷⁵ Na Antoniovy signatury „*plastiche et picture Antonius Campus Fa. 1577*“ a „*Antonii Campi plastica et pictura 1581*“ a otázku datace maleb se ve svém popisu zaměřili Giuseppe Grasselli¹³⁷⁶ a Federico Sacchi.¹³⁷⁷ Na počátku 20. století se na rozdíl od Lanziho odsuzujících slov o malbě pochvalně vyjádřil Eugenio Schweitzer, který se obvyčejně na adresu Antonia Campiho zdržoval pozitivního komentáře, ale v tomto případě konstatoval, že: „*v páté kapli nalevo namaloval Máří Magdalenu, která potírá Kristovy nohy vonnými mastmi... ve stejné kapli se nachází Křest Krista s krásnými andělíčky v bílých šatech – toto jsou jistě nejlepší práce, které vytvořil.*“¹³⁷⁸

¹³⁶⁹ Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 465

¹³⁷⁰ Luigi Scaramucci, *op. cit.*, 1674, s. 124

¹³⁷¹ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27

¹³⁷² Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, pp. 197-199

¹³⁷³ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179

¹³⁷⁴ „*Seconda Capella. Tutta opera si nei stucco che nelle Pitture di Antonio Campi. La Tavola rappresenta la Decollazione di S. Gio: Battista, e le due storie laterali a fresco mostrano Cristo alla messa con alquanti Discepoli, e il Battesimo del Salvatore nel fiume Giordano*“ – „*Druhá kaple. Celá práce jak ve štuku, tak v malbě od Antonia Campiho. Obraz představuje Stětí sv. Jana Křtitele a dvě historie po stranách ve fresce ukazují Krista při večeři s některými učedníky a Křest Spasitele v řece Jordánu*“.
Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 168

¹³⁷⁵ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 256-284

¹³⁷⁶ Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 80-81

¹³⁷⁷ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

¹³⁷⁸ „*Nella 1577 Antonio Campi lavora in San Sigismondo. Nella quinta cappella a sinistra dipinse la Maddalena che unge di balsami i piedi di Gesù... nella stessa cappella, nella parete di contro, è il Battesimo di Gesù con bellissimi angeli biancovestiti. Queste due pitture sono certamente le migliori cose che egli abbia fatto.*“ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

V průběhu 20. století se Antoniova dekorace v kapli dostala na stránky monografie Aurelie Perotti o rodině Campiů.¹³⁷⁹ Na rozdíl od Adolfa Venturiho, který pandán zobrazující *Křest Krista* špatně vročil k letopočtu 1577,¹³⁸⁰ badatelka na základě autorských signatur malby datovala správně. Ve druhé polovině 60. let publikovala Emma Spina Barelli Antoniovo přípravné modeletto, které se dochovalo ve sbírkách milánské Ambrosiany [obr. 263] a které je důležitým dokladem malířovy kresebné praxe.¹³⁸¹ Na badatelskou práci Spiny Barelli navázal Giulio Bora, který modeletto komentoval ve sbírkovém katalogu Ambrosiany v 70. letech a ve výstavním katalogu *I Segni dell'Arte* o dvě desetiletí později.¹³⁸² V letech 1978 a 1982 se nástěnných maleb letmo dotkli Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo.¹³⁸³ Větší pozornosti se kapli sv. Jana Křtitele dostalo na stránkách publikace Brama de Klercka *The Brothers Campi* na konci 90. let, kdy autor její výzdobě věnoval celou kapitolu.¹³⁸⁴

Campi zasadil evangelickou scénu *Večeře v domě Šimona farizeje* do architektury, jež svým vzezřením jednoznačně evokovala interiér kostela sv. Zikmunda, nikoliv světský prostor, jak konstatoval výše citovaný holandský badatel.¹³⁸⁵ Malíř zaplnil výjev postavami sloužících a přihlížejících. Po pravé straně výjevu zdůraznil postavu Šimona Farizea, který na prstech své ruky hněvivě počítá argumenty proti Kristu, jenž je zobrazen sedící proti němu na levé straně. Antonio zde zobrazil dva světy – farizeův pokrytecký, jehož hlavní představitel navenek ukazoval svou zbožnost, ale uvnitř byl pohlcován svými vlastními zájmy a sobectvím a Kristův ctnostný, kde jeho hlavní aktér byl sám ztělesněním opravdového pokání. Farizeův svět namaloval Campi plný hojnosti a blahobytu, neboť to naznačil postavami číšníků a číšnic, jež přinášejí mísy plné jídla a skupinou elegantních dam, které se chystají hodovat. Hostiteli rovněž sekundují dva jeho věrní souputníci. Levá strana malby zachycovala svět Krista, což dokazovala neokázalá dekorace stěn a přítomnost Ježíšových učedníků, kteří mezi sebou o mistrových slovech živě hovoří. Zřetelný kompoziční rozpor byl více objasněn postavou Máří Magdaleny, jejíž póza odrážela pózu číšníka ohýbajícího se pro nádobu s vodou, tématicky však byla jeho protipólem. Střízlivost paláce v pozadí, respektive jeho neomítnutého cihlového zdiva, kontrastovala s honosností farizeovy rezidence.

¹³⁷⁹ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 46

¹³⁸⁰ Adolfo Venturi, *op. cit.*, 1933, s. 54-55

¹³⁸¹ Emma Spina Barelli, *Disegni lombardi inediti nella Biblioteca Ambrosiana*, in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna*, č. 1, 1966, s. 75-80, 77

¹³⁸² Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 35. Sr.: Bora 1997, s. 296-297

¹³⁸³ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 62-66. Sr.: Godi/Cirillo 1982, s. 33-35

¹³⁸⁴ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 127-153

¹³⁸⁵ *Idem.*, s. 149-150

Adolfo Venturi ve 30. letech konstatoval, že Campiho v souvislosti s touto malbou inspiroval německý příklad, s největší pravděpodobností Dürerův – na severského mistra podle badatele nejvíce upozorňovala postava služebné zobrazená zády směrem k divákovi a Máří Magdaléna, jež Kristovi mazala nohy vonnými mastmi. Italský historik rovněž upozornil, že polonahý mladík, jenž se ohýbá pro nádobu s vodou, vykazoval Raffaellův vliv prostředkovaný Giuliem Romanem, zatímco na Leonarda se odvolávaly malované maskarony iluzivní architektury chrámu.¹³⁸⁶ Realitu vezdejšího světa malíř dobře zakomponoval poukázáním na typické regionální produkty, tedy chléb, víno, ovoce a parmazán, které rozprostřel na hodovní tabuli. Dítě, které se staví na špičky a svým pohledem se snaží zachytit dění u stolu, dokazuje Campiho mistrovství v zachycení každodenního života a dětské psychologie.

Venturiho postřeh ohledně Dürerova malířského příkladu nelze chápat jako zcela správný. Malba, která dobře ukazovala kontrast mezi dobrými a špatnými věřícími, se totiž opět odvolávala na brešské předlohy. Přestože Bram de Klerck viděl Campiho přístup, kdy malíř zkrátil stůl a Krista postavil proti argumentujícímu farizeovi, za méně obvyklý, sám uvedl typické příklady této scény v severní Itálii. K těm lze počítat dvě Romaninovy *Večeře v domě Šimona farizeje* z Brescie – z kaple Nejsvětější Svátosti tamního dómu sv. Jana Evangelisty [obr. 264] a z pinakotéky [obr. 265] a dvě práce Alessandra Moretta ze *Santa Maria Calchera* v Brescii a z Diecézního muzea v Benátkách.¹³⁸⁷ Giulio Bora zároveň upozornil, že Antoniova invence nebyla limitována pouze brešskými výtvarníky, ale naopak vykazovala reminiscence na flámskou grafiku, nejvíce na Cornelise Corta podle předloh Franse Florise a méně na malby Giovanna Demia, který se nechal inspirovat Martenen Heemskerckem. Badatel také konstatoval, že bohatost ornamentu a dekoru se odvolávala na benátské *Večeře* Tintorettovy.¹³⁸⁸

Všechny předchozí argumenty však musíme uvést na pravou míru upozorněním, že Antonio se v prvé řadě nechal inspirovat kresbou svého staršího sourozence, jejíž podoba se do dnešních dní zachovala díky rytině Diany Scultori z roku 1576 [obr. 266].¹³⁸⁹ Výše citovaná inspirace brešskou malbou byla Antoniovi prostředkovaná starším Giuliem. Tuto brešsko – cremonskou tendenci pozoroval na cremonské výtvarné scéně již Roberto Longhi.¹³⁹⁰ Na základě komparace obou kreseb můžeme konstatovat, že Antonio ji

¹³⁸⁶ Adolfo Venturi, *op. cit.*, 1933, s. 54

¹³⁸⁷ Bram de Klerck, *op. cit.*, s. 140. Srv.: Perotti 1931, s. 46

¹³⁸⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 296-297

¹³⁸⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 35

¹³⁹⁰ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 97-143

přepřepočoval do přípravné studie dnes uložené v milánské Ambrosianě,¹³⁹¹ neboť použil téměř stejné rozměry a kvadraturu. Obě studie byly v podstatě analogické, lišil se pouze interiér – v Antoniově kresbě se jednalo o chrám, v Giuliově šlo spíše o světský interiér. Druhá a poslední přípravná studie se dochovala ve florentských *Uffiziích* a podle Bory ukazovala Antoniovo podání jednoho pilíře iluzivní architektury, které malíř posléze nevyužil.¹³⁹² Antoniova práce měla vliv na další generaci cremonských tvůrců, neboť Grazio Cossali (1563–1629) ji zužitkoval v kompozici pro svoji *Svatbu v Káni galilejské* v refektáři kláštera San Nicola in Redengo v Brescii. V tomto případě práce pozbyla základní myšlenku kontrastu mezi pravou a levou stranou obrazu a mezi prvním a druhým plánem [obr. 267].¹³⁹³

Předávání kresebných předloh, v případě Campiů běžná sourozenecká malířská praxe, se projevila také v další Antoniově realizaci v oratoři sv. Viktora v Medě. Tento případ byl zajímavý především z toho důvodu, že zde došlo k předání malířských vzorů a kompozic z Giulia na Antonia a paralelně z Antonia na Vincenza. Toto chování vůči mladšímu Vincenzovi pozorujeme u Antonia nejvíce v 70. a 80. letech, neboť v této době se z nejmladšího sourozence stal zralý výtvarník.¹³⁹⁴ V řadě poslední Campi z tohoto všestranně nadaného cremonského rodu se tak přirozeně stal dědicem Giuliových a Antoniových manýristických modelů, které dokázal, pokud tomu zakázka chtěla, využít až do konce svého života v roce 1591.

7.10 Oratoř sv. Viktora v Medě – Tři Marie u hrobu a Oplakávání Krista

Oratoř sv. Viktora v Medě, nacházející se 25 km na sever od Milána, byla součástí tamního, již ve středověku zbudovaného ženského kláštera¹³⁹⁵ přibližně od roku 1520, kdy

¹³⁹¹ Antonio Campi, *Večeře v domě Šimona farizeje*, kresba uhlím, stopy po vybělování a ocelovém písátku, kvadratura, na modře tónovaném papíře, 487 x 324 mm, na versu přípis: „Campi“, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 235 inf. n. 1149

¹³⁹² Antonio Campi, *Ježíš v domě Šimona farizeje*, kresba perem, na papíře, kvadratura, 487 x 324 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. č. 2130. Srv.: Bora 1997, s. 296-297; De Klerck 1999, s. 151

¹³⁹³ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 153

¹³⁹⁴ Marco Tanzi upozornil, že od 50. let dále bylo čím dál tím těžší rozpoznat Giuliovu a Antoniovu ruku. Tato skutečnost se projevila například na dekoraci v milánském kostele sv. Pavla, jehož nástěnné malby v presbytáři pokládali historikové umění výlučně za práci mladšího sourozence. Podobně bychom mohli jmenovat Palazzo Barbò v Torre Pallavicina nebo Palazzo Maggi v Cadignanu, neboť obě zakázky byly původně připisovány Giuliovi, nyní se atribuuje jako práce Antonia Campiho. Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 20-23

¹³⁹⁵ Paolo Morigia uvádí jako datum založení kláštera letopočet 780. Giulio Bora, *Tradizione luinesca da San Vittore a Meda a San Maurizio al Monastero Maggiore*, *Raccolta Vinciana*, č. 24, 1992, s. 155

se započalo s její přestavbou.¹³⁹⁶ Do roku 1789, kdy byl benediktinský klášter v chodu a kdy jej obývaly řádové sestry pocházející z předních milánských rodin,¹³⁹⁷ naplňoval své původní poslání. Poté, co bylo k tomuto datu řádové společenství zrušeno, odkoupila klášterní komplex rodina Traversi, jež jej nechala architektem Leopoldem Pollackem transformovat v neoklasicistní vilu.¹³⁹⁸ Od té doby slouží k soukromým účelům.

Interiér kostela, respektive jeho vnější část, se do dnešních dnů dochoval ve své autentické podobě. Tvoří jej jednoduší, jehož charakteristickým znakem je dělicí zeď, která vymezovala vnější část kostela pro věřící a vnitřní část kostela pro řádové sestry. Tento typ chrámu se odvolával na klášterní kostely v Miláně, konkrétně na benediktinský kostel sv. Mořice Většího nebo na kostel angelik u Obrácení sv. Pavla.¹³⁹⁹ Dělicí příčka, jež je dominantním prvkem celého interiéru, byla po levé a pravé straně dekorována dvěma nástěnnými malbami zobrazujícími *Tři Marie se zbožnými ženami* [obr. 269] a *Oplakávání Krista* [obr. 274]. Centrální prostor zdi formuje malba Giovanna Battisty Crespiho z roku 1626 s námětem *Krista ve slávě*, jež nahradila původní oltářní obraz s tématem *Madony s dítětem, sv. Viktorem, sv. Kateřinou a dalšími světci* [obr. 187] a dvě nástěnné malby *Andělů světloňošů* po jejích stranách od Antonia Campiho (dnes sňaté a umístěné v archivu přilehlé vily Antona Traversiho) [obr. 281].

Při vstupu do kostela nás na první pohled zaujme čistota a krása maleb naproti nám. Na levé straně od Ceranova oltářního obrazu spatříme *Tři Marie*, které spolu s dalšími zbožnými ženami truchlí nad mrtvým Kristem, jehož tělo po pravé straně oltáře podpírá Josef Arimatejský, zatímco sv. Jan Evangelista a proti němu stojící muž, snad sv. Petr, lamentují nad ztrátou svého učitele. Téma *Snímání z kříže* bylo tímto způsobem zajímavě vyřešeno, neboť malíř je pomocí hlavního oltářního obrazu rozdělil na dvě samostatné části. Ústřední postavou ženského komparzu po levé straně je Panna Marie, jejíž modré vlající roucho a hlava pokrytá bílou rouškou svítí do dálky. Bohorodička je zachycena v pohybu, jakoby spěchala k mrtvému synovi. Výraz její tváře prozrazuje hluboké vnitřní utrpení, oči směřující k nebi a pootevřené rty prozrazují posilující modlitbu k Bohu Otci.

¹³⁹⁶ k roku 1536 se vztahuje vysvěcení oratoře. Její současný exteriér odpovídá přestavbě z roku 1730, kdy bylo vybudováno nové průčelí. Jako architekti stavby se uvádí Cesariano a Dolcebuono. – Rossana Bossaglia (Alfredo Bosisio, Giulio Vismara eds.), *L'arte del Manierismo al primo Novecento*, in *Storia di Monza e della Brianza*, Milán 1971, s. 15

¹³⁹⁷ „...è degli honorati Monasterij c'habbia la Lombardia, ed è ripieno delli più nobili famiglie di Milano, e di quei contorni“ – „jeden z nejpočetnějších klášterů, které Lombardie měla, byl naplněn nejctihodnějšími rodinami z Milána a z jeho okolí“. Citace z Giulio Bora, *op. cit.*, 1992, s. 155

¹³⁹⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, pozn. 22.

¹³⁹⁹ Aurora Scotti Tosini (Maria Teresa Fiorio ed.), La „bella maniera“: architetti, committenti, teoria e forma dell'architettura tra Roma e Milano nel Cinquecento, in *Lombardia manierista. Arti e architettura*, Milán 2009, s. 69-102

Po její pravé a levé straně ji podpírají dvě ženy – Marie Kleofášova a Máří Magdaléna. Zatímco první z Marií je zobrazena k divákovi zády, patrně proto, aby tak lépe vynikla těžká draperie jejich žlutých šatů s hlubokou vlásničkou a bohatost úpravy vlasů, druhá prostovlasá žena účastně pozoruje tvář Panny Marie a konejšivě podpírá její nataženou levici. Další dvě aktérky jsou skryty v pozadí malby a my tak rozpoznáváme pouze jejich ušlechtilé tváře a plavé vlasy.

Pravé straně oltární stěny dominuje na velkém kamenném kvádru samotný Kristus, jehož přidržuje Josef Arimatejský. Toho poznáváme podle jeho stáří a také podle bílého plátna, na které malíř umístil bezvládné Kristovo tělo. Po jeho levici stojí sv. Jan Evangelista, zobrazený jako mladík se slzami v očích a s živě gestikulujícíma rukama. Naproti němu pozorujeme staršího vousatého muže, snad sv. Petra, jehož klidný výraz ve tváři poukazuje na postupné smíření se s nastalou situací. Kristovo sinálé tělo, jež jakoby ozařovalo celou scénu svým vlastním světlem, prozrazovalo malířův zájem o anatomii lidského těla. Prokreslení jednotlivých svalů a šlach, stejně jako těžkopádnost mrtvolných údů a hlavy zde byla podpořena hrou světél a stínů a ukazovala na malířovo mistrovství při zobrazení zesnulého. Kostýmy jednotlivých aktérů, ať žen nebo mužů, jsou ahistorické a nevyprávějí nic o době svého vzniku. Obě scény jsou zasazeny do interiéru klasicistní architektury, jejíž ráz navíc podtrhují antické sochy umístěné na konzolách horní římsy. Původně ozvlašťňovali pravou i levou stranu andělé, v literatuře nazývaní jako světloňoši, kteří zatahovali malovanou plentu a pomyslně tak ukončovali Kristovo pozemské utrpení.

K výzdobě dělicí zdi oratoře se nedochovaly, popřípadě dosud nebyly publikovány, žádné pramenné informace, které by více objasňovaly autorství maleb.¹⁴⁰⁰ Odbornou veřejnost poprvé upozornil na tento nástěnný cyklus Giulio Bora v roce 1971, když ve sbírkách milánské Ambrosiany našel přípravné kresby ke *Třem Mariím* [obr. 272], *Kristu ze Snímání* [obr. 275] a dvě studie k *Andělům světloňošům* [obr. 282]. Tři poslední citované studie identifikoval jako práce cremonského malíře Giulia Campiho (1507–1572),¹⁴⁰¹ v jehož tvorbě nalézáme hned dva příklady, které dokládají četné stylistické analogie s podáním *Tří Marií*. První se datuje do roku 1547 a představuje nástěnnou malbu *Uvedení Páně do chrámu* z cremonského kostela sv. Markéty [obr. 5]. Druhá práce stejného námětu, ovšem v technice oleje, byla pozdější a dnes se nachází v galerii milánské

¹⁴⁰⁰ Archiv rodiny Traversi, který se nachází v přilehlé vile, je veřejnosti velice těžko dostupný. V budoucnu, pokud proběhne alespoň částečné sepsání dokumentů, které archiv uchovává, se dají očekávat nové informace týkající se také dekorace dělicí zdi v oratoři sv. Viktora.

¹⁴⁰¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 30-32

arcidiecéze [obr. 273].¹⁴⁰² Jak vyplývá z názvu, scéna se odehrává v interiéru církevního prostoru, v němž se v kruhu řadí Simeon se svými stoupenci, sv. Anna, žena pomocnice, žena nabízející holubici a sv. Josef s Pannou Marií, která úzkostlivě podává dítě chrámovému knězi. Reminiscence na manýristický slovník střední Itálie, Campimu vlastní, je viditelný nejenom v nasvícení scény spodním nepřirozeným světlem a v pastelové barevnosti, ale také celkovým tvaroslovím jak ženských, tak mužských postav. Především postavy světic se svým pojetím, respektive svou vertikálností a robustností, klasickými profily tváří, složitě vyčesanými účesy a celkově ostrými rysy v kombinaci s bledostí a průsvitností pleti odvolávaly na práce Giulia Romana. Postava ženy v prvním plánu, která si přidržuje nařasení šatů¹⁴⁰³ a kterou pozorujeme u obou výše citovaných prací, se v téměř nezměněné podobě nachází také v Medě. Atribuci Giulio Campimu navíc podtrhovaly některé typologické detaily, například malované sochy na konzolách horní římsy u obou scén. Zatímco socha z pravé strany by mohla být odkazem na Giuliovu kresbu *Personifikace spravedlnosti* z pařížské Národní knihovny,¹⁴⁰⁴ její pandán na levé straně poukazuje na Giuliovu studii *Minervy* ze soukromé sbírky.¹⁴⁰⁵

Jak bylo konstatováno výše, profesor Bora připsal nástěnný cyklus Giulio Campimu na základě přípravných kreseb, které našel ve sbírkách milánské Biblioteky Ambrosiany. Svou atribuci podpořil také citací Giuseppe Brescianiho (1665), který jako jediného autora maleb na dělicí zdi v oratoři uváděl Giulia Campiho.¹⁴⁰⁶ Při rozboru studie *Krista z Oplakávání*¹⁴⁰⁷ badatel konstatoval, že Kristovo tělo, jež je reminiscencí na Michelangela, vystupovalo z pozadí typicky lombardským způsobem, tedy pomocí hutného a měkkého šerosvitu, na rozdíl od finální malby, jejíž výraznou výtvarnou zkratku nohou a obličejů naopak malíř podtrhl manýristickým nasvícením zespoda.¹⁴⁰⁸ Stylistické důvody, ale především dekorativní motiv *Andělů*, typický pro Campiho tvorbu například v kostele Santa Maria delle Grazie v Soncinu (kolem 1530), přiměly Boru k atribučování obou *Světloňošů* rovněž Giuliovi. Svou úvahu podpořil dvěma Giuliovými kartony,

¹⁴⁰² Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 31

¹⁴⁰³ Pietro Bonometti (Pietro Bonometti, Gianluigi Colalucci eds.), *Il Poema Sacro e gli affreschi dei fratelli Campi*, in *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia*, Milán 2008, s. 125-137

¹⁴⁰⁴ Giulio Campi, *Personifikace spravedlnosti*, kresba perem, hnědě lavirovaná, vybělovaná bělobou přes černou křidu, na papíře, 492 x 325, značka Bibliothèque Sainte Geniève, Paříž, Cabinet des Estampes, Nationale Bibliothèque, inv. č. B 5 rés., Sv. II, fols. 20

¹⁴⁰⁵ Giulio Campi, *Minerva*, kresba uhlem, na dolním okraji na jednom řádku perem: „*Julio Campi Cremonese*“, 425 x 275 mm, Milán, soukromá sbírka

¹⁴⁰⁶ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 201

¹⁴⁰⁷ Giulio Campi, *Kristus snatý z kříže*, kresba uhlem, kvadratura, na okrovém papíře, vlepena na karton s obrubou, 137 x 88 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, inv. č. F 268 inf. n. 12. Srv.: Bora 1971, s. 31-32; Godi 1975, s. 68; Bora 1985, s. 306

¹⁴⁰⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 31

dochovanými v milánské sbírce.¹⁴⁰⁹ Borovu hypotézu o Giuliově autorství těchto tří kreseb posléze přijali za vlastní také Mario Di Giampaolo,¹⁴¹⁰ Silla Zamboni¹⁴¹¹ a Marco Valsecchi.¹⁴¹²

Zatímco nástěnné malby a tři výše popsané přípravné kresby nenechaly badatele na pochybách, že by se snad nejednalo o práce Giulia Campiho, poslední studie věnovaná skupině *Tři Marii*¹⁴¹³ naopak vykazovala kresebný styl mladšího Antonia, a to především v totožnosti linií a v některých fyziognomických detailech, a navíc odkazovala na Parmigianinovy práce, na které se mladší sourozenec soustředil především v 50. a 60. letech. Pomocí těchto indicií připsal profesor Bora studii *Tři Marii* Antoniově a konstatoval, že výskyt Antoniových kreseb v konvolutu Giuliových přípravných kreseb pro oratoř sv. Viktora v Medě není v rozporu, neboť od 50. let, kdy oba bratři úzce spolupracovali, k jejich malířské praxi patřilo, že Giulio předával svou práci i s přípravnými kresbami mladšímu sourozenci a naopak. Výsledkem této spolupráce bylo jejich výrazné stylistické sblížení právě v polovině století. Práce pro stejného zadavatele¹⁴¹⁴ nebo účast na stejném konkurzu, například při soutěži na varhanní skříň milánského duomu v roce 1564, jíž se zúčastnili všichni bratři bok po boku, také výrazně napomáhala sblížování jejich tvorby. Některé studie, například *Studie anděla na arkádě* a *Studie sibylly*, z pražské Národní galerie nejsme ani dnes schopni přesněji definovat a atribuuje je jako společnou práci Antonia a Giulia.¹⁴¹⁵

¹⁴⁰⁹ Giulio Campi, *Anděl z levé strany*, akvarel černou barvou, okrové lavírování, na 6 papírech kolorovaného papíru, podlepeno, 1635 x 750 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, bez inv. č. – Giulio Campi, *Anděl z pravé strany*, akvarel černou barvou, okrové lavírování, na 6 papírech kolorovaného papíru, podlepeno, 1620 x 750 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, bez inv. č.

¹⁴¹⁰ Mario Di Giampaolo, *Disegni di manieristi lombardi*, *Arte illustrata*, č. 5, 1972, s. 247-250

¹⁴¹¹ Silla Zamboni, Giulio Campi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Řím 1974, s. 512-515

¹⁴¹² Marco Valsecchi, *i grandi disegni italiani del '600 lombardo all'Ambrosiana*, Milán 1975, s. 81-82

¹⁴¹³ Antonio Campi, *Tři Marie z Oplakávání*, kresba perem, kvadratura uhlem, na okrovém papíře, na koncích porušena, 151 x 101 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, inv. č. Cod. F 281 inf. n. 39. Srv.: Bora 1971, s. 30-31; Bora 1997, s. 317-318

¹⁴¹⁴ v milánském kostele sv. Marka byl Antonio Campi autorem triptychu pro kapli Cusaniů (1577). O rok dříve zde Vincenzo Campi spolu s Carlem Urbinem vymalovali kupoli kaple sv. Josefa s námětem *Seslání Ducha svatého*. V Cremoně začal v roce 1573 Bernardino Campi pracovat na dekoraci chóru katedrály, ovšem pro časovou zaneprázdněnost část výzdoby nakonec svěřil Antoniově (*Kristus před setníkem*, 1582), ve stejné době zde Vincenzo realizoval deset proroků na arkádě hlavní lodi. Dekorace ve sv. Zikmundu se účastnili všichni čtyři Campi, Vincenzo však pouze jako „*doratore*“. V konventu kláštera se nacházejí Vincenzovy obrazy s námětem prodavaček ovoce, zeleniny a jiných potravin. Giuseppe Godi, Giovanni Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 9-10

¹⁴¹⁵ Giulio a Antonio Campi, *Dvě studie k andělovi (recto)*, *Dvě studie k sibylle (verso)*, kresba perem, v hnědém tónu, 126 x 163 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31801. Srv.: Bora 1995, s. 206-207; Bora 1997, s. 304-305

Postupem let se objevily první případy, které dekoraci v oratoři sv. Viktora připisovaly jednoznačně Antoniovovi.¹⁴¹⁶ K definitivnímu ustálení na jméně mladšího sourozence nakonec přispěly tři kresby z pražské Národní galerie a z teplického Regionálního muzea, které byly poprvé publikovány v katalogu *Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* v roce 1995.¹⁴¹⁷ *Studii ke Snímání z kříže* [obr. 276] srovnal Giulio Bora s její milánskou variantou z Ambrosiany a konstatoval, že tato kresba je potvrzením, že Antonio zprvu zamýšlel odlišnou orientaci celé kompozice. Na rozdíl od milánské verze, která se vyznačovala jemnými přechody světla a stínu, jež byly podtrženy technikou uhlu, měla kvadraturu a byla v pokročilejším stadiu dohotovení, představovala pražská kresba Antoniovo *primo pensiero*, kam malíř vkomponoval postavu Panny Marie, jež chová na klíně Kristovo tělo.¹⁴¹⁸ Tento návrh malíř později opustil, což dokládá skica *Krista snímaného z kříže* z Regionálního muzea v Teplicích [obr. 277], neboť v další fázi své přípravy nově zahrnul do výčtu zúčastněných Josefa Arimatejského a sv. Jana Evangelistu. Postava mladého apoštola byla v kresebném návrhu provedena podle silně parmigianinovské typologie, na rozdíl od výsledné podoby, kde byl sv. Jan umístěn za Kristovo tělo a byl zbaven jakékoliv formální preciozity, naopak nabyl rysů dramatické expresivity. Skupina Krista s Josefem Arimatejským měla téměř definitivní podobu, chyběla však postava muže po levé straně. Ve srovnání s konečným

¹⁴¹⁶ Jako první přispěl s touto variantou Giovanni Godi v roce 1975. Celou výzdobu na dělicí zdi v oratoři, respektive *Tři Marie, Oplakávání Krista, Anděly světlohoše* a dekorační vlys s putti korunující výjev shora stejně jako přípravné kresby z Ambrosiany připsal na základě celkového pojetí kompozice, objemnosti figur, zasazení do architektury a rovněž díky spodnímu světlu připomínající pojetí světla ve *Večeři v domě farizejově* z kostela sv. Zikmunda v Cremoně Antoniovovi. Dva roky nato Giulio Bora konstatoval, že Antoniův podíl na dekoraci v Medě se mohl odehrávat nejen na poli kresby, tedy ve fázi prvotních návrhů, ale rovněž také na poli samotné realizace malby. Konkrétně se měl Antonio podle badatele uplatnit při výmalbě vlysu, neboť motivy amorků, pávů, labutí a hudebních nástrojů vyvolávaly dojem pilastrů v hlavní lodi cremonského kostela sv. Zikmunda. Giuliova monografie z roku 1978 od autorů Giovanna Godiho a Giuseppa Cirilla komentovala nástěnný cyklus v Medě jako výhradní práci Antoniovu. O několik let později badatelé svůj názor částečně přehodnotili, když uvedli, že dva postranní *Andělé světlohoši* přidržující malovaný baldachýn jsou dílem Aurelia Luiniho, nikoliv dílem Antonia Campiho. Rovněž poukázali na skutečnost, že původní atribuce kartonů z Ambrosiany, vztahující se ke jménu Bernardina Lanina není náhodná, neboť projev tohoto malíře byl stylisticky velmi blízký právě Luinimu. Aureliovu atribuci dosvědčoval nejen leonardovský obličej anděla po levé straně a pojetí drapérie analogické výzdobě v Santa Maria di Campagna v Palanze (kolem 1576–1577), ale také motiv postranních figur, které malíř použil v druhé kapli po pravé straně v oratoři sv. Viktora. Tento názor přijal za vlastní rovněž Giulio Bora v polovině 80. let. Srv.: Godi 1975, s. 68, 72, 73, 76; Bora 1977, s. 60; Godi/Cirillo 1978, s. 42; Godi/Cirillo 1982, s. 28-30; Bora 1985, s. 182

¹⁴¹⁷ Martin Zlatohlávek, Giulio Bora, *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, Praha 1995, s. 220-225

¹⁴¹⁸ Antonio Campi, *Studie ke Snímání s kříže*, kresba perem, hnědý inkoust, na papíře, několik číslic v dolní části, na rubu tužkou řada číslic sčítaných a odčítaných, filigrán [„IHS“ převýšený křížem], 147 x 117 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 57570. Srv.: Bora 1995, s. 220-221; Bora 1997, s. 317, 319

výsledkem v oratoři byla kompozice na přípravné kresbě posunuta příliš doprava, stejně tak neodpovídala pozice Kristových nohou.¹⁴¹⁹

Zajímavým svědectvím o postupu při studiu zkoumaného modelu je studie *Krista snímaného z kříže* [obr. 279].¹⁴²⁰ Ačkoliv některé grafické rysy mohou ukazovat na Antoniovo autorství, přehnaná přesnost a podrobnost spolu s typologickými nejistotami vedly profesora Boru k názoru, že tento list je přesnou kopií podle vzoru cremonského umělce. Skutečnost, že jde o kopii podle kresby a nikoliv podle nástěnné malby badatel dokazoval absencí bederní roušky a pozicí nohou, jež jsou lehce roztaženy stejně jako na výše popsané kresbě, a neodpovídají výsledné nástěnné malbě.¹⁴²¹ Při bližším seznámení s nástěnným celkem *in situ* však naopak musíme konstatovat, že Borův argument zde neobstojí. Při komparaci kresby a nástěnné malby vyjde najevo, že Kristova levá noha nepřevyšuje pravou, ale naopak je ve stejné pozici. Zarážející je navíc analogické vystínování hrudi, mezižeberních svalů, Kristova pravého boku i levé nohy, především v oblasti podkolenní jamky. Zcela odpovídající modelování paží, Kristovy tváře nebo kolen a téměř nezatelných prstů na pravé ruce nás vede k myšlence o kopii podle výsledné malby, nikoliv podle kresby. Přehnaná přesnost a podrobnost spolu s typologickými nejistotami, kterých si všiml profesor Bora, nám napovídají, že autorem kresby mohl být mladší Vincenzo. Jeho až graficky pojatý kresebný projev dokazují například dvě kresby z pražské Národní galerie, konkrétně *Polopostava Krista snímaného z kříže*¹⁴²² a *Studie rukou a hlavy mladíka dívajícího se vzhůru*.¹⁴²³ Právě jemná práce s uhlem, drobné šrafování a cit pro detail nás nenechají na pochybách, že výše citovaná studie je prací mladšího sourozence, s nímž Antonio pracoval ve společné dílně od počátku 60. let a jejichž bližší spolupráce se klade až do sedmé dekády 16. století, kdy se nejmladší z Campiů stal zralým výtvarníkem. Samotná kresba mohla navíc dojít svého dalšího uplatnění například při realizaci Vincenzova deskového obrazu s tématem *Piety* pro farní

¹⁴¹⁹ Antonio Campi, *Studie k obrazu Kristus snímaný s kříže*, kresba perem, na papíře, filigrán [slunce s paprsky], 163 x 122 mm, Teplice, Regionální muzeum, inv. č. CA 531. Srv.: Bora 1995, s. 222-223; Bora 1997, s. 317, 321

¹⁴²⁰ Podle Antonia Campiho, *Kristus snímaný z kříže*, kresba uhlem, kvadatura, na papíře, filigrán: [hvězda], 252 x 202 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31834. Srv.: Bora 1997, s. 317, 321

¹⁴²¹ Giulio Bora, *Kristus snímaný z kříže*, in *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, Praha 1995, s. 224-225

¹⁴²² Vincenzo Campi, *Polopostava Krista snímaného z kříže a studie jeho ruky a nohy*, kresba uhlem, na papíře, 205 x 245 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 31835

¹⁴²³ Vincenzo Campi, *Studie rukou* (recto), *Studie hlavy mladíka dívajícího se vzhůru* (verso), kresba uhlem, na papíře, 167 x 80 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 57574

kostel v Bordolanu [obr. 280].¹⁴²⁴ Tato skutečnost rovněž napovídá, že cyklus mohl vzniknout nejméně o jedno desetiletí později, než uvádí odborníci.

První datace, která se v souvislosti s dekorací dělicí zdi v oratoři sv. Viktora v Medě v odborné literatuře objevila, směřovala na konec 50. a počátek 60. let, neboť Giulio Bora se původně domníval, že autorem výzdoby byl v polovině století Giulio Campi.¹⁴²⁵ Posléze dataci posunul o několik let později a podmiňoval ji dobou vzniku deskového obrazu zobrazujícího *Madonu s dítětem, sv. Viktorem, sv. Augustýnem a dalšími světci*, jehož autorem byl podle badatelova zjištění Antonio Campi. Signovaná, ovšem nedatovaná práce se v 70. letech 20. století sice nacházela v přilehlé vile, přesto badatel konstatoval, že se s největší pravděpodobností jednalo o hlavní oltářní obraz v oratoři, čemuž by napovídaly rozměry plátna a fakt, že postranní nástěnné malby zobrazující postavy andělů zatahující baldachýn byly obdobně vysoké a mohly tak tvořit křídla Antoniový deskové malby. Antoniovo autorství a dataci nástěnných maleb v Medě před rokem 1560 by potvrzovala například kresba z pražské Národní galerie zobrazující hlavu Laokoóna [obr. 80], jejíž prvotní využití malíř prokázal v postavě Poseidona v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina (1555–1557) [obr. 79] a v pozměněné variantě se s ní setkáváme v postavě sv. Petra v oratoři sv. Viktora. Giulio Bora upozornil rovněž na nápadnou podobnost mezi touto kresbou a hlavou sv. Pavla, umístěnou nad druhou arkádou od oltáře po pravé straně v hlavní lodi kostela sv. Zikmunda v Cremoně.¹⁴²⁶ Antoniovu zálibu v užívání kopií podle klasických soch a reliéfů v této době dokazuje také studie Vitellia [obr. 50–51],¹⁴²⁷ jejíž využití sledujeme jak v postavě muže na Antoniově malbě zobrazující starozákonní příběh o *Zuzaně a starcích* (1556–1557) [obr. 48], tak v hlavě vojáka na koni v centrální části pod ukřižovaným Kristem v *Ukřižování s pašijovými scénami* z roku 1569 [obr. 195]. Při bližším seznámení s Antoniovou tvorbou však narazíme na skutečnost, že praxe, kdy malíř zužitkovával své přípravné kresby vícekrát, se neobjevovala pouze v rané fázi jeho díla, ale také později. V případě kresby

¹⁴²⁴ Giulio Bora, Studi per la Deposizione nella chiesa di San Vittore a Meda, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Benátky 1997, s. 317. Srv.: Guazzoni 2000, s. 106

¹⁴²⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 31. Srv.: Bora 1977, s. 60

¹⁴²⁶ Antonio Campi, *Kopie klasického reliéfu*, kresba rudkou, na modře tónovaném papíře, 175 x 240 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 57572 (verso). Srv.: Bora 1995, s. 234

¹⁴²⁷ v Antoniově katalogu kreseb registrujeme pět studií s touto tematikou. Studie z profilu se dochovala v estenské galerii v Modeně a studie z *en face* je součástí sbírek milánské Ambrosiany. Antoniova kresba tohoto námětu se podle Marca Tanziho objevila v roce 1988 na trhu s uměním v New Yorku. Stephen Bailey upozornil ve svém článku z roku 1977 na dvě Antoniový kresby zakoupené do londýnské sbírky C. Kinga. Srv.: Bora 1971, s. 36, fig. 38; Bailey 1977, s. 117-118; Weiner 1988, kat. č. 8; Tanzi 1989, s. 106-107

hlavy Láokoónta z pařížského Louvru dojdeme k závěru,¹⁴²⁸ že malíř studii nejprve použil ve tváři *Sv. Jeronýma* z roku 1563 [obr. 120], dále v obličejí sv. Petra na nástěnné malbě zobrazující *Krista před setníkem* v cremonském dómu z roku 1582 [obr. 346]¹⁴²⁹ a v neposlední řadě se s ní setkáváme v obličejí *Kajícího se Sv. Petra* datovaného do 80. let, dnes ve španělské Segovii [obr. 338].¹⁴³⁰ Stejně tak Antoniový líbezný tváře světic, například sv. Lucie ze *Svaté rodiny* ze Sarasoty [obr. 178], Salomé ze *Stětí Jana Křtitele* ze sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 171] nebo sv. Lucie z kostela sv. Josefa v Castelleone [obr. 179] odkazující se na Parmigianinovy práce, nacházejí svůj předobraz v jediné dochované Antoniově kresbě tohoto typu v benátské Gallerii dell'Accademia.¹⁴³¹

Z výše popsaných skutečností vyplývá, že pokud chceme správně datovat nástěnné malby v oratoři sv. Viktora Medě, musíme je komparovat s Antoniovými výslednými pracemi, tedy nástěnnými celky nebo deskovými obrazy, o jejichž správném datování jsme přesvědčeni na základě autorské signatury a datace. Stylisticky velmi blízké se našemu cyklu v Medě zdají být dvě nástěnné malby v kapli sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda. Jak bylo konstatováno výše, jako první dokončil Campi v roce 1577 scénu po levé straně od oltáře zobrazující *Krista v domě Šimona farizeje* [obr. 262]. Při porovnání této práce s nástěnnou malbou *Tří Marií* z oratoře sv. Viktora dospějeme k jednoznačnému závěru, že obě díla jsou analogická nejen nasvícením scény spodním světlem, na které upozorňoval již badatel Giovanni Godi,¹⁴³² ale také svou pastelovou barevností a v neposlední řadě typologií ženských postav. Campiho ženské figury v obou případech zaujmou svou robustností a vertikálností, jež malíř podpořil mohutným našazením látky, v cremonském případě trubicovité povahy, v případě z Medy s hluboce zahnutou vlásničkou. Charakteristické jsou profily tváří vyznačující se u obou variant bledým až růžolícím inkarnátem, drobnými rty, sklopenýma nebo naopak do široka rozevřenýma očima, nepřehlédnutelným nosem a dlouhými vyčesanými nebo naopak neupravenými plavými vlasy.

Jako pandán k *Večeři v domě Šimona farizeje* vymaloval Campi o čtyři roky později (1581) v kapli sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda téma *Křtu Krista*

¹⁴²⁸ Antonio Campi, *Tři hlavy. Tři malé konverzující hlavy*, kresba uhlím, vybělováno, na modře tónovaném papíře, 271 x 207 mm, Paříž, Cabinet des dessins, Musée du Louvre, inv. č. INV 7846 (recto)

¹⁴²⁹ Antonio Campi, *Kristus před setníkem*, 1582, nástěnná malba, Cremona, dómo, presbytář

¹⁴³⁰ Antonio Campi, *Kající se sv. Petr*, deskový obraz, 160 x 120 cm, Segovia, katedrála, kaple sv. Petra

¹⁴³¹ Antonio Campi, *Ženská hlava zleva*, kresba rudkou, na bílém papíře, 203 x 127 mm, Benátky, Gallerie dell'Accademia, inv. č. 1075. Srv: Ruggeri 1982, s. 53

¹⁴³² Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 68, 72, 73, 76

[obr. 268].¹⁴³³ K její historii se váže archiválie z 3. dubna 1567, která dokumentovala záznam o vyplacení dlužné částky Antoniu Campimu za obrazy *Křest Krista* a *Stětí Jana Křtitele*. Listina uváděla, že dvě blíže nespecifikované práce od Antonia Campiho měly být zhodnoceny Bernardinem a Giuliem Campi během tří dní od jejich dokončení – dnes ovšem nelze s jistotou říci, o které práce se jednalo.¹⁴³⁴ Většina odborníků tedy odvozuje dataci malby na základě zachované signatury „*Antonii Campi plastica et pictura 1581*“. Výjimku tvoří badatel Bram de Klerck, který je toho názoru, že nástěnná malba vznikla stejně jako oltářní obraz již v roce 1567. Datace 1581 se podle něj odkazuje na celkové dokončení kaple, které je doložitelné kamenem v podlaze s tímto datem. Tento názor je ovšem mezi badateli ojedinělý.¹⁴³⁵

Také v případě *Křtu Krista* se Antonio orientoval jako již mnohokrát předtím na příklad staršího bratra. Giulio realizoval v roce 1568 do levé apsidy cremonského dómu deskový obraz představující *Křest Kristův* [obr. 269], který byl v kompozici téměř analogický s Antoniovým, mladší sourozenec pouze přidal do levého horního rohu Boha Otce a zástupy andělků. o tom, že toto pojetí bylo mezi cremonskými malíři oblíbené, svědčí dva příklady z kostela sv. Augustina od Andrei Mainardiho a Manfre Lodiho [obr. 270]. Nelze se ztotožnit s názorem Marielly Morandi, která konstatovala, že malíř v tomto případě nedokázal patřičně naplnit prostor malby, neboť oproti bratrovi figury rozmístil disharmonicky v její dolní části. Badatelka také shledala, že malba s námětem *Křtu Krista* se od *Večeře v domě Šimona farizeje* radikálně lišila, což si vysvětlila požadavkem zadavatele nebo Antoniovou zálibou ve zkoumání světla a stínu, tedy problematikou, která hrála v tuto chvíli pro malíře zásadní roli.¹⁴³⁶

Naopak tato vynikající pozdně manýristicky laděná práce nám napomůže při komparaci s Antoniovým Kristem z Medy [obr. 274]. Při porovnání obou Kristů, ať již mrtvého z Medy nebo živého z Cremony, totiž nelze nevidět zcela totožné ztvárnění anatomie Kristova těla, především v části trupu. Pokud pomíneme totožnou typologii Kristovy tváře a dlouhých plavých vlasů, jež pozorujeme v obou příkladech, nemůžeme ignorovat shodné vykreslení mezižebních svalů, kterých malíř docílil pomocí práce se světlem a stínem, stejně jako identické podání muskulatury paží a nohou. Za zmínku rovněž stojí porovnání s Campiho *Sv. Šebestiánem* z roku 1575 [obr. 236], jež vykazuje

¹⁴³³ Antonio Campi, *Křest Krista*, 1581, nástěnná malba, signováno a datováno „*Antonii Campi plastica et pictura 1581*“, Cremona, kostel sv. Zikmunda, kaple sv. Jana Křtitele

¹⁴³⁴ Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 466. Srv.: Sacchi 1872, s. 256-257

¹⁴³⁵ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 131. Srv.: Ferrari 1974, s. 16

¹⁴³⁶ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 41-47

stejně rysy jako obě popisované práce. Pozdější dataci popisovaných maleb můžeme podpořit komparací Antoniova Krista z Medy s Kristem z *Oplakávání* od Aurelia Luiniho z roku 1574 [obr. 278], jež se nachází na bočním oltáři v kostele sv. Barnabáše a sv. Pavla v Miláně a jež se shoduje s Campiho variantou čelným pohledem na Kristovo mrtvé tělo a komparzem v pozadí, ale liší se nasvícením scény, neboť Luini zde aplikoval teplý paprsek světla z levé strany na rozdíl od Antoniova studeného podsvícení.

Pokud svou pozornost zaměříme také na vlys s putti, který dekoruje římsu hlavní oltářní stěny a který zvažoval profesor Giulio Bora v 70. letech jako jedinou práci Antonia Campiho při dekoraci dělicí stěny [obr. 283], musíme konstatovat uvolněnější a hravější podání malých andílků než například v Antoniově dekoraci stropu v Palazzo Maggi v Cadignanu [obr. 284] nebo na arkádě hlavní lodi v kostele sv. Zikmunda [obr. 285]. Zatímco obě citované zakázky vznikaly v 60. letech a ukazují jednodušší a méně propracované podání malých nezbedů, vlys v Medě poskytuje příležitost nahlédnout na Antonia Campiho jako na zralého tvůrce, který s lehkostí a bez větších potíží maluje roz dováděné cherubíny při hře i ve spánku.

Naši hypotézu o pozdější dataci celého cyklu dokresluje rovněž srovnání s vybranými Antoniovými deskovými obrazy z jeho zralého a pozdního období. Do roku 1577 se klade jeden z řady Campiho obrazů zobrazujících *Krista na hoře Olivetské* [obr. 295].¹⁴³⁷ Emocionálně vypjatá tvář mladého Jana Evagelisty z Medy se podobá modlícímu se Kristu v Getsemanské zahradě. Vidíme stejný bezmocný výraz ve tváři, zrak upírající se k nebi a gestikulující ruce. Stejně tak tvář Josefa Arimatejského došla svého nového uplatnění v Campiho variantě *Sv. Jeronýma* z počátku 80. let [obr. 335]. Jistou podobu s tváří Josefa Arimatejského lze také vypožorovat ve zkřivených obličejích farizejů ve *Večeři v domě farizeově* [obr. 262]. Rovněž nelze opomenout obličej apoštola Petra po pravici Josefa Arimatejského, který se odvolává na obraz *Sv. Petra*, dnes uložený v kapli tohoto světce v katedrále v Segovii, a který klademe do 80. let 16. století [obr. 338].

Jako nejzazší datum, kdy mohl nástěnný cyklus v oratoři sv. Viktora vzniknout, se jeví letopočet 1582. K tomuto datu realizoval Antonio Campi v presbytáři cremonského dómu nástěnnou malbu s tématem *Krista před setníkem* [obr. 346].¹⁴³⁸ Obličej sv. Petra, který stojí po pravici Krista, opět citoval variantu ze Segovie i práci z Medy. Stejně bylo

¹⁴³⁷ Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1577, olej na plátně, 180 x 124 cm, signováno a datováno: „ANTONIUS CAMPUS/CREMONENSIS FA. (T)/ 1577“, Inverigo (Como), Santa Maria della Noce

¹⁴³⁸ Antonio realizoval tuto zakázku místo Bernardina Campiho, kterému byla původně zadána, ale které z časových důvodů nemohl dostát. Podle pramenných dokumentů z roku 1582 se klade k tomuto datu. Další nástěnná malba v presbytáři s tématem *Vjezdu Krista do Jeruzaléma* od Bernardina Campiho vznikla již v roce 1573.

spodní nasvícení a pastelový kolorit scény. Rok 1582 se jako nejzazší možné datum jeví také z toho důvodu, že již v této době pozorujeme, že v Antoniově tvorbě převažoval jiný směr. Šerosvitné tendence, se kterými Antonio experimentoval přibližně od roku 1566 a které byly nejprve doložitelné v jeho kresebných předlohách, dozrály právě v 80. letech ke svému vrcholu. Přestože nástěnné malby v oratoři sv. Viktora v Medě mohly na svou dobu působit poněkud archaicky, nelze si na základě výše popisovaných komparací představit, že vznikly před rokem 1577 nebo naopak po roce 1582, jak uvažovali badatelé Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo,¹⁴³⁹ ale naopak je musíme vymezit právě těmito letopočty.

7.11 Triptych Panny Marie do kaple Cusani v kostele sv. Marka v Miláně

Kolem roku 1577 nebo krátce před tímto datem obdržel Antonio zakázku na výzdobu rodové kaple v milánském kostele sv. Marka [obr. 286]. Touto prací pověřili malíře s největší pravděpodobností hrabata Guido a Agostino Cusani, z nichž první se pohyboval v diplomacii a druhý působil jako prelát a zároveň jako blízký přítel Karla Boromejského.¹⁴⁴⁰ Písemné prameny, které by dekoraci kaple více objasňovaly, se nedochovaly a snad také z toho důvodu uváděla starší literatura v souvislosti s touto Antoniovou prací některé nesprávné informace.

První historik, který nám zprostředkoval informace o Antoniově triptychu věnovaném Panně Marii,¹⁴⁴¹ byl Paolo Morigia. V roce 1595 ve své *La Nobiltà di Milano* uvedl, že: „*při kostele sv. Marka se vidí vzácná kaple váženého markýze Guida a kardinála Agostina Cusani, celá vymalovaná vynikajícím štětcem tohoto Ottavia [Ottavio Semino zvaný il Genovese].*“¹⁴⁴² Na něj navázal v roce 1674 Carlo Torre, který konstatoval, že autorem výmalby byl Antonio Campi, nikoliv Ottavio Semino: „*...v kapli Cusaniů v kostele sv. Marka se nachází Campiho obraz s námětem Madony Assunty, stejně jako ostatní výmalba at' v oleji nebo v temperě – v kupoli sibly a pod římsou čtyři evangelisté, na pravé stěně Klanění tří králů, na levé stěně Zasnoubení Panny Marie – tyto malby však*

¹⁴³⁹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 42. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 28-30

¹⁴⁴⁰ Mariella Morandi, *Riflessi controriformistici in alcune opere di Antonio Campi*, in *Cremona produce*, č. 2, s. 37-41. Srv.: Bora 1985, s. 191-192

¹⁴⁴¹ Antonio Campi, *Odpočinek na útěku do Egypta, Nanebevzetí Panny Marie, Smrt Panny Marie, 1577*, olej na plátně, 290 x 137 cm, 323 x 162 cm, 270 x 137 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS...1577“, „ANTONIUS CAMPUS/ CREMONENSIS/ FA. 1577“, „ANTONIUS CAMPUS / CREMO. IS FA. 1577“, Milán, kostel sv. Marka

¹⁴⁴² „*Appresso nella Chiesa di San Marco si vede la rara Capella degl' Illustri Marchese Guido, e Cardinale Agostino Cusani, tutta pinta con l' eccellente paello di questo Ottavio [Ottavio Semino detto il Genovese].*“ Paolo Morigia, *op. cit.*, (edice) 1979, s. 464

utrpěly nekvalitním zdivem, nedaly se jasněji identifikovat, na třech místech se dochovalo jméno Antonia Campiho, podle Paola Morigia byl však autorem těchto prací Ottavio Semino¹⁴⁴³. Tuto citaci později převzal Giovanni Battista Zaist (1774).¹⁴⁴⁴ Luigi Scaramuccia, vedle Carla Torreho další autor, který se ve stejné době zabýval výzdobou páté kaple po pravé straně augustiniánského kostela sv. Marka, považoval malby v blízkosti kaple dekorované Paolem Lomazzem za dílo Giulia Campiho „a konkrétně v jedné [kapli] v blízkosti té, kterou vymaloval Lomazzo, jehož štětec se hodně oplakává, je od cremonského Giulia Campiho“.¹⁴⁴⁵

Paolo Morigia byl jediným autorem, který Ottaviovu tvorbu v těchto letech důkladně znal, neboť jej s malířem pojily osobní kontakty. Informace o Ottaviově výmalbě kaple Cusani, kterou také uvedl v *La Nobiltà di Milano*, se tedy zakládala na pravdě. Bohužel citované malby z laterálních stěn se dodnes nedochovaly, na rozdíl od částečně zachovaných sibil a evangelistů, které jsou ještě dnes zcela jasně připsatelné Seminovi.¹⁴⁴⁶ Antoniův triptych stále zdobí augustiniánský kostel sv. Marka, ovšem nenachází se na svém původním místě v páté kapli po pravé straně, ale je umístěn v přilehlém galerijním prostoru. Jeho původní adjustace musela být změněna někdy v první čtvrtině 18. století, neboť podle Serviliana Latuady byl triptych již v roce 1738 k vidění po boku jiné Campiho práce zobrazující *Představení Krista v chrámu*, jež se v augustiniánském chrámu nalézala ve druhé kapli po pravé straně. V této době převzala nad původní kaplí Cusani patronát rodina Torre a patrně z toho důvodu byl Campiho triptych umístěn jinam.¹⁴⁴⁷

Triptych Cusani je dokladem Antoniova citlivého osobního přístupu k zobrazovaným tématům, neboť neměl nic společného s triumfálním protireformačním pojetím, ale naopak kladl důraz na hlubokou spiritualitu katolické reformace.¹⁴⁴⁸ První malba zleva zobrazující *Odpočinek na útěku do Egypta* vycházela z příkladu Albrechta Dürera, neboť vykazovala malířovu znalost Dürerovy grafiky stejného námětu z roku 1504

¹⁴⁴³ „Del già accennato Campi è la Tavola, che mostra la Vergine Assunta in Cielo, nella Capella di Signori Cusani, con tutte le altre Pitture, si a olio, come a tempera, rimirandosi nella Cupola varie Sibille, e sotto il Cornicione quattro Evangelisti, ed in due Quadri grandi laterali, sul e pareti, cioè nel dritto lato, l'Adorazione de'Magi, e nel sinistro, lo Sposalizio di San Giuseppe; ma queste Pitture, restando tiranneggiate dalla mala qualità de'muri, poco si scoprono, meritando per la lor'vaghezza, d'essere conservate all'eternità. In tre siti resta scritto il nome d'Antonio Campi, a conclusione di Paolo Moriggi, che dichiara il lor Pittore, essere stato Otavio Senini“. Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 267

¹⁴⁴⁴ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179

¹⁴⁴⁵ „ed in particolare in una [capella] v vicina a quella del Lomazzo, cui pannelli (tanto se ne compiacquero), essere di Giulio Campi Cremonese“. Luigi S. Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, s. 137

¹⁴⁴⁶ Gabrielle Cavallini (Vittorio Sgarbi ed.), Antonio Campi: Fuga in Egitto, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Veneto e Milano*, Milán 2011, s. 92-93

¹⁴⁴⁷ Serviliano Latuada, *op. cit.*, (edice) 1738, sv. V, s. 277. Srv.: Bora 1985, s. 191-193

¹⁴⁴⁸ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 37-41

[obr. 17]. Dürerovskou inspiraci dokládala především palma, která po levé straně uzavírala celou kompozici, putti hrající si v jejích větvích odvodil Campi z vlastní rytiny z roku 1547 [obr. 16].¹⁴⁴⁹ Naopak andělci zachycení v letu byli podle Giulia Bory odvozeni z Lomazzovy výmalby *kaple Foppa* v tomto kostele.¹⁴⁵⁰ Ve srovnání se svým německým vzorem byl Campi mnohem klasičtější. Na rozdíl od Dürera, který vyjádřil pohyb v postavě sv. Josefa a osla, na kterém sedí Panna Marie s Ježíškem, byla Campiho varianta velmi statická. Lišilo se také pozadí, protože norimberský mistr zasadil celou scénu do divoké přírody, zatímco Campi uzavřel pravou stranu obrazu dlouhým průhledem do krajiny, jejíž teplá barevnost a zastřená atmosféra dávala zaznít stejnému melancholickému tónu, který jsme viděli již v *Ukřižování s pašijovými scénami* (1569). Antonio navíc dokázal obohatit scénu, jak bylo jeho dobrým zvykem, o realistické prvky, například o sedlo, na kterém sedí Panna Marie nebo o vak s holí ponechaný volně na zemi. Jak uvedl Gabriele Cavallini, teplý kolorit spolu s diagonálně procházejícím umělým nasvícením z levé strany vytvořily scénu naplněnou intimní radostí, která se svým pojetím odvolávala na benátské vzory.¹⁴⁵¹ Roberto Longhi v tomto ohledu prosazoval Lorenza Lotta.¹⁴⁵²

Centrální výjev triptychu se věnoval *Nanebevzetí Panny Marie*. Afinita malby s *Nanebevzetím* od Bernardina Gattiho z cremonského dómu byla založena na pojetí shromážděných apoštolů, kteří v údivu pozorují právě probíhající zázrak. Soiaro zcela analogicky pojal skupinu apoštolů v *Nanebevstoupení Krista* na druhém klenebním pase v hlavní lodi kostela sv. Zikmunda [obr. 287]. Giulio Bora v souvislosti s tímto Antoniovým obrazem více podtrhl vzájemné ovlivnění Antonia Campiho a Simona Peterzana, neboť některé obličejové rysy Campiho apoštolů vykazovaly typologii Peterzanových bergamsko – benátských tváří. Pojetí postavy Panny Marie v oblacích se sluncem v záhlaví bylo nápadně blízké Giuliově standartě pro sakristii cremonského dómu z roku 1567 [obr. 288], lišilo se podání andělů, kteří ji vynášejí na nebesa. V poměrně stylizované podobě se tématem zabýval výše jmenovaný Bernardino Gatti, který do kostela sv. Agáty namaloval tento námět v roce 1542 [obr. 289]. K Antoniově práci se dochovaly v *Uffiziích*

¹⁴⁴⁹ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Fuga in Egitto*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 192

¹⁴⁵⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 192. Srv.: Cavallini 2011, s. 92

¹⁴⁵¹ Gabriele Cavallini, *op. cit.*, 2011, s. 92-93

¹⁴⁵² Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 126

dvě přípravné kresby znázorňující tvář Panny Marie [obr. 290] a její sepnuté modlicí se ruce [obr. 291].¹⁴⁵³

Na pravé straně byl triptych zakončen výjevem se *Smrtí Panny Marie*. Podle *Legendy Aurei* se v hodině smrti Matky Boží kolem jejího lůžka seskupili apoštolé, aby ji doprovodili na její poslední cestě. Scéna, jejímž ústředním motivem je postel s nebesy v interiéru, byla velmi oblíbená a často ji používali malíři ve Flandrech. Dokladem toho jsou práce Hugo van der Goese ve Stedelik Museum v Amsterdamu nebo Joose van Cleve ve Wallraf-Richartz Museu v Cologne a v Alte Pinakothek v Mnichově. Kompozice rovněž inspirovala Petra Brueghla staršího, od kterého ji podle Roberta Longhiho na základě grafické předlohy přejal Antonio Campi.¹⁴⁵⁴ Předchozí výše popsany příklad *Odpočinku na útěku do Egypta* ovšem spíše ukazuje, že cremonský malíř byl znalý práce s Dürerovými grafikami a lze se domnívat, že i v tomto případě podnítila Campiho obrazotvornost rytina z *Mariánského cyklu* z roku 1510 [obr. 292]. Tento postup také potvrzuje přípravná kresba,¹⁴⁵⁵ kterou v roce 1984 poprvé publikoval Giulio Bora [obr. 293].¹⁴⁵⁶ Hlavními protagonisty scény přesto byly světlo a stín, který halil postavy starých apoštolů kolem lože. Nespatřujeme zde žádný zvláštní půvab, ale spíše klima spirituality.¹⁴⁵⁷ Apoštol, který v popředí čte modlitby, vypadá jako by byl součástí jiného obrazu. Jeho světelná izolace evokuje Savoldova a Romaninova *Sv. Matouše* – v prvním případě z Metropolitního muzea v New Yorku [obr. 294], v druhém případě z domu sv. Jana Evangelisty v Brescii.¹⁴⁵⁸ Reminiscenci na Antoniův obraz *Krista před Kaifášem* [obr. 252] z oratoře sv. Lucie v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina vykazoval nejenom motiv plenty nad ložem Bohorodičky, ale především postava mladíka, kterému byla svěřena svíce, aby svítil na probíhající událost.¹⁴⁵⁹

Na triptych Cusani musíme nahlížet jako na dílo, které v sobě spojovalo několik základních a důležitých motivů Campiho produkce. Zaprvé je třeba si uvědomit, že malíř se ještě v 70. letech 16. století orientoval na vzory záalpské, nejvíce dürerovské. Přestože grafická práce Albrechta Dürera byla v 16. století v Itálii značně rozšířená napříč celým

¹⁴⁵³ Antonio Campi, *Studie ženské hlavy* (recto). *Studie rukou* (verso), kresba uhlím, na modře tónovaném papíře, 93 x 82 mm, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. č. 13501 F. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 30; Bora 1984, s. 13, 31; Béguin 1985, s. 189; Tanzi 1999, s. 122, kat. č. 72; Tanzi 2004, kat. č. 38

¹⁴⁵⁴ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 126

¹⁴⁵⁵ Antonio Campi, *Studie pro Smrt Panny Marie*, kresba uhlím, na bílém papíře, neznámá provenience

¹⁴⁵⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1984, s. 13. Srv.: Bora 1985, s. 193; Tanzi 2004, kat. č. 38

¹⁴⁵⁷ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 37-41

¹⁴⁵⁸ Gabriele Cavallini (Vittorio Sgarbi ed.), Antonio Campi: Morte della Vergine, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Veneto e Milano*, Milán 2011, s. 96-97

¹⁴⁵⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 193

uměleckým spektrem, paradoxně, i když norimberský malíř sám proti jejímu svévolnému užívání intervenoval u benátského soudu, je pozoruhodné, že si k ní Antonio několik desítek let po Dürerově smrti našel svoji cestu. Dalším neméně podstatným prvkem, ostatně jako již mnohokrát v minulosti, bylo Campiho ocenění brešských příkladů Gerolama Romanina a Moretta. Campi k tomu dokázal využít vzory staršího Giulia a v neposlední řadě zakomponoval své vlastní invence, jež aplikoval o několik let dříve. Campiho trojice obrazů pro kapli Cusani do kostela sv. Marka stála pomyslně na hranici Antoniový vlastní tvorby nočních scén. Touto prací Campi ještě ukazoval svůj naučený eklektický slovník. V dalších malbách naopak prokázal vlastní výtvarný důvtip, který oceňovali nejenom v Itálii, ale například také ve Španělsku. V chronologickém řazení další Antoniův *Kristus na hoře Olivetské* toho byl jasným důkazem – malba pro sanktuárium Santa Maria della Noce v Inverigu se stala oceňovanou prací, jež došla četných autorských replik i Vincenzových kopií. Její oblíbenost přesáhla i do 17. století, jak dokládají kopie uchované v Real Colegio – Seminario de Corpus Christi ve Valencii.¹⁴⁶⁰

7.12 Kristus na hoře Olivetské pro Santa Maria della Noce v Inverigu

Na počátku 70. let vytvořili Antonio spolu s Giuliem poslední společné dílo s námětem *Krista na hoře Olivetské*. Malba, kterou ve svých komnatách opatroval Karel Boromejský a na které snad spočíval jeho zrak při odchodu z tohoto světa, se posléze dostala do sbírek milánské Ambrosiany, kde je k vidění dodnes. Ve druhé polovině sedmé dekády došla tato varianta z počátku desetiletí částečné stylistické proměny. První novou verzi datovanou do roku 1577 jsme měli možnost okomentovat v oratoři sv. Lucie v Torre Pallavicina, kde jsme ji srovnávali se soudobou produkcí janovského malíře Luca Cambiasy. Ve stejném roce Campi realizoval plátno do sanktuária Santa Maria della Noce v Inverigu [obr. 295],¹⁴⁶¹ kterou opět mírně pozměnil, aby docílil výsledné podoby, jež uplatnil v řadě autorských replik. Oblíbenost této kompozice podnítila širší spolupráci s mladším Vincenzem, který měl možnost se při těchto zakázkách výrazněji uplatnit.

Antoniův obraz *Krista na hoře Olivetské* pro inverigské sanktuárium byl starší literatuře a průvodcům zcela neznámý. Historie obrazu, pokud to tak můžeme říci, se začala počítat až v 90. letech 20. století, kdy došlo k jeho restaurování. Díky restaurátorskému zásahu vyšla najevo Antoniova signatura s datací „ANTONIUS

¹⁴⁶⁰ Kolektiv autorů, *Realismo y Espiritualidad. Campi – Anguissola – Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI – XVIII*, Valencia 2007

¹⁴⁶¹ Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1577, olej na plátně, 180 x 124 cm, signováno a datováno: „ANTONIUS CAMPUS/CREMONENSIS FA. (T)/ 1577“, Inverigo (Como), Santa Maria della Noce

*CAMPUS/CREMONENSIS FA. (T)/ 1577*¹⁴⁶² a obraz tak mohl být zahrnut do katalogu Campiho deskových maleb.¹⁴⁶² Pozlacený rám, do kterého je obraz zasazen, je s největší pravděpodobností původní. Platby, smlouvy ani jiné, například notářské záznamy, malbu neevidovaly a z toho důvodu neznáme bližší okolnosti jejího vzniku. Ty můžeme dovodit pouze na základě vlastní úvahy a zasazení do dobového kontextu. Pokud pomíneme poměrně intenzivní kontakty Antonia Campiho s milánským arcibiskupem právě v sedmém desetiletí Cinquecenta, jež mohly stát za vznikem této práce, musíme upozornit na úzké vztahy milánské kurie se sanktuáři v Inverigu, jež se zabývala jeho nepříliš dobrou ekonomickou situací na počátku 70. let. Z pastorální vizitace Karla Boromejského z roku 1570 jasně vyplynulo, že „*ecclesia est indecentissima*“, tedy že budova sanktuária potřebovala nutně obnovit.¹⁴⁶³ Žalostné muselo být rovněž jeho vnitřní vybavení. Milánská arcidiecéze se na počátku osmého desetiletí zasadila o projekt na stavbu nové budovy, jenž se datuje do roku 1582 a připisuje se Pellegrinu Tibaldimu nebo Giuseppe Medovi.¹⁴⁶⁴

Před rokem 1582 realizoval Campi ještě jedno plátno zobrazující *Krista v Getsemanské zahradě*. To bylo inverigské práci stylisticky zcela analogické.¹⁴⁶⁵ Jeho objednavatelem byl s největší pravděpodobností kardinál Cesare Monti, v jehož sbírkách byl obraz dokumentován. Jednalo se o datovanou a signovanou práci, která se dnes nachází v Arcibiskupské galerii v Miláně, jež není běžné veřejnosti přístupná [obr. 296]. Giulio Bora identifikoval tuto práci s obrazem, který měl v roce 1579 vzniknout do cremonského kostela sv. Petra na Pádu.¹⁴⁶⁶ Marco Tanzi naopak upozornil, že cremonská malba se stále nachází v petrském klášteře, ale je vystavena v neveřejných prostorech kanovníků.¹⁴⁶⁷ Mezi autory, kteří se o Antoniově práci v Arcibiskupské galerii v Miláně věděli již v rubežhu 17. a 18. stetí se zařadili Agostino Santagostino,¹⁴⁶⁸ Carlo Torre „*od Antonia Campiho je zde modlíci se Kristus...*“,¹⁴⁶⁹ Serviliano Latuada „*Obraz od Antonia Campiho, tedy Kristus na hoře, se spojenýma rukama k modlitbě, který hledí na anděla,*

¹⁴⁶² Srv.: Coppa 1993, s. 215-218

¹⁴⁶³ Archivio Storico della Diocesi di Milano, Sezione X, Visite Patorali, Pieve di Mariano, sv. IV, quinterno 22-30

¹⁴⁶⁴ Simonetta Coppa, Antonio Campi: Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi, in *Carlo e Federico. La Luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milán 2005, s. 245-246. Srv.: Marubbi 2007, s. 150

¹⁴⁶⁵ Antonio Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, 1581, olej na plátně, 184 x 120 cm, signováno a datováno „AN.CA. 1581“, Milán, Arcibiskupská galerie

¹⁴⁶⁶ Giulio Bora (Claudio M. Strinati, Rossella Vodret Adamo eds.), *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Milán 2000, s. 208

¹⁴⁶⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 134-135. Srv.: Tanzi 1999, s. 129-130

¹⁴⁶⁸ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 37

¹⁴⁶⁹ „*D'Antonio Campi si è il Cristo orante ...*“. Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 393

„který sestupuje z nebe s křížem, a z druhé strany měsíc mezi mraky...“¹⁴⁷⁰ Francesco Bartoli Bolognese¹⁴⁷¹ a Federico Sacchi.¹⁴⁷²

Obě dvě verze *Krista na hoře Olivetské* spojoval intenzivní protireformační patetismus, který Francesco Frangi popsal jako „kreslířskou důkladost romantického ražení, kterou potvrzuje především energická figura anděla“.¹⁴⁷³ Lze se domnívat, že vliv na podobu obrazu mohl mít samotný milánský arcibiskup, jehož participace se v Antoniově produkci předpokládala také u *Ukřižování s pašijovými scénami* z roku 1569. Boromejského zájem na celkové obnově sankturia v Inverigu dokládala také skutečnost, že zde v roce 1582 nechal zřídit malý seminář pro vzdělávání kněží z horských oblastí Brianzy (fungoval do roku 1638).¹⁴⁷⁴ Velice jednoduchá kompozice založená na osobě modlícího se Krista, jehož usazené oči spočívají na ladné postavě anděla a jehož jediný doprovod tvoří měsíc na temném nebi v pozadí, musela na diváka působit silným dojmem. Tento účinek vycházel z kontrastu mezi mohutnou postavou Syna Božího a křehce působícím archandělem, který i přes svou tělesnou konstituci vyjadřoval důležitost svého poslání. Celý výjev působil jako zpověď. Jakoby se Kristus svým tázavým pohledem dožadoval odpovědi na otázku po důvodech svého blížícího se skonu a archanděl mu odpovídal výmluvným gestem směřujícím k nebi. Právě taková ukázka Kristova psychického utrpení v předvečer jeho smrti vytvářela nejen velmi intimní dojem, ale celkově měla silný duchovní dopad na věřící. Campimu se v případě této kompozice díky kontrolovanému užití barev, symetrické konstrukci perspektivy, zintenzivněným příklonem k naturalismu a zájmem o umělé světlo podařilo dosáhnout viditelného schéma emotivní atmosféry. V roce, kdy Karel Boromejský publikoval své *Instrukce*, Antonio Campi jasně prokázal, že byl schopen nově definovaná pravidla bez větších obtíží následovat. Byl vskutku jedním z prvních malířů své doby, který svou tvorbou ovlivňoval nejen nejbližší spolupracovníky, ale také své milánské souputníky, jak dokazuje práce Simona Peterzana z počátku 80. let.¹⁴⁷⁵

V předchozí kapitole, respektive při popisu *Nanebevzetí Panny Marie* z triptychu Cusani [obr. 286], jsme měli možnost posoudit Antoniovu ovlivnění Simonem

¹⁴⁷⁰ „Un quadro d'Antonio Campi, cioè un Cristo all'Orto, con le mani unite basse, che riguarda l'Angelo, che scende dal Cielo con una Croce, e da una parte vi e una Luna fra nubi...“. Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. II, s. 85

¹⁴⁷¹ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 166

¹⁴⁷² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 57

¹⁴⁷³ „una solidità disegnativa di stampo romantico, di cui è testimonianza soprattutto l'energica figura dell'angelo“. Francesco Frangi, *op. cit.*, 1993, s. 273

¹⁴⁷⁴ Simonetta Coppa, *op. cit.*, 2005, s. 246. Srv.: Marubbi 2007, s. 150

¹⁴⁷⁵ Franco Frangi, *op. cit.*, Milán 1993, s. 273

Peterzanem, především v typologii tváří a v kompozičně analogické *Assuntě* ze Santa Maria dei Miracoli. Opačné proudění inspirace, tedy od Campiho směrem k bergamskému kolegovi, lze dokumentovat na počátku 80. let, kdy Peterzano vyhotovil *Krista na hoře Olivetské* [obr. 297], který zcela kopíroval Antoniovu kompozici i pojetí tohoto tématu z Inveriga. Navíc toto plátno vytvořil rovněž na zakázku uměnímilovného kardinála Cesare Montiho, v jehož kolekci se obraz vedle Antoniový malby nacházel do počátku 19. století, než byl odevzdán do Brery a v roce 2001 do Diecézního muzea v Miláně.¹⁴⁷⁶ Zajímavým dokladem o vnímání obrazu v 17. století přinesl inventář sbírky z roku 1638, kde bylo Peterzanovo plátno popsáno jako „una copia di Paolo Veronese“. o dvě desetiletí později v roce 1650 uváděl inventář více konkrétní informaci „Simin Veneziano“, tedy jméno odkazující se na malířovo školení v Tizianově dílně.¹⁴⁷⁷ Peterzanovo autorství bylo nakonec prokázáno až na počátku 70. let 20. století,¹⁴⁷⁸ a následně podpořeno nálezem dvou přípravných kreseb ve sbírkách Castella Sforzesca.¹⁴⁷⁹

Přestože se naši předci domnívali, že se jednalo o práci benátského mistra, je na místě zdůraznit, že právě tímto obrazem se bergamský malíř zcela odpoutal od svého benátského formování patrného na příkladech západní vnitřní fasády milánského kostela sv. Mořice Většího nebo deskového obrazu *Povolání sv. Pavla a sv. Barnabáše* a zcela se vydal do služeb reformovaného klasicismu Karla Boromejského. Právě od počátku 80. let zaznamenáváme v Peterzanově tvorbě zjednodušené kompozice a kontrolované typologie postav, jež vyústily v příbězích sv. Antonína Paduánského v kostele Panny Marie Andělské v roce 1591.¹⁴⁸⁰ Skutečnost, že malíř byl ve své době vyhledávaným výtvarníkem, dosvědčuje také prestižní zakázka na výmalbu presbytáře kartouzy v Garegnanu.¹⁴⁸¹

Antoniový modifikace *Krista na hoře Olivetské* se ukázaly jako krok správným směrem, neboť originály i Vincenzovy kopie se staly vyhledávaným artefaktem nejen v Itálii, ale především ve Španělsku.¹⁴⁸² Na Pyrenejském poloostrově se v kapli Neposkvrněného početí v Real Colegio – Seminario de Corpus Christi ve Valencii nachází

¹⁴⁷⁶ Nadia Righi, Simone Peterzano: Cristo nell'orto, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Milán 2011, s. 162-163

¹⁴⁷⁷ Rachele Ferrario, Simone Peterzano: Cristo nell'orto, in *Il Cinquenceti lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Florencie/Milán 2000, s. 456

¹⁴⁷⁸ Marco Valsecchi, Nuove aggiunte al Peterzano, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Benátky 1971, s. 179-180

¹⁴⁷⁹ Maria Teresa Fiorio, Note su alcuni disegni inediti di Simone Peterzano, in *Arte Lombarda*, č. 40, 1974, s. 89-100

¹⁴⁸⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 60-61

¹⁴⁸¹ Rachele Ferrario, *op. cit.*, 2000, s. 456

¹⁴⁸² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 132-133

Vincenzova varianta Antoniovoy kompozice z Inveriga [obr. 298].¹⁴⁸³ Původně se španělští badatelé domnívali, že se jednalo o Antoniův originál,¹⁴⁸⁴ Marco Tanzi s ohledem na komparaci s Vincenzovými realizacemi v Bussetu nasměřoval jejich pozornost směrem k nejmladšímu sourozenci.¹⁴⁸⁵ Na počátku 17. století vznikla z ruky neznámého valencijského malíře – následovníka Vincenza Campiho kopie, jíž uchovává sakristie valencijského semináře [obr. 299].¹⁴⁸⁶ V této souvislosti Marco Tanzi upozornil, že podle slov Franca Paliagy byla několik let zpátky nabízena ve vídeňské aukci jiná kopie tohoto Vincenzova valencijského plátna.¹⁴⁸⁷ Valencijský seminář je také místem, kde se nachází další kopie, v tomto případě italská, jež se datuje na konec 16. století [obr. 300].¹⁴⁸⁸ Ředitel semináře Fernando Benito Doménech zprvu zamýšlel, že by se mohlo jednat o Peterzanovu kopii Antoniova originálu,¹⁴⁸⁹ v současnosti se kloní k Tanziho názoru, že se jedná o kopii anonymního italského mistra. Další zajímavá verze této kopie z konce 16. století se nachází ve valencijském klášteře Nejsvětější Trojice.¹⁴⁹⁰

Nevíme, jakým způsobem se Vincenzův originál a italská kopie Antoniovoy malby do Valencie dostaly. Odborná literatura se nejvíce přiklání k možnosti, že valencijský arcibiskup Juan de Ribera (1532–1611), zakladatel semináře, se snažil přiblížit Karlu Boromejskému a po jeho vzoru zakládal ve své arcidiecézi semináře a koleje a nakupoval obrazy italských mistrů, k nimž milánský arcibiskup obzvláště inklinoval.¹⁴⁹¹ V mobiliáři valencijské koleje se od jejího vzniku nacházel také obraz *Svaté rodiny se světci*, kopie obrazu oltáře sv. Marty z cremonskeho domu od Camilla Boccaccina z roku 1535 (nedochoval se).¹⁴⁹² Ribera navazoval na Boromejského také při stavbě semináře samého,

¹⁴⁸³ Vincenzo Campi, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na plátně, 185 x 124 cm, Valencie, Real Colegio – Seminario de Corpus Christi, inv. č. P-24

¹⁴⁸⁴ Fernando Benito Domenech, *Pintura europea en collecciones valencianas*, Valencia 1999, s. 90-91. Srv.: Robres 1951, s. 15; Benito Domenech 1980, s. 253

¹⁴⁸⁵ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 132-133

¹⁴⁸⁶ Následovník Vincenza Campiho, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na desce, 180 x 129 cm, Valencia, Real Colegio – Seminario de Corpus Christi, inv. č. P-25

¹⁴⁸⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 132-133

¹⁴⁸⁸ Následovník Antonia Campiho, *Kristus na hoře Olivetské*, olej na plátně, 130 x 113 cm, Valencie, Real Colegio – Seminario de Corpus Christi, inv. č. P-26

¹⁴⁸⁹ Fernando Benito Domenech, *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia 1980, s. 253

¹⁴⁹⁰ Fernando Benito Domenech, Anónimo según Antonio Campi: Cristo en el Huerto, in *Realismo y Espiritualidad. Campi – Anguissola – Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI – XVIII*, Valencia 2007, s. 152-153

¹⁴⁹¹ Umělecké transfery v době barokní komentovala Andrea Foglia. Andrea Foglia, Aspectos de la devoción popular en Cremona y posibles influencias españolas entre los siglos XVI y XVII, in *Realismo y Espiritualidad. Campi – Anguissola – Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI – XVIII*, Valencia 2007, s. 47-56

¹⁴⁹² v katalogu se uvádí jako originální práce Camilla Boccaccina. Ve skutečnosti se ovšem jedná o kopii. Další by se měla nacházet v knihovně escorialského klášteřa. Fernando Benito Domenech, Camillo

neboť aplikoval poučky a požadavky, které milánský hodnostář vyjádřil ve svých *Instrukcích*. Zasadil se také o sepsání textu *Advertencias para los edificios y fábricas de lo templos*, jehož autor Isidoro Aliaga navazoval na Boromejského podněty.¹⁴⁹³ Hypoteticky lze uvažovat, že obrazy se do Španělska dostaly na počátku 80. let, kdy na dvoře Filipa II. působil Carlo Bescapè jako vyslanec Karla Boromejského. Jeho úkolem bylo uklidnit napjaté vztahy, které panovaly mezi panovníkem a milánským arcibiskupem, jenž si příliš nerozuměl s milánským guvernérem Antoniem Guzmanem († 1580). Bescapè na panovníka působil tři roky a výsledkem jeho práce bylo výrazné zlepšení poměrů. Filip II., když v roce 1583 vysílal do Milána na post guvernéra Dona Carla Aragonského, napsal: „*Posíláme tě ne jako místodržitele milánské provincie, ale jako ministra Karla Boromejského. On je obhájce našich lidí.*“¹⁴⁹⁴ Naši hypotézu by mohla rovněž podpořit skutečnost, že k roku 1582 se v cremonském státním archivu dochoval účet na Campiho jméno, který uvádí, že Danese Filiodoni, milánský vícenkancléř, zaplatil malíři dva obrazy „*s figurami Našeho Spasitele Ježíše Krista, modlícího se v zahradě*“.¹⁴⁹⁵

Další práce zobrazující *Krista na hoře Olivetské* s atribucí Vincenza a Antonia Campiho nebo z jejich okruhu známe díky informacím Giovanni Godiho a Giuseppe Cirilla. Badatelé našli campiovskému podání blízké malby v soukromé bergamské sbírce (signováno a datováno „*ANCHUS CREM. F. 1579*“) a v pinakotece v Pavii, jež měla být podle výpovědi badatelů ve svém výrazu bohatší a měla se odvolávat na Antoniův obraz ze soukromé milánské sbírky Marca Valsecchiho [obr. 219].¹⁴⁹⁶ Vzhledem k tomu, že jmenované práce z Bergama a Pavie nebyly reprodukovány, není možné jejich adekvátní posouzení. Původní Antoniově variantě *Krista na hoře Olivetské* z Inveriga se v pozdějších letech dostalo zajímavého závěru, neboť Vincenzo Campi se postupně zaměřil pouze na zobrazení psychického rozpoložení Krista a nástrojů jeho utrpení, jako tomu bylo například

Boccaccino: *Sagrada Familia* noc santos, in *Realismo y Espiritualidad. Campi – Anguissola – Caravaggio y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI – XVIII*, Valencia 2007, s. 154-155

¹⁴⁹³ Carmen Rodrigo Zarzosa (F. Javier Campos y Fdez. de Sevilla ed.), *Un programa iconográfico en torno a la Eucaristía: el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*, in *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía. Devoción y culto general*, sv. 2, El Escorial 2003, s. 733-752

¹⁴⁹⁴ „*Noi ti mandiamo non come governatore della provincia di Milano, ma piuttosto come ministro di Carlo Borromeo. È lui il difensore dei nostri domini.*“ Stefano Zuffi, *Cronologia*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milán 2005, s. 306–309

¹⁴⁹⁵ „*cum figuris Salvatoris nostri Domini Iesu Christi orantis in Horto...*“ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Antonio Galli, f. 1331, 11. dubna 1582. Srv.: Giuliani 1997, s. 492; Giuliani 1998, č. 112

¹⁴⁹⁶ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 33-35. – *Monumenta Bergomensia*, sv. LV, *Collezione private bergamasche*, Bergamo 1980, f. 65 jako cremonský nebo cremaský malíř, signatura „*ACHUS*“ nebo „*ANCHUS CREM. F. 1579*“

v obraze ze soukromé sbírky v Parmě [obr. 122].¹⁴⁹⁷ Tato expresivní redukce se odvolávala na *Andachtsbilder* z 15. století, kde popření kontextu evangelijního příběhu navozovalo intimní až patetický charakter a podporovalo emotivní účast věřícího.¹⁴⁹⁸ Především v Německu a Nizozemí kolem roku 1300 bychom našli zobrazení Krista s nástroji svého utrpení. Na konci 15. století se v Zápálpi vyvinul typ tak zvaného *Schmerzsmanna*, ve kterém právě *arma Christi* sehrály zásadní roli.¹⁴⁹⁹

7.13 Stigmatizace sv. Františka

Antoniova *Stigmatizace sv. Františka* se do roku 2011 ukrývala ve vatikánské pinakotéce pod atribucí Girolama Muziana [obr. 301].¹⁵⁰⁰ Maloformátový obraz původně zdobil kolekci kardinála Innocenze Ferrieriho (1810 – 1887) a jeho bratra Giulia, posléze se dostal do mobiliárního vybavení *Palazza di Propaganda Fide*, až nakonec v roce 1912 přibyl do sbírek vatikánské pinakotéky. Také dnes je vystaven ve stálé expozici, konkrétně v jedenáctém sále. Podle evidence vatikánské pinakotéky byl ve své historii jednou restaurován (1941). Zásadou Maura Pavesiho bylo v roce 2011 původní Muzianovo autorství přepsáno na Antonia Campiho.¹⁵⁰¹ Badatel správně vyhodnotil, že stylistická blízkost s obrazem Antonia Campiho zobrazující *Krista na hoře Olivetské* ze Santa Maria della Noce v Inverigu [obr. 295], se *Stětím Jana Křtitele* z milánského kostela Obrácení sv. Pavla [obr. 310] nebo se *Sv. Jeronýmem* z Galleria Sabauda v Turíně [obr. 335] nebyla zcela náhodná a že se jednalo o práci cremonského malíře.

Obraz je v současné době v celkém dobrém technickém stavu. Nejlépe se zachovala postava sv. Františka v proudu světelného paprsku, bratr Eliáš v popředí je méně čitelný. První zájem o obraz projevil ve 30. letech Amadore Porcella, který v průvodci pinakotéky z roku 1931 a v malé publikaci věnované Muzianovi konstatoval, že se jednalo „o zajímavou prácičku díky šerosvitné hře a díky evidentním kontaktům s Flámy, speciálně s *Brillem*“.¹⁵⁰² Katalog vatikánské pinakotéky ze 30. let uváděl jako autora Muziana,¹⁵⁰³ na

¹⁴⁹⁷ Vincenzo Campi, *Kristus s nástroji svého umučení*, olej na plátně, 86 x 71 cm, Parma, soukromá sbírka

¹⁴⁹⁸ Magdalena Spagnolo, *op. cit.*, 2002, s. 43

¹⁴⁹⁹ Bram de Klerck, Franco Paliaga ed., *Cristo che medita sugli strumenti della passione*, in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, Cremona, 2000, s. 174-175

¹⁵⁰⁰ Antonio Campi, *Stigmatizace sv. Františka*, olej na plátně, 28 x 42 cm, Řím, Pinacoteca Vaticana, inv. č. 40370

¹⁵⁰¹ Mauro Pavesi, *Un dipinto di Antonio Campi alla Pinacoteca Vaticana*, in *Arte Lombarda*, sv. 161-162, 2011, č. 1-2, s. 40-48

¹⁵⁰² „opericciola interessante e per giuoco chiaroscurale e per gli evidenti contatti coi fiammenghi, specie col *Brill*“. Mauro Pavesi, *op. cit.*, 2011, s. 41. Srv.: Porcella 1931, s. 173; Porcella 1931, s. 33-36

rozdíl od Federica Zeriho, jenž se domníval, že autorem obrazu byl pozdně manýristický malíř z oblasti toskánsko – římské. Ennio Francia obraz v 60. letech komentoval jako dílo Girolama Muziana.¹⁵⁰⁴ V 70. letech se malba jako Muzianova práce dostala na stránky dizertační práce R. E. Macka a v roce 2000 ji John Marciari uvedl do souvislostí s dílem Marcella Venustiho. Poslední Muzianova monografie z roku 2008 z pera badatelky Patrizie Tosini malbu komentovala jako „špatného napodobitele umělce“.¹⁵⁰⁵ Ke stejnému závěru došli autoři posledního souhrnného katalogu Vatikánské pinakotéky.¹⁵⁰⁶

Campi zobrazil svého Františka uprostřed jeho duchovního pohnutí. Veškerou pozornost soustředil na světce, který na hoře Averna medituje nad Kristovým utrpením. V tuto chvíli nevidíme bratra Eliáše, Františkův doprovod, tušíme však jeho přítomnost v pravém dolním rohu. Dramatický moment pojal Campi velice expresivně, stylizoval pozadí, aby se mohl soustředit na postavu františkána v prvním plánu. Světcův pohled nasměřoval k nebi, které z pravé strany nasvítí prudkým paprskem světla, jež dopadá na světcův mnišský oděv a v jeho zádech na skále vytváří stín. Výmluvné gesto levé ruky naznačuje právě probíhající zázrak. Barevnost založená na škále hnědých a žlutých tónů umocňuje naléhavost scény a dožaduje se divákova soustředění.

Italské umění znalo Stigmatizaci sv. Františka od dob Giottoových. Renesační zobrazení měla vždy jasnou a snadno pochopitelnou kompozici a mohlo by se tedy zdát, že naplňovalo jeden z požadavků tridentské koncilu. Nebylo tomu zcela tak, neboť protireformace usilovala také o to, aby se výjevu dostalo navíc symbolicko-kristologické hodnoty, jež by více zdůrazňovala identifikaci světce s Kristem. Právě od druhé poloviny 16. století se stigmatizace prosadila jako samostatný výjev, který již nebyl součástí světeckých nebo kristologických cyklů. Jedním z prvních malířů, který se na tyto nové hodnoty snažil poukázat, byl Tizian, jehož kresba sv. Františka při meditaci na hoře Averna se dochovala díky rytině Nicola Boldriniho [obr. 302]. Tento ikonografický model zaujal Girolama Muziana, který v roce 1567 produkoval sérii maleb, jež posléze v grafice provedl Cornelis Cort [obr. 303].¹⁵⁰⁷

¹⁵⁰³ Kolektiv autorů, Saal XI, Girolomo Muziano, Der Heilige Franz. empfängt die Stygmata, in *Päpstliche Museen und Galerien. Führer durch die Pinakothek Vatikans, Saal XI, Girolomo Muziano, Der Heilige Franz. empfängt die Stygmata*, Vatikán 1934, s. 147

¹⁵⁰⁴ Ennio Francia, *Pinacoteca Vaticana*, Milán 1960, kat. č. 263

¹⁵⁰⁵ „debole imitatore dell'artista“. Mauro Pavesi, *op. cit.*, 2011, s. 42. Srv.: Marciari 2000, s. 316, 492; Tosini 2008, s. 513

¹⁵⁰⁶ Adela Breda, *La Pinacoteca Vaticana. Catalogo dell'Esposizione*, Vatikán 2008, s. 172

¹⁵⁰⁷ Francesco Landolfi, Il San Francesco che riceve le stigmate: un tema campesco nella pittura lombarda tra Cinque e Seicento, in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, Milán 2000, s. 113-125, 113

Cortovy rytiny podle Girolama Muziana ovlivnily také prostředí Cremony, konkrétně Giulia Campiho, v jehož dílně vznikla na počátku sedmého desetiletí malba tohoto námětu [obr. 210].¹⁵⁰⁸ Práce z roku 1571 se do poloviny 19. století nacházela v soukromé boloňské sbírce, poté byla prodána, aby se v roce 1983 znovu objevila na trhu s uměním – nyní je v Cremoně v soukromé sbírce. V případě této malby se rok před Giuliovou smrtí poprvé setkáváme s příkladem noční scény, která přes své lineární pojetí postavy světce a jeho doprovodu, vykazovala reflexi představ Karla Boromejského o sakrálním umění, především svým pietním podáním, ostrým kontrastem mezi partiemi osvětlenými a ztemněnými, bujnou vegetací a příklonem k naturalismu podle Dossa Dossiho.¹⁵⁰⁹ Francesco Landolfi rovněž upozornil, že pozornost, které se postavě sv. Františka dostalo v prvním plánu obrazu, se odvolávala na Dürerovu předlohu stejného námětu (Paříž, Galerie du Petit Palais) [obr. 304].

Giulio obraz realizoval na základě přípravné kresby, kterou uchovávají Uffizie (inv. č. 13492).¹⁵¹⁰ Studie následně inspirovala slavnou Sofonisbu Anguissolu, která ji využila při práci na obraze stejného námětu do cremonského kostela sv. Heleny (od roku 1808 v kostele sv. Agáty).¹⁵¹¹ Recepce Giuliovy malby pozorujeme také v boloňské dílně Carracciů. V roce 1586 zapůsobila Giuliova figura sv. Františka na podání světce v rytině Agostina Carracciho. Asi největší dopad měla ovšem na malbu nejmladšího Vincenza. Malíř byl v roce 1573 pověřen zakázkou na *Stigmatizaci sv. Františka* do kapucínského kláštera sv. Marty v Mantově [obr. 305].¹⁵¹² V letech 1610 až 1611 se podle výpovědi Ippolita Donesmondioho obraz dostal do tamního kostela Neposkvrněného Početí a odtud mezi léty 1805 až 1810 pokračoval do kostela sv. Ducha, rovněž v Mantově, kde se nacházel až do roku 1937 (nyní ztracen).¹⁵¹³ Malba, kterou Vittorio Matteucci na počátku 20. století nazval „krásnou...hodnotnou pro citovost, kresbu a barvu“,¹⁵¹⁴ byla charakteristická překonáním Giuliova pozdně manýristického linearismu. Především díky podání horské krajiny a vegetace, jež se později projevilo v malířově zálibě malovat zátiší s ovocem, a dramatičností momentu, malba odhodlaně vstoupila do klimatu barokního

¹⁵⁰⁸ Giulio Campi, *Stigmatizace sv. Františka*, olej na plátně, 193 x 129 cm, signováno a datováno „UILLI CAMPI CREMONENSIS OPUS MDLXXI“, Cremona, Museo Civico, inv. č. 2123

¹⁵⁰⁹ Francesco Landolfi, *op. cit.*, 2000, s. 188

¹⁵¹⁰ Srv.: Tanzi 1999, s. 62-63

¹⁵¹¹ Valerio Guazzoni, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milán 1994, s. 312

¹⁵¹² Vincenzo Campi, *Stigmatizace sv. Františka*, signováno a datováno „Vincencius Campus Cremonensis faciebat MDLXXIII“, neznámá provenience, původně Mantova, kostel sv. Ducha

¹⁵¹³ Francesco Landolfi, *op. cit.*, 2000, s. 117. Srv.: Donesmondi 1613, s. 236

¹⁵¹⁴ „bellissima...pregevole per sentimento, per disegno e colorito“. Vittorio Matteucci, Chiesa di s. Spirito, in *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova 1902, s. 381, pozn. 4

naturalismu.¹⁵¹⁵ Oslovila také Camilla Proccaccina, který stejnou kompozici použil ve své maloformátové variantě pro neznámého objednavatele [obr. 306].¹⁵¹⁶

Patrně díky dobrému jménu, které si udělal u mantovských kapucínek, realizoval Vincenzo Campi o dvanáct let později pro angeliky u sv. Marty v Cremoně obraz stejného námětu [obr. 307], který se dnes nachází v milánské Breře.¹⁵¹⁷ Do pinakotéky byl obraz odevzdán v roce 1811 jako práce Antonia Campiho, kterou měl provést pro cremonské kapucíny. Tím začala spleť historie dvou obrazů – jednoho z ruky Vincenzovy a druhého z ruky Antoniovy, kterou pomohl rozplést Marco Tanzi v roce 1998.¹⁵¹⁸ Badatel jako první publikoval inventář mobiliáře kapucínského kláštera u Dvanácti apoštolů, jehož sepsáním byl v roce 1810 pověřen malíř Santo Legnani.¹⁵¹⁹ Autor soupisu uvedl, že k tomuto datu se u kapucínů nacházela malba zobrazující *Stigmatizaci sv. Františka* od Sofonisby Anguissoly, kterou malířka „provedla pod vedením Antonia Campiho“.¹⁵²⁰ O rok později, kdy byl obraz doručen do Brery, jej *Napoleonský inventář* posoudil jako práci Antonia Campiho (pod inv. č. 491). Ovšem jak upozornil Francesco Landolfi, kapucíni přišli do Cremony v roce 1566, kdy započali s budováním kláštera – ten byl konsekrován až 4. listopadu 1583. z čistě chronologických důvodů tedy nebylo možné, aby obraz namalovala Sofonisba Anguissola, která od roku 1559 žila v Madridu. Navíc rozměry obrazu č. 491 (179 x 120 cm), které udával *Napoleonský registr*, neodpovídaly výše citovanému dílu, které do inventáře Brery vstoupilo jako práce Antonia Campiho pro cremonské kapucíny (212 x 118 cm).¹⁵²¹

Odpovědí na spleť historie obrazu byl opět Legnaniho inventář z roku 1810, který registroval ještě jednu *Stigmatizaci sv. Františka*, v tomto případě od Vincenza Campiho, „z vnitřního kostela angelik u sv. Marty v Cremoně“.¹⁵²² Tato práce vstoupila do *Napoleonského registru* pod inventárním číslem 499, bez uvedení autora a s rozměry 236,5 x 121 cm. Marco Tanzi upozornil, že došlo k záměně informací u obou obrazů a že obraz

¹⁵¹⁵ Francesco Landolfi, *op. cit.*, 2000, s. 117

¹⁵¹⁶ Francesco Landolfi (Franco Paliaga ed.), Camillo Proccaccini: San Francesco che riceve le stigmate, in *Vincenzo Campi scene del quotidiano*, Milán 2000, s. 190-191

¹⁵¹⁷ Vincenzo Campi, *Stigmatizace sv. Františka*, olej na plátně, 212 x 118 cm, Milán, Pinacoteca di Brera, inv. č. 499

¹⁵¹⁸ Francesco Landolfi (Franco Paliaga ed.), Vincenzo Campi: San Francesco che riceve le stigmate, in *Vincenzo Campi scene del quotidiano*, Milán 2000, s. 186-187. Srv.: Tosini 1996, s. 236; Tanzi 1998, s. 11-112

¹⁵¹⁹ Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del Fondo di Religione, fasc. Alto Po, b. 213/2, c. 131. Srv.: Landolfi 2000, s. 186-187

¹⁵²⁰ „fatto sotto la direzione di Antonio Campi“. Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del Fondo di Religione, fasc. Alto Po, b. 213/2, c. 131. Srv.: Landolfi 2000, s. 186-187

¹⁵²¹ Francesco Landolfi, *op. cit.*, 2000, s. 186

¹⁵²² „chiesa interna di Santa Marta delle Angeliche a Cremona“. Idem.

číslo 499 byl dílem Vincenzovým a že byl podle současného stavu dochování zkrácen na obou stranách o 10 centimetrů. Existenci Antoniova obrazu, který se do sbírek Brery dostal pod inventárním číslem 491, potvrdila rytina od Angela Marii Boniniho, který v letech 1821 až 1825 provedl *Stigmatizaci sv. Františka* s referencí na Antonia Campiho jako inventora malby [obr. 308]. Vzhledem k tomu, že Bonini podle předloh Campiů vytvořil řadu rytin,¹⁵²³ lze oprávněně předpokládat, že jejich produkci dobře znal a že si tedy nemohl splést autora obrazu. Tato Antoniova malba se posléze dostala v ne příliš dobrém technickém stavu do některého milánského kostela nebo do depositáře Brery.¹⁵²⁴

V návaznosti na výše citované skutečnosti lze konstatovat, že Antoniův obraz, který se původně nacházel v cremonském kapucínském klášteře a který je dnes ztracený nebo zničený, posloužil mladšímu Vincenzovi jako předloha pro jeho vlastní realizaci do cremonského klášteře angelik, neboť to nám naznačuje rytina Angela Maria Boniniho podle Antoniova plátna, jež je zcela analogická. Nebylo by to poprvé ani neposledy, kdy bratři využívali předlohy toho druhého, navíc podpořeni prací ve společné dílně. Na základě výše uvedených informací lze sumarizovat, že františkánské téma zaujalo na počátku 70. let Giulia Campiho, na jehož pojetí navázali Sofonisba Anguissola, Vincenzo Campi ve variantě z roku 1573, Camillo Proccaccini a Agostino Carracci v rytině z roku 1586. Na Antonia Campiho a jeho dnes ztracenou kapucínskou verzi se odkazoval Vincenzo v roce 1585 ve své verzi pro cremonské angeliky. Tato práce vycházející z Antoniova vzoru se posléze stala v oblasti kolem Cremony velmi oblíbenou a kopírovanou až do první čtvrtiny 17. století. Tento fakt podporovaly verze Francesca Borganiho z roku 1604 a čtyři anonymní práce ze San Martino dell'Argine, z kostela sv. Kříže v Desenzano del Garda, z farního kostela v Pianadetto di Monchio a z dómu v Guastalle.¹⁵²⁵ Ohlasy Antoniovy předlohy, respektive Vincenzova plátna z roku 1585, na sebe nenechaly dlouho čekat ani v cremonském uměleckém ambiente. V již přicházejícím barokním pojetí evidujeme v cremonské pinakotéce malbu Giovanna Battisty Trottiho, v dómu ve Fidenze práci tohoto námětu od Andrei Mainardiho (1605) [obr. 309] a v kostele sv. Mikuláše v Isola Dovarese se nalézá varianta Ermenegilda Lodiho (1616).¹⁵²⁶

Široký diskurz na téma Stigmatizace sv. Františka v Cremoně a v jejím blízkém okolí jsme zde uvedli z toho důvodu, abychom naznačili složitost problematiky v tvorbě Campiů a abychom ji zařadili do kontextu tvorby jejich současníků i pozdější generace.

¹⁵²³ <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/autori/4774/>, vyhledáno 24. 9. 2014

¹⁵²⁴ Francesco Landolfi, *op. cit.*, 2000, s. 186

¹⁵²⁵ Francesco Landolfi, *op. cit.*, 2000, s. 118-121

¹⁵²⁶ Idem., s. 121-124

Vraťme se ale ke *Stigmatizaci sv. Františka* z vatikánské pinakotéky, kterou jsme popisovali na počátku této kapitoly. Tato práce nebyla identická s Antoniovou ztracenou malbou z Brery, neboť tomu neodpovídají rozměry maleb (42 x 28 cm versus 179 x 120 cm). V chronologii Antoniovy tvorby lze malbu včlenit do 70. až 80. let 16. století. Mauro Pavesi podtrhl hru šerosvitu a zároveň Antoniovu práci komparoval se *Sv. Jeronýmem z Prada* [obr. 206] (počátek 70. let), *Klaněním pastýřů z Cremy* [obr. 242] (1575) a *Smrtí Panny Marie ze sv. Marka v Miláně* [obr. 286] (1577). Na základě konstatování, že malíř se v tomto případě silně přiklání k Savoldovu dílu, obraz datoval do rozmezí let 1571 až 1577.¹⁵²⁷ S ohledem na Giuliovu malbu z roku 1571 a Vincenzovy práce z let 1573 a 1585, kde je patrné že vatikánská práce tvořila jakýsi mezistupeň mezi oběma Vincenzovými plátny, a s ohledem na Antoniovo podání Kristovy tváře ze Santa Maria della Noce Inveriga lze Antoniovu *Stigmatizaci z Vatikánu* včlenit až na konec tohoto období, do roku 1577.

7.14 Stětí Jana Křtitele do kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně

Ke stejnému letopočtu lze vročit deskový obraz zobrazující *Stětí Jana Křtitele*, který Antonio Campi provedl do třetí kaple po pravé straně kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně [obr. 310].¹⁵²⁸ Milánské útočiště angelik Antonio dobře znal, neboť zde již v roce 1564 po boku bratra Giulia realizoval nástěnnou výmalbu presbytáře zachycující významné momenty ze života sv. Pavla [obr. 142–156]. Na rozdíl od těchto prací, jejichž přednes byl ještě eklektický, pojal Campi ve druhé polovině 70. let 16. století své *Stětí Jana Křtitele* zcela rozdílně. V tomto díle započala nová fáze Antoniovy tvorby, neboť umělé světlo, které si malíř poprvé vyzkoušel v *Navštívení* v roce 1567 [obr. 180] a v *Klanění pastýřů* v roce 1575 [obr. 242], zde prokázalo rozhodující stylistický obrat. Umělecká kritika spatřovala v této Antoniově realizaci základnu pro další šerosvitně laděné práci a zároveň manifest nového milánského malířství.¹⁵²⁹

Historici umění oceňují Antoniovo *Stětí* především pro jeho nepředstíraný realismus. Scéna popravy vypadá jako momentka, která jako by byla vytržena z určitého kontextu. Je zasazena do ztemnělého prostředí, jež prostupují pouze dva zdroje světla – svíce, kterou přináší stařena po levé straně a pochodeň, kterou drží mladík uprostřed. Nic

¹⁵²⁷ Mauro Pavesi, *op. cit.*, 2011, s. 43

¹⁵²⁸ Antonio Campi, *Stětí Jana Křtitele*, kolem 1577, olej na plátně, 280 x 192 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 157“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla, třetí kaple po pravé straně

¹⁵²⁹ Mario Marubbi, (Vittorio Sgarbi ed.), Antonio Campi. La decollazione del Battista, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Milán 2011, s. 90-91

nenapovídá tomu, že se nacházíme ve vězení, neboť prostor není žádným způsobem definován. Středobod výjevu zaujímá postava sv. Jana Křtitele, jehož trup a hlava, snad v předtuše blížícího se konce, září do tmy bělostným až sinalým inkarnátem. Světec opírá své svážené ruce o kvádr, kde se nachází Campiho signatura a částečná datace, svůj pohled směřuje k právě se otevírajícím dveřím, kudy do vězeňské cely vstupuje mladá dívka a stará žena se svíci. Jejím mužským protějškem je kat, který stojí zcela vpravo a svou ruku klade na Křitelovo levé rameno.¹⁵³⁰ V prostoru, který vzniká mezi nimi, stojí chlapec s pochodní. Jemu za zády sekundují dva muži, jejichž siluety pouze tušíme, neboť viditelné jsou pouze jejich hlavy. Scéně dodává na věrohodnosti především dobové odění, podle kterého lze usoudit, že ženy vstupující do místnosti jsou služebné, nikoliv Salomé s Herodiadou, které se v Antoniově předcházející produkci objevily ve *Stěti Jana Křtitele* z kostela sv. Zikmunda v Cremoně o deset let dříve. Oproti tomu Janův popravicí je zobrazen pouze v lehké tunice, snad aby vynikla jeho svalnatá postava, zocelená těžkou prací. Nejokázalejší oděv vlastní mladík s pochodní, jehož zelenomodré odění a pokrývka hlavy s pérem naznačují, že se jedná o králova sloužícího, který čeká na vykonání rozsudku. Na blížící se Křitelův konec ostatně také poukazuje podnos připravený na podlaze dole uprostřed. Celkové vyznění dokresluje nejen užití okrově hnědého koloritu v kombinaci s kontrastní bílou a zelenou barvou, ale také zasazení do niky, jejíž výzdobou byl Campi rovněž pověřen. Do dnešních dní se dochovaly fragmenty výmalby, které dokládají, že na klenbě malíř znázornil *Narození Jana Křtitele*, *Navštívení* a *Kázání Jana Křtitele*. Po levé straně lze částečně rozpoznat *Navštívení Jana Křtitele ve vězení*.¹⁵³¹

Citované a částečně datované dílo poprvé zaznamenal jako práci Antonia Campiho v tomto kostele v průběhu 17. století Agostino Santagostino.¹⁵³² V 70. letech 19. století na něj navázal Federico Sacchi. Historik svatopavelský chrám v Miláně s největší pravděpodobností nenavštívil, neboť malbu umístil na druhý oltář po pravé straně a jako autora uvedl Giulia Campiho.¹⁵³³ Ve 20. století se umělecká kritika začala věnovat Antoniovu *Stěti Jana Křtitele* až ve 30. letech, kdy si jeho kvalit povšimli Aurelia Perotti a Roberto Longhi. Badatelka konstatovala, že Campi v tomto obraze předešel

¹⁵³⁰ Antonella Giolli uvedla, že princip kata obráceného k divákovi v kombinaci s klečící figurou světce mohl Campi převzít z Dürerovy xylografie znázorňující *Mučednictví sv. Kateřiny* z 90. let 15. století. Antonella Giolli (Flavio Caroli ed.), Antonio Campi. La decollazione del Battista, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán/Florence 2000, s. 378-379

¹⁵³¹ Paolo Morandotti, *op. cit.*, 1983, s. 31

¹⁵³² Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 33

¹⁵³³ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 84

Caravaggiovu brutalitu.¹⁵³⁴ Stejně tak Longhi poukázal na skutečnost, že Campi pojal scénu jako dobový výjev a že tím ukázal Merisimu způsob, kterým bude posléze komponovat své kompozice na Maltě: „*Stětí Jana Křtitele...nová invence, která se soustředí na umělé světlo...s představením některých aktérů v dobových kostýmech umenšuje skutečnost soudobé scény stětí, na kterou si vzpomene Caravaggio v jednom surovci, který stojí vpravo při Pohřbu sv. Lucie v Syrakusách.*“¹⁵³⁵ Od 50. let se Campiho práce objevovala na stránkách katalogů cremonské pinakotéky.¹⁵³⁶ V 80. letech 20. století, kdy se začal znovu prosazovat zájem o tvorbu cremonských Campiů, obraz připomenuli Giuseppe Cirillo a Giovanni Godi,¹⁵³⁷ Paolo Morandotti ve své práci o chrámu sv. Pavla v Miláně¹⁵³⁸ a Giulio Bora v rámci hesla o životě Antonia Campiho v katalogu i *Campi e la cultura artistica cremonese*¹⁵³⁹ a v rámci hesla v katalogu *The Age of Caravaggio*.¹⁵⁴⁰ V 90. letech se Antoniovo *Stětí Jana Křtitele* dostalo na stránky edice *Pittura a Milano*.¹⁵⁴¹ V posledních letech se ve svých komentářích malby dotkli Bram de Klerck,¹⁵⁴² Paolo Biscottini,¹⁵⁴³ Antonella Giolli,¹⁵⁴⁴ Marco Tanzi,¹⁵⁴⁵ Mario Marubbi¹⁵⁴⁶ a Giulio Bora.¹⁵⁴⁷

Všichni výše citovaní badatelé kladli Antoniovu práci do roku 1571. Svou dataci opírali o malířův autentický podpis „*ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS 157*“, jehož znění přizpůsobili a signaturu doplnili o číslovku [1], aniž by uvedli jednoznačný a pádný důvod pro své tvrzení. Letopočet 1571 se tak objevuje ve všech odborných publikacích od počátku 80. let. Odlišný názor se objevil pouze v 60. letech, kdy své poznatky o obraze publikovali Walter Friedländer¹⁵⁴⁸ a G. A. Dell'Acqua. První badatel navázal na Roberta

¹⁵³⁴ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 49

¹⁵³⁵ „...*la Decollazione del Battista...della nuova invenzione che concentra il lume artificiale...e coll'introduarvi alcuni attori nei costumi dell'epoca riduce quel fatto a una scena contemporanea di esecuzione come poi farà il Caravaggio a Malta. E anche del manigoldo straponente direi che il Caravaggio si rammentasse un quello brutalissimo che sta sulla destra della Sepoltura di Santa Lucia, a Siracusa.*“ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 127

¹⁵³⁶ Alfredo Puerari, *op. cit.*, 1951, s. 90. Srv.: Tanzi 1992, s. 58; Bora 2003, s. 126

¹⁵³⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 24, 29

¹⁵³⁸ Paolo Morandotti, *op. cit.*, 1983, s. 31

¹⁵³⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 182

¹⁵⁴⁰ Giulio Bora, *The Beheading of Saint John the Baptist*, in *The Age of Caravaggio*, New York/Milán, s. 54-56

¹⁵⁴¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 271

¹⁵⁴² Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 12, 36, 39, 131, 196, 210

¹⁵⁴³ Paolo Biscottini, Note intorno ai confini di una mostra, in *Splendori al Museo diocesano. Arte Ambrosiana dal IV al XIX secolo*, Milán 2000, s. 21-29. Srv.: Mojana (Biscotti ed.) 2000, s. 106

¹⁵⁴⁴ Antonella Giolli (Flavio Caroli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 378-379. Srv.: Marini (Caroli ed.) 2000, s. 542

¹⁵⁴⁵ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 23. Srv.: Tanzi 1992, s. 58

¹⁵⁴⁶ Mario Marubbi, *op. cit.*, 2009, s. 90. Srv.: Marubbi (Sgarbi ed.) 2004, s. 334

¹⁵⁴⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 2009, s. 181-182

¹⁵⁴⁸ Walter Friedländer, *Caravaggio Studies*, New York (edice) 1969, s. 40. Srv.: Longhi (edice) 1968, s. 127

Longhiho a malbu vročil do roku 1581. Druhý badatel se domníval, že obraz vznikl v roce 1579.¹⁵⁴⁹

O tom že Antoniova práce vznikla v 70. letech, není pochyb, přesto datovat její vznik ihned na počátek desetiletí se zdá být ne zcela opodstatněné. Na přelomu šesté a sedmé dekády se Campi zabýval dokončováním nástěnných maleb v dómu v Lodi.¹⁵⁵⁰ Zde je dokumentován ještě v polovině roku 1570, neboť k 10. červnu jmenoval syna Claudia jako svého zástupce ve sporu s Antoniem Persicem a jeho dědici.¹⁵⁵¹ V citovaném roce 1571 se malíř intenzivně zabýval nákupem, prodejem a pronájmem pozemků v Cremoně, neboť to vyplývá z řady dobových dokumentů uchovaných ve státním cremonském archivu, a zároveň vedl soudní spor, ve kterém ho rovněž zastupoval syn Claudio.¹⁵⁵² Nadto měl Campi kolem roku 1571 napilno také z jiného důvodu. Právě k tomuto datu se klade vznik jeho slavné mapy Cremony a okolí, za kterou byl ještě v červenci společně s celou rodinou osvobozen od placení městských daní. Lze tedy předpokládat, že po návratu z Lodi se až do července 1571 intenzivně zabýval jejím vyhotovením a následným grafickým provedením. Jak víme, Campi byl schopný grafik, neboť to dokazují dřevorezy z 50. let, a proto lze uvažovat, že si mapu graficky zpracoval sám. Počátek sedmého desetiletí se rovněž nesl ve znamení dokončování výmalby v Santa Maria di Campagna v Piacenze [**obr. 220–224**], kam byl Antonio povolán, aby dokončil práci pro zesnulém Giuliovi – archivní materiály dokumentují, že ještě v roce 1573 byl Campi veden jako obyvatel Piacenzy.¹⁵⁵³ Zdejší podnebí mu asi příliš nevyhovovalo,

¹⁵⁴⁹ G. A. Dell'Acqua, *La Pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, Milán 1953-1966, sv. 17, X, s. 671-780

¹⁵⁵⁰ Mario Marubbi, *op. cit.*, 1997, s. 65-74

¹⁵⁵¹ Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canzani, f. 1798, nečíslováno, 10. června 1570. Srv.: Miller 1985, s. 467

¹⁵⁵² Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Galeazzo Allia, f. 1161, 13. února 1571. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Severo Dolci, f. 1432, 22. února 1571. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canzani, f. 1799, 7. března 1571. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canzani, f. 1800, 28. dubna 1571. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canzani, f. 1800, 9. srpna 1571. – Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canzani, f. 1800, 28. ledna 1572. Srv.: Miller 1985, s. 467

¹⁵⁵³ v roce 1560 povolala huť do kostela boloňského malíře Girolama Baroniho k výzdobě kaple Panny Marie. Dekorace kaple se nesetkala patrně s velkým ohlasem, protože v roce 1571 byl povolán do Piacenzy Giulio Campi, aby výzdobu v kapli přemaloval. S. Andrea Corna, *op. cit.*, 1910, s. 1-8. – Giulio Campi nakonec v kapli vytvořil pouze deskový obraz, který padl za oběť požáru kostela v roce 1609. Dochovaly se fragmenty hlavy *Sv. Antonína* a *Sv. Justýny* – původně na plátně, byly přeneseny na desku. Dnes jsou uchovány v konventu kláštera (48 x 30 cm; 49 x 35 cm). Srv.: Buttafuoco (edice) 1842, s. 149; Chierichetti 1978, s. 62-63; Cerri 1908, s. 120; Pettorelli 1935, s. 35; Fioco 1960, s. 58; Arisi 1960, s. 175; Godi/Cirillo 1978, s. 62-63; Arisi 1984, s. 218-219. – Huť z kostela Santa Maria di Piacenza povolává Antonia a Vincenza Campiho na dokončení výmalby. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisengi, f. 1902, 21. března 1572/1573. Srv.: Sacchi 1872, s. 271; Miller 1985, s. 468. – Dne 5. května 1573 Antonio Campi jmenuje svého syna Claudia svým zástupcem při komunikaci s hutí Santa Maria di Campagna v Piacenze týkající se dokončení prací po zesnulém bratru Giuliovi. Archivio di Stato di Cremona

neboť se v této době potýkal s onemocněním, o kterém nemáme bližší zprávy, přesto se lze domnívat, že bylo vážnějšího charakteru, neboť v prosinci roku 1572 se malíř omlouval Karlu Boromejskému za nedodání smlouveného obrazu – patrně *Krista na hoře Olivetské* (Milán, Pinacoteca Ambrosiana) [obr. 208].¹⁵⁵⁴

Naši hypotézu o pozdější dataci *Stětí Jana Křtitele* z kostela sv. Pavla více dokládá stylistická analýza Antoniových produkce z roku 1577. Z této doby máme k dispozici několik signovaných a datovaných prací, která lze s Antoniovým šerosvitně laděným plátnem dobře porovnat. Pokud svou pozornost zaměříme na Janovu tvář, musíme konstatovat zcela analogické podání Mesiášovy tváře v obraze *Krista na hoře Olivetské* pro sanktuárium Santa Maria della Noce v Inverigu (1577) [obr. 295]. Stejně tak nápadnou podobnost vykazuje obličej sv. Josefa v triptychu věnovaném Panně Marii v augustiniánském kostele sv. Marka v Miláně (1577) [obr. 286]. V obou případech pozorujeme stejný úzkostný výraz podpořený celkovým natočením hlavy a tázavým pohledem vzhůru. Mužskou tvář definuje nadzvednuté obočí, výrazné lící kosti, charakteristický ušní boltec a plnovous. V totožném duchu Campi pojednal tvář sv. Františka z Assisi, dnes ve vatikánské pinakotéce [obr. 301]. Přestože toto dílo signaturu a dataci postrádá, lze jej na základě citovaných analogií vročit ke stejnému datu.

Mario Marubbi konstatoval, že Campimu mohla v realizaci této práce výrazně pomoci orientace na „*obrazy nocí a ohňů*“,¹⁵⁵⁵ které Savoldo vytvořil pro milánskou mincovnu stejně jako slavné „*obrazy ohňů*“¹⁵⁵⁶ od Rodolfa Cunia, na které se tento tvůrce specializoval.¹⁵⁵⁷ Přesto se jako více pravděpodobné zdá být přímé ovlivnění Lukou Cambiasem, se kterým se Campi konfrontoval v kostele sv. Pavla, neboť janovský malíř sem namaloval pro první oltář po levé straně deskový obraz s tématem *Uvedené Páně do chrámu* (ztraceno).¹⁵⁵⁸ Jak bylo naznačeno již v předchozích kapitolách, inspirace Cambiasovým dílem lze v produkci Antoniových pláten doložit právě v těchto letech, kdy Campi realizoval do oratoře sv. Lucie v Torre Pallavicina plátna zobrazující *Krista na hoře*

Notarile, Fondo Notarile, rog. Rolando Terisenghi, f. 1903, 5. května 1573. Srv.: Sacchi 1872, s. 239; Miller 1985, s. 468. – Dne 22. června 1573 je zaznamenán prodej pozemku Antonia Campiho ve farnosti sv. Apoštolů bratru Vincenzovi. Antonia, toho času obyvatele Piacenzy, zastupuje v jednání jeho syn Claudius. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Alessandro Canziani, f. 1802, 22. června 1573. Srv.: Miller 1985, s. 468. – Je přiložen dokument z 20. června 1573 od Pomponia Capelliho, advokáta z Piacenzy, který říká, že Claudius Campi zastupuje otce ve výše popsaném prodeji pozemku stejně jako při platbě nájmu domu ve farnosti sv. Viktora. Srv.: Miller 1985, s. 468

¹⁵⁵⁴ Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F. 125 inf. F. 434 a r–v, 434 b r–v, 441 r–v, 8. prosince 1572

¹⁵⁵⁵ „*quadri di notte e fuochi*“

¹⁵⁵⁶ „*quadri di incendi*“

¹⁵⁵⁷ Mario Marubbi, *op. cit.*, 2009, s. 90; Srv.: Giolli 2000, s. 378

¹⁵⁵⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 271. Srv.: Giolli 2000, s. 378

Olivetské a Krista před Kaifášem (1575–1578). Právě poslední citovaná práce se svým podáním světla na obraze zcela jasně obracela ke Cambiasově práci stejného námětu z janovského Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti [obr. 255]. Antonio *Stětí* lze rovněž dobře porovnat s malířovou realizací z pavelského kostela z počátku 80. let. *Klanění pastýřů* z roku 1580 [obr. 326] vykazuje zájem o stejný kompoziční princip, kdy je levá strana obrazu flankována postavou stařeny, zatímco pravou stranu uzavírá figura mladého muže. Nadto tvář králova sloužícího je analogická tvářím pastýřů a jinocha s kolébkou. V kontextu těchto skutečností lze Campiho *Stětí* skutečně vročit do let 1577 až 1579.

Campiho plátno mělo vliv již na současníky, neboť o tom svědčí maloformátová kopie z cremonske pinakotéky [obr. 311]. V roce 1950 ji do sbírek věnoval Roberto Longhi, který se domníval, že se jednalo o Antoniovu autorské modello. V průběhu let se objevila hypotéza, že autorem díla byl Luca Cattapane,¹⁵⁵⁹ žák Vincenza Campiho, který se podle Giovanni Battisty Zaista „ve svém mládí hodně věnoval kopírováním výše řečeného Vincenza, stejně jako Giulia, Antonia, Bernardina...s úhozy tak připravenými a rozhodnými, že se nezdály býti kopiemi, ale originály“.¹⁵⁶⁰ Luca Cattapane se nabízel jako autor také z toho důvodu, že v roce 1597 prokázal velký příklon k Antoniovu dílu ve *Stětí Jana Křtitele* do kostela sv. Donata (dnes Cremona, kostel sv. Máří Magdaleny) [obr. 312].¹⁵⁶¹ Zjevnou inspiraci Antoniovým plátnem komentoval také Roberto Longhi, když napsal: „jeho *Stětí*...se zdá být na první pohled práce způsobilého Caravaggiova následovníka: noční světlo, fyzicky násilná scéna a dokonce určitá zdatnost v tahu podpisu na jílci meče kata...naturalismus in situ...ze zkušeností Antonia a Vincenza Campiů.“¹⁵⁶² Současná umělecká kritika se přesto přiklonila k variantě, že práce v pinakotéce je dílem

¹⁵⁵⁹ Marco Tanzi (Ivana Iotta ed.), *Il Museo si rinnova. Duecento opere e un progetto globale*, Milán 1992, s. 58

¹⁵⁶⁰ „in sua gioventù attese sopra tutto a copiar l'opere del predetto Vincenzo, siccome pur anco quelle di Giulio, Antonio, di Bernardino...con tocchi così pronti e risoluti, che non sembravan elle già copie, ma originali“ Giovanni Battista Zaist, *Notizie di Luca Cattapani*, in *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona 1774, s. 59

¹⁵⁶¹ Luca Cattapane, *Stětí Jana Křtitele*, 1597, olej na plátně, 1597, signováno a datováno „LUCA CATAPAN. F. 1597“, Cremona, kostel sv. Máří Magdaleny

¹⁵⁶² „la sua Decollazione...parebbe, alla prima, opera di un sufficiente caravaggesco: lume di notte, azione fisicamente violenta, e una certa braviera persino, in quel tratto di firmarsi sull'elsa dello spadone del carnefice...naturalismo in situ, dell'esperienze di Antonio e Vincenzo Campi.“ Citováno z Laura Rossini Zappieri (Mina Gregori ed.), *Decollazione di San Giovanni Battista*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 257

neznámého malíře „podle Antonia Campiho“. Giulio Boro konstatoval, že teorie o Cattapanově autorství byla celkem přesvědčivá, ale ve skutečnosti těžko prokazatelná.¹⁵⁶³

Závěrem nelze opominout, že na Campiho „*precaravaggiovská*“ plátna navázal v jistém smyslu také Giovanni Battista Trotti, který o sedm let dříve než jeho cremonský kolega Cattapane realizoval do kostela sv. Dominika obraz stejného námětu [obr. 313].¹⁵⁶⁴ Malossova práce citovala Antoniovy předobrazy především v nasvícení scény, neboť zcela identickou pochodeň použil Campi v roce 1581 v *Mučednictví sv. Vavřince* (Milán, kostel Obrácení sv. Pavla) [obr. 342]. Stejně tak motiv mužů scházejících po schodech a zároveň nasvěčujících výjev přineseným zdrojem světla Trotti odpozoval z Campiho *Klanění pastýřů* z cremského sanktuária Panny Marie.¹⁵⁶⁵ Celkově se Malossova práce od Campiho vzdálila svým akademickým podáním předznamenávajícím vládu reformovaného klasicismu, který se v Miláně více rozvinul až po roce 1590 za episkopátu Federika Boromejského. Mario Marubbi upozornil, že na Antoniovo *Stětí s pavelského chrámu* v Miláně se odkázal Michelangelo Merisi ve svém římském plátně zobrazujícím *Mučednictví sv. Matouše* stejně jako v maltské variantě Křtitelova umučení.¹⁵⁶⁶

7.15 Klanění tří králů do kostela sv. Mořice Většího

Jako „obraz bohatý na barvy a jeden z nejlepších Campiho obrazů vůbec“¹⁵⁶⁷ popsal Antoniovo *Klanění tří králů* z konce sedmého desetiletí 16. století historik Federico Sacchi [obr. 314].¹⁵⁶⁸ Navázal tak na Agostina Santagostina, který Antoniovu malbu v kostele zaznamenal již o století dříve,¹⁵⁶⁹ na Serviliana Lattuadu, který obraz špatně připsal Bernardinu Luinimu¹⁵⁷⁰ a na Francesca Bartoli Bolognese, který konstatoval, že: „u sv. Maurizia, tak zvaného velkého kláštera...na hlavním oltáři, *Klanění pastýřů*, od Antonia Campiho.“¹⁵⁷¹ Práce vznikla na objednávku řádu benediktinek u kostela sv. Mořice Většího v Miláně jako hlavní oltářní plátno vnějšího kostela určeného pro věřící.

¹⁵⁶³ Giulio Bora, Da Antonio Campi. La Decollazione del Battista, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Milán 2003, s. 126. Srv.: Bora 1985...*Caravaggio*, s. 54-65

¹⁵⁶⁴ Giovanni Battista Trotti, *Stětí Jana Křtitele*, 1590, olej na plátně, 353 x 234 cm, signováno a datováno „IO BAPTISTA TROTTVS DICTVS/MALOSSVS:CREMON.S:FACIEBAT/ ANNO A PARTV VIRGINIS 1590“, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone, inv. č. 121 (umístěn na radnici)

¹⁵⁶⁵ Srv: Bandera Bistoletti 1989, s. 157 (Brera)

¹⁵⁶⁶ Mario Marubbi, *op. cit.*, 2009, s. 90

¹⁵⁶⁷ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 56. Srv.: Mongeri 1872, s. 242

¹⁵⁶⁸ Antonio Campi, *Klanění tří králů*, 1579, olej na plátně, 230 x 250 cm, Milán, kostel sv. Mořice Většího

¹⁵⁶⁹ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 48

¹⁵⁷⁰ Serviliano Lattuada, *op. cit.*, sv. IV, 1738, s. 420

¹⁵⁷¹ „a San Maurizio detto il Monastero Maggiore...Nell'Altar Maggiore, l'Adorazione de'Magi, è d'Antonio Campi.“ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 204

První dokument týkající se zakázky se datuje do roku 1578, kdy k 25. červnu zaznamenáváme platbu ve výši 50 scudů od abatyše kláštera Laury Fiorenzy jako zálohu Antoniovi Campimu na tuto práci. Malíř se zavázal, že obraz v technice oleje namaluje během jednoho roku. Platba rovněž specifikovala rozměry budoucího obrazu – 4,5 lokte na šířku a 4,3 lokte na výšku – a uváděla, že náklady na materiál si malíř uhradí sám. Konečná dohodnutá suma za malbu byla určena na 125 scudů [přil. č. 18].¹⁵⁷² O rok později, dne 29. dubna, byla malíři doplacena zbylá dlužná částka ve výši 75 scudů, o čemž nás spravuje Antoniovo dobrozdání ze státního archivu v Miláně [přil. č. 19].¹⁵⁷³ V roce 1682 byla malba doplněna o stříbrný rám, jehož autor, zlatník Perego (Pereghi), dostal k 16. dubnu tohoto roku za odvedenou práci zapláceno ve dvou splátkách 103 lir a 35 soldů a 389 lir a 36 soldů. Rám obrazu na svém místě vydržel do roku 1792, kdy byl vyměněn za mramorový, který je v kostele k vidění také dnes.¹⁵⁷⁴ Ve 20. století obraz krátce komentovali Eugenio Schweitzer,¹⁵⁷⁵ Aurelia Perotti,¹⁵⁷⁶ Roberto Longhi,¹⁵⁷⁷ Pier Giuseppe Agostoni,¹⁵⁷⁸ Angela Ottino Della Chiesa¹⁵⁷⁹ a Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo.¹⁵⁸⁰ V posledních letech obraz interpretoval Marco Tanzi.¹⁵⁸¹

Signovaná a datovaná malba se také dnes nachází na hlavním oltáři benediktinského chrámu. Komplikovaná kompozice zobrazuje celou řadu postav, jež s dějem více či méně souvisí. Ústřední trojice, tedy Bohorodička s dítětem na klíně a Kristův pěstoun, je vsazena do levého rohu prvního plánu. Jejich postavy kryje stavení tvořené cihlovou architekturou a kamenným sloupem a na ní položenou střechou. Zadumaný sv. Josef zcela vlevo je podle Campiho nepsaného pravidla opět poněkud upozaděn. Stejný princip uplatnil cremonský rodák také ve *Svaté rodině se sv. Jeronýmem* z roku 1546 [obr. 1] nebo ve *Svaté rodině se sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* ze soukromé sbírky [obr. 191]. První plán obrazu dotvářejí svými mohutnými figurami Kašpar, Melichar a Baltazar, kteří prezentují malému Kristu své dary. Pravou stranu malíř obohatil podle některých badatelů o majestátní pozadí koně „*didietro maestoso*“, jež mělo

¹⁵⁷² Archivio di Stato di Milano, Fondo Religione, cart. 2147, recto. Srv.: Miller 1985, s. 471

¹⁵⁷³ Archivio di Stato di Milano, Fondo Religione, cart. 2147, verso. Srv.: Miller 1985, s. 472

¹⁵⁷⁴ Ismaele Rossi, *La chiesa di San Maurizio in Milano. Il monastero maggiore e le sue due torri*, Milán 1914, s. 50-52

¹⁵⁷⁵ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

¹⁵⁷⁶ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 49

¹⁵⁷⁷ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 126

¹⁵⁷⁸ Pier Giuseppe Agostoni, *S. Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Arte Cristiana*, fasc. 579, 1971, sv. LIX, s. 21-28

¹⁵⁷⁹ Angela Ottino Della Chiesa, *Caravaggio*, Bergamo 1962, s. 80

¹⁵⁸⁰ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 33-35

¹⁵⁸¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 23

svůj původ v dekoraci cremonského dómu. Analogicky pojal kompozici *Klanění tří králů* Gian Francesco Bembo [obr. 315] stejně jako Giovanni Antonio de' Sacchis zvaný *il Pordenone*, který na vnitřní fasádě dómu realizoval své rozměrné *Ukřižování*. Antonio tento prvek použil již v *Ukřižování s pašijovými scénami* v roce 1569 [obr. 99]. Celou pravou stranu zadního plánu malíř zaplnil postavami pastevců a královským doprovodem na koních, zatímco levou stranu věnoval průhledu na oblačnou noční oblohu, jejímž jediným světlem je zářící hvězda označující místo Mesiášova narození. Kolorit Antoniovu práce je velmi pestrý, neboť malíř se nezdralhal použít celou škálu hnědých a oranžových barev, které doplnil o syté červeně, zeleně, žlutě i modře.

Takto pojednaná kompozice nebyla na Apeninském poloostrově v 16. století neobvyklá. Její použití sledujeme napříč několika italskými regiony. Ve stejných intencích výjev realizoval Giovanni Stradano (Jan van der Straet), který část svého života prožil na medicejském dvoře ve Florencii. Stradanovo uspořádání *Klanění tří králů* se do dnešních dní dochovalo díky rytině Andriana Collaerta II. z roku 1580, jež je součástí sbírek cremonského Musea Civica [obr. 316].¹⁵⁸² Také slavný Giulio Clovio použil princip mohutných postav v prvním plánu a spirálovitě taženého doprovodu v pozadí ve svých *Farneských Hodinkách*. V cremonské pinakotéce zaznamenáváme analogické plátno Cristofora Magnaniho z roku 1578, které jako by bylo stylizovanou verzí Antoniova obrazu [obr. 317]. V tomto případě se ovšem jeho autor nechal inspirovat obrazem Bernardina Campiho z cremského sanktuáriu z roku 1575.¹⁵⁸³ Tato práce rovněž dokazuje Antoniovu znalost Bernardinova díla. V lombardském prostředí se analogické kompozici nevyhnul Gaudenzio Ferrari v kostele Santa Maria delle Grazie na svatém kopečku ve Varallu. V Miláně se tato verze *Klanění tří králů* dočkala svého uplatnění v kartouze v Garegnanu, kde ji v presbytáři kostela provedl Simone Peterzano [obr. 318].¹⁵⁸⁴ Aurelio a Giovan Pietro Luini obohatili interiér benediktinského mořického kostela o tento výjev na empoře vnitřního kostela určeného pro oči řádových sester [obr. 319].¹⁵⁸⁵

Právě poslední citovaná práce ze 60. let dokazuje, že na konci sedmého desetiletí měly již benediktinky zájem o zcela jiný druh výzdoby svých chrámových prostorů. V této době byla dokončena veškerá vnitřní výmalba vnějšího i vnitřního kostela, na které se

¹⁵⁸² Giovanna Gallina, Adrian Collaert II, in *Stampe antiche dalle collezioni del Museo Civico di Cremona*, Milán 2002, s. 60

¹⁵⁸³ Mario Marubbi, Cristoforo Magnani. Adorazione dei Magi, in *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento*, Milán 2003, s. 120-121

¹⁵⁸⁴ Srv.: Capponi 2003...*La Certosa*; Colli 1994, s. 81-97

¹⁵⁸⁵ Sandrina Bandera, *op. cit.*, 2009, s. 107-110

podílel vedle dvou generací rodiny Luiniů také Simone Peterzano.¹⁵⁸⁶ Dekorace kostela vznikala v období, které plně upřednostňovalo leonardovskou tradici přežívající v Miláně v dílně Francesca Melziho a jeho žáků a výše jmenovaných Luiniů. Tyto práce byly charakteristické leonardovskou živostí, manýristicky tvarovanými postavami a pastelovou barevností. Tradiční vzory evokoval *Křest Krista* z roku 1545, který byl reminiscencí na Michelangelovu *Bitvy u Casciny*, a *Kamenování sv. Štěpána* z roku 1548, jež se odkazovalo na nástěnnou malbu stejného námětu od Giulia Romana v kostele sv. Štěpána v Janově.¹⁵⁸⁷ Leonardův odkaz v Miláně přežíval především díky iniciativě Giovanna Paola Lomazza, který společně s několika malíři založil *Accademii Val di Blegno*, jež se orientovala na kresbu podle živých modelů a na deformování tvarů a karikaturu.¹⁵⁸⁸

Do tohoto prostředí vstoupil na počátku šesté dekády Antonio Campi, v rané fázi své tvorby zastánce emiliánského a středoitalského manýrismu a v pozdějších letech svého života představitel více naturalistické malby. Zákonitě byl trnem v oku generaci Leonardových následovníků. Antoniovo *Klanění tří králů* stojí na pomezí malířova realistického a manýristického přístupu k práci. Na jedné straně vidíme klasickou kompozici, jež se odvolávala na řadu předobrazů napříč celou severní a střední Itálií. Na druhé straně ovšem můžeme konstatovat zcela reálné vykreslení některých detailů – zdivočelých koní v královském průvodu, podání odění a obutí krále prezentujícího dar Ježíškovi a zároveň Kristova nenuceného úsměvu a přímého pohledu na diváka, reálného pojetí tváří a dlaní sv. Josefa a Baltazara a v neposlední řadě zasazení do architektury polorozpadlého venkovského stavení. Lze souhlasit se Sandrinou Banderou, která uvedla, že Campimu byla realizace obrazu svěřena pro jeho schopnost nabídnout „*rodinnou, bezprostřední, výpravnou, dotýkající se vizi vzdálenou jak intelektualismu, tak oficiální velkoleposti, tedy tak, jak byly charakterizovány především dekorace dělicích zdí v části určené publiku*“.¹⁵⁸⁹

¹⁵⁸⁶ Giovanni Battista Sannazzaro (Francesca Flores d'Arcais, Mariolina Olivari, Luisa Tognoli Bardin eds.), *Per la decorazione pittorica nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore: suggerimenti di studio*, in *Arte lombarda del secondo millenio*. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua, Milán 2000, s. 142-153

¹⁵⁸⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1999, s. 52-66

¹⁵⁸⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1989, s. 73-101

¹⁵⁸⁹ „*una visione familiare, immediata, narrativa, toccante, lontana sia dall'intellettualismo che dalla magnificenza ufficiale che caratterizzano particolarmente le decorazioni della parete trasversale nel lato rivolto al pubblico*“. Sandrina Bandera (Carlo Capponi ed.), *i cicli pittorici*, in *San Maurizio Maggiore al Monastero Maggiore in Milano. Guida storico – artistica*, Milán 1991, s. 42-83

7.16 Výzdoba klenby v kostele sv. Petra na Pádu v Cremoně

Kostel sv. Petra v Cremoně, kterému byl pro jeho blízkost k řece přidán přídomek na Pádu, byl od nepaměti součástí klášterního komplexu lateránských kanovníků. Když v roce 1573 došlo ke zřícení klenby hlavní lodi, oslovili řeholníci cremonského architekta Francesca Dattara, aby podle jeho návrhu přebudovali velkou část kostela. Po této obnově následovalo intenzivní období tří desetiletí věnované jeho vnitřní výmalbě. Byli povoláváni umělci, aby zde experimentovali s novými formami. V první polovině 16. století zastával tuto roli v Cremoně kostel sv. Zikmunda. Po něm jí zdědil svatostánek lateránských kanovníků u Pádu, ovšem na rozdíl od výmalby v zikmundském kostele, kde se divák setkává s velkým podílem profánní dekorace, měl kostel sv. Petra dýchat novou atmosférou protireformního umění.

V roce 1575 oslovili kanovníci Antonia Campiho, aby pro ně v kostele vymaloval strop hlavní lodi, chóru, křížení a kupoli. Tuto informaci se dovídáme na základě smlouvy uzavřené 20. května 1575 mezi malířem a opatem kláštera Eusebiem z Cremony [příl. č. 7]. Smlouva jasně definovala termín splnění prací, který byl stanoven na pět let počínaje dnem Vtělení „*giorno dell'Incarnazione*“ roku 1576, a finanční odměnu ve výši 1500 zlatých scudů.¹⁵⁹⁰ Tématem výmalby byly příběhy ze života sv. Petra, které malíř zasadil do bohatě zdobených rámců. Výjevy doprovázely Sibylly a proroci, které Campi usadil na iluzivně malovanou římsu a které nepříliš určitě odkazovali k událostem, jež předcházely dění v prvotní církvi.¹⁵⁹¹ Dnes víme, že patrně pro své vytížení v Miláně začal malíř na výmalbě chrámu pracovat ne dříve než v roce 1577. V roce 1578 signoval klenbu pravého transeptu [obr. 320], o rok později levou část příčné lodi [obr. 321]. Na závěr této první fáze výzdoby vypukl mezi umělcem a opatem Eusebiem spor. Zatímco Campi tvrdil, že již provedl některé návrhy na výmalbu kupole, představený kláštera se dožadoval celé série vzorů a to ještě před tím, než se postaví lešení, a navíc konstatoval, že nezaznamenal žádný pokrok v pracích po dokončení transeptů. Rovněž nesouhlasil s tím, aby v kostele vedle Campiho pracovali jiní, méně zkušené malíři.¹⁵⁹²

Konflikt mezi oběma muži zaznamenaly tři po sobě jdoucí archiválie. V chronologickém pořadí první *charta compromisi* ve sporu mezi Antoniem Campim

¹⁵⁹⁰ Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 472

¹⁵⁹¹ Martin Zlatohlávek, *op. cit.*, 2009, s. 40

¹⁵⁹² Martin Zlatohlávek, Antonio Campi. Studie Sibylly a hlavy chlapce, in *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek*, Brno 2009, s. 40-41. Srv.: Bora 1995, s. 238-241; Bora 1997, s. 330-333

a zástupci kláštera sv. Petra na Pádu se v cremonském státním archivu dochovala s datem 16. prosince 1579. V návaznosti na ni evidujeme 2. a 4. ledna roku 1580 další dvě kompromisní ujednání v této rozeprě. Dokumenty zaznamenaly, že Coriolano Malagavazzo, cremonský malíř a obhájce Antonia Campiho, přijal dojednané podmínky a společně s Giovanni Paolo Pisentim, zástupcem kláštera sv. Petra, podepsal za přítomnosti Giovanni Battisty Bernardiho, arbitra kvality, a Antonia Campiho toto ujednání [příl. č. 9].¹⁵⁹³ Opat posléze uzavřel novou smlouvu s Oraziem Lambertim, který v letech 1602–1603 vymaloval kupoli podle návrhů Antonia Maria Vianiho.¹⁵⁹⁴

V Cremoně se analogická bohatá výzdoba nacházela v kostele sv. Abbondia [obr. 322]. V tomto případě šlo o výzdobu hlavní lodi, jejímiž autory se stali Orazio Samacchini (1532–1577) a Giovanni Battista Trotti. Zatímco boloňský malíř dekoraci s tématem oslavení ctností Panny Marie navrhl a v letech 1576 a 1577 částečně realizoval, cremonský tvůrce byl o téměř dvacet let později pověřen jejím dokončením (smlouva uzavřena 1594). Je zřejmé, že tato dekorace ovlivnila Antonia Campiho v iluzivním podání výmalby stropu ve sv. Petru.¹⁵⁹⁵ Charakter Samacchinovy práce odpovídal jeho boloňskému původu, především podání světla a architektury se odkazovalo na Tibaldiho tamní realizace v Palazzo Poggi. Překvapivá byla rovněž bohatost a rozmanitost dekorativních elementů pojatá v neobvyklé slavnostní chromatičnosti. Samacchini namaloval velkolepé hermy zobrazené ve výtvarné zkratce, glóby, závěsy, ovocné festony – tedy dekorace odvozené z pozdně manýristické tradice římské a boloňské malby,¹⁵⁹⁶ které také Antoniu Campimu nebyly cizí. V lunetách zpodobnil proroky, kteří jako jeden z prvních obdivoval v 18. století Anton Maria Panni.¹⁵⁹⁷ Ve vyobrazeních se promítal Pellegrinův monumentální styl, který Samacchini dokázal zbavit manýristické patetičnosti a přehnaně zkrácené perspektivy. Symetrie a jednoduchost formy prozradila, že boloňský malíř podobně jako jeho cremonský soupeřník následovali cíle protireformace v návratu ke klasickým modelům, naopak nenásledovali je v přehnaně zdobném ornamentu.

Antoniovu dekoraci v kostele sv. Petra komentovaly některé cremonské průvodce. Jako první se o dekoraci zmínil Anton Maria Panni v roce 1762.¹⁵⁹⁸ Na něj navázal Filippo

¹⁵⁹³ Robert Miller, *op. cit.*, 1985, s. 472

¹⁵⁹⁴ Martin Zlatohlávek, *op. cit.*, 2009, s. 40-41

¹⁵⁹⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 307

¹⁵⁹⁶ Luisa Sandrina Bandera, Andrea Foglia, Luciano Roncai, La navata, in *La Chiesa di Sant'Abbondio in Cremona*, Cremona 1994, s. 38-49

¹⁵⁹⁷ Luisa Sandrina Bandera, Andrea Foglia, Luciano Roncai, *op. cit.*, 1994, s. 39

¹⁵⁹⁸ „...è del nostro rinominato Antonio Campi, del quale sono altresì gli Archi, e Contrarchi della Cupola vagamente ornati, con ischerzi di Putti, ed altre cose a maraviglia dipinte dell'Anno 1579. come da una tavola sostenuta sopra l'Organo può facilmente scorgerli, ove si leffè la presente Inscrizione. Antonius

Baldinucci, který pouze konstatoval, že v Cremoně v kostele sv. Petra se nacházejí Antoniovy práce.¹⁵⁹⁹ Giovanni Battista Zaist se špatně domníval, že Campi byl kromě výzdoby transeptů autorem všech oválů a obdélníků nad hlavní římsou po obvodu hlavní lodi znázorňujících příběhy ze života sv. Petra a doplněných o řadu mužských a ženských postav v obdivuhodné výtvarné zkratce a plné barvě. Všiml si rovněž Antoniovy signatury nad varhanami „*Antonius Campus Cremonensis binas hasce Testudines ornando, primam Sacre huic Edi manum imponebat. MDLXXIX*“.¹⁶⁰⁰ Tuto informaci nepřijal Francesco Bartoli Bolognese, neboť správně uvedl, že: „*ve sv. Petrovi na Pádu...dvě křídla kolmá na presbytář...a klenby a opěry kleneb jsou vymalovány od Antonia Campiho v roce 1579.*“¹⁶⁰¹ Zaistova slova potvrdil Federico Sacchi, který obdobně nad oltářem sv. Marie Egyptské pozoroval Campiho příběhy ze sv. Petra a autorskou signaturu.¹⁶⁰² Aurelia Perotti vyzdvihla, že Antonio dokázal klenbu kostela dekorovat originálním způsobem, když multiplikoval efekty architektonického iluzionismu, karyatidy, putti, proroky a sibylly.¹⁶⁰³ Adolfo Venturi se domníval, že Campi si k výzdobě klenby svatopetrského chrámu přizval Giovanni Battistu Trottiho. V obecné rovině konstatoval, že figurální zobrazení a ostré výtvarné zkratky se odvolávaly na Correggia a Pordenona.¹⁶⁰⁴

Antoniovu práci ve sv. Petru neopomenuli ani Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo. Ve svém popisu se zaměřili na rozpoznání motivů, které Campi použil již dříve. Konkrétně v centrálním oktogonu odhalili inspiraci z kostela sv. Markéty, dekorační výzdoba flankující ovály se podle badatelů odvolávala na sály v Torre Pallavicině, světelné řešení a umístění postav před architekturou se objevilo již na stropě kaple sv. Jana Křtitele v kostele sv. Pavla v Miláně. Cremonský kostel sv. Zikmunda se malíři stal inspirací pro maskarony v lunetách vedle oken, pro putti s tíarou na arkádě a pro motiv labutí. Za Antoniovo dílo rovněž označili kresbu Giovanabattisty Tinty z Albertiny.¹⁶⁰⁵ Celkově

Campus Cremonensis binas hasce Testudines ornando, primam Sacre huic Edi manum imponebat. MDLXXIX“ – „*od našeho jmenovaného Antonia Campiho jsou zde vyzdobeny klenby a opěry kleneb kupole, s hrajícími si putti a dalšími znamenitými věcmi vymalovanými v roce 1579. Stejně tak lze na desce pod varhany jednoduše zpozorovat nápis, kde se čte Antonius Campus Cremonensis binas hasce Testudines ornando, primam Sacre huic Edi manum imponebat. MDLXXIX*“ Anton Maria Panni, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 103

¹⁵⁹⁹ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 486-487

¹⁶⁰⁰ „Antonio Campus Cremonský výzdobou těchto dvou kleneb zahájil práci na této posvátné stavbě 1579“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160-179

¹⁶⁰¹ „a San Pietro al Po....I due Archi esteriormente laterali al Presbiterio, e gli archi e contrarchi della Cupola sono dipinti da Antonio Campi nel 1579.“ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 162

¹⁶⁰² Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53-62

¹⁶⁰³ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 48-49

¹⁶⁰⁴ Adolfo Venturi, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 55

¹⁶⁰⁵ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 31-32. Srv.: Bora 1995, s. 238; Bora 1997, s. 331. Godiho a Cirillov poznatek je v odborné literatuře ojedinělý, neboť Giulio Bora naopak shledal, že kresba se

konstatovali, že Antonio posunul svůj výtvarný projev více k baroku. V dalších letech se Antoniova realizace ve sv. Petru na Pádu dostala na stránky uměnovědné literatury ve statích Giulia Bory a Martina Zlatohlávka v souvislosti s přípravnými kresbami ze sbírek Castella Sforzesca a později v souvislosti s nově objeveným albem Clary – Aldringen v Regionálním muzeu v Teplicích.¹⁶⁰⁶

Pokud pomineme Antoniový deskové obrazy v kostele, z nichž jeden zdobil boční oltář od počátku a druhý se dostal v 18. století na hlavní oltář, musíme konstatovat, že Campiho dílem v petrském chrámu byla pouze výmalba transeptu. Zde se mu připisují proroci, sibylly a putti zdobící dělicí pasy, ke kterým se v Praze, Teplicích a Miláně dochovala vždy po jedné přípravné kresbě. Na ostatní výzdobě obdélných a oválných kartuší se patrně podíleli dílenští pomocníci, neboť tomu napovídá schématický charakter maleb.¹⁶⁰⁷ Pražská Národní galerie uchovává *Studii Sibylly a chlapecké hlavy* [obr. 323]¹⁶⁰⁸ a teplické Regionální muzeum v Teplicích vlastní *Studii k Sibyle* [obr. 324].¹⁶⁰⁹ Zatímco první kresba představuje Sibylu v téměř definitivním provedení, jen hlava je nakloněna víc nalevo, druhá kresba se nevztahuje ke konkrétní realizaci, přesto se svým natočením těla a postojem shoduje s prorokem na straně pravého transeptu. Na příkladu pražské studie je navíc zřejmé, že Campi figuru Sibylly studoval podle živého modelu – chlapce, jehož hlavu, ruce a nohy si načrtl po stranách listu. Hlavu Sibylly pak opravil podle klasického obličejce převzatého z antické sochy, kterou si rovněž zaznamenal na témže listě.¹⁶¹⁰ V případě teplické studie lze předpokládat, že malíř změnil námět, aby odpovídal symetrickému rozmístění proroků a sibyl na klenbě a aby pro toho, kdo se na ně dívá, byly Sibylly v pravé části transeptu vždy nalevo a v levé části transeptu vždy napravo. Také v tomto případě zaznamenáváme Antoniův tvůrčí postup. Rovnoběžné linie a oblouky, nakreslené perem na rubu, prosvítající na líci listu sloužily k tomu, aby definovaly proporční intervaly figury – oblouky určovaly polohu paže, nohou a jejich zkřížení, zatímco rovnoběžné linie určovaly vzdálenosti mezi jednotlivými charakteristickými body poprsí a obličejce.¹⁶¹¹ Poslední studie k *Sibyle* se dochovala v milánském *Castellu Sforzescu*

nezdá být Campiho dílem, protože reprodukuje s přehnanou věrností každý jednotlivý figurativní a dekorativní prvek, takže je možné jej pokládat za dobrou kopii, snad janovského umělce.

¹⁶⁰⁶ Giulio Bora, 1985, *op. cit.*, s. 307. Srv.: Bora 1984, s. 13, 31, kat. č. 26 a, b; Bora 1995, s. 238-241; Bora 1997, s. 330-331; Zlatohlávek 2009, s. 40-41

¹⁶⁰⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 307

¹⁶⁰⁸ Antonio Campi, *Studie k Sibyle a chlapecké hlavě*, kresba uhlím, kvadratura, na modře tónovaném papíře, 360 x 226 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. 57571

¹⁶⁰⁹ Antonio Campi, *Studie k Sibyle. Studie geometrických vztahů*, kresba uhlím a rudkou na nepravidelně sestřiženém papíře, 223 x 119 mm, Teplice, Regionální muzeum, inv. č. CA 517

¹⁶¹⁰ Martin Zlatohlávek, *op. cit.*, 2009, s. 40

¹⁶¹¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 332. Srv.: Bora 1995, s. 240

[obr. 325].¹⁶¹² V tomto případě zcela odpovídá výsledné Antoniově práci, konkrétně postavě na klenbě levé příčné lodi.¹⁶¹³ Také tato práce napovídá, jakým způsobem malíř o své sibyle přemýšlel, neboť si budování jejího těla zaznamenal v řadě detailních studií nohou, rukou i obličeje. Naturalistický postoj, který se v Campiho tvorbě v těchto letech stále více prosazoval, se ukázal především ve zdůraznění dopadajícího světla a stínu vytvářejícího se za Sibylými zády. Tento požadavek malíř rovněž uplatnil ve výsledné realizaci.¹⁶¹⁴

¹⁶¹² Antonio Campi, *Studie Sibily*, kresba uhlím, na nazelenalém papíře, 331 x 217 mm, Milán, Musei Civici, Gabinetto dei Disegni, inv. č. n. B 2328

¹⁶¹³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1984, s. 13, 31, kat. č. 26 a, b. Srv.: Bora 1985, s. 307; Bora 1995, s. 238; Bora 1997, s. 330-331; Zlatohlávek 2009, s. 40-41

¹⁶¹⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 331

8 Antonio Campi v závěru své kariéry – 80. léta

Osmdesátá léta byla v životě Antonia Campiho ta poslední. Vstoupil do nich poměrně razantně sporem s Eusebiem z Cremony, opatem kláštera sv. Petra na Pádu. Přesto ani tento konflikt neměl na Antoniovu kariéru většího dopadu. Cremonský malíř pokračoval v práci pro milánské angeliky, pro které namaloval dva deskové obrazy představující *Klanění pastýřů* a *Mučednictví sv. Vavřince* a na sklonku svého života rovněž realizoval pozoruhodnou nástrojnou výmalbu vnitřního a vnějšího kostela (po jeho smrti ji dokončil bratr Vincenzo). Antoniův věhlas musel být v této době značný, také s ohledem na skutečnost, že si u něj objednali malbu s tématem *Seslání Ducha svatého* milánští senátoři, kterou nechali umístit do kaple svého Místodržitelského paláce. Řadu Campiho objednavatelů rozšířili také Danese Filiodoni a komtesa Porzia Landi Gallarati, jež si nechala do své rodinné kaple v kostele Panny Marie Andělské namalovat dvě rozměrnější plátna zobrazující *Mučednictví sv. Kateřiny* a *Císařovnu Faustýnu při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení*. Jedinou Antoniovou cremonskou zakázkou tohoto desetiletí se stala výmalba presbytáře cremonského dómu se zobrazením scény *Krista před setníkem*.

8.1 Klanění pastýřů z kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně

První práci si v tomto desetiletí objednali u Antonia Campiho angeliky u sv. Pavla. Signovaná a datovaná práce zobrazující *Klanění pastýřů* vznikla jako hlavní oltářní plátno pro vnější kostel tohoto řádového společenství [obr. 326].¹⁶¹⁵ Antonio měl s podobnou zakázkou zkušenosti již o rok dříve, kdy jej benediktinky u sv. Mořice v Miláně požádaly o realizaci obrazu s tématem *Klanění tří králů* [obr. 314]. Také v tomto případě se jednalo o malbu, jež byla adjustována na dělicí příčku mezi vnějším a vnitřním kostelem určeným pro jeptišky. Antoniova malba byla původně obdélná a odpovídala rozměrům 340 x 280 cm, ovšem v roce 1767 byla po všech stranách seříznuta, aby korespondovala s novým mramorovým rámem od Giulia Gaglioriho.¹⁶¹⁶ I dnes se nachází na hlavním oltáři kostela sv. Pavla Konvertity.

Již v průběhu 17. století se Antoniovo *Klanění pastýřů* z kostela sv. Pavla objevilo v milánském průvodci Agostina Santagostina (1671), který uvedl, že: „na hlavním oltáři

¹⁶¹⁵ Antonio Campi, *Klanění pastýřů*, 1580, olej na plátně, 340 x 280 mm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CRE. 1580“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla, hlavní oltář

¹⁶¹⁶ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Adorazione dei pastori*, in *Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 194-195. Srv.: Mezzanotte 1936, s. 17

obraz s jesličkami...od Antonia Campiho.“¹⁶¹⁷ Tuto informaci negoval historik Carlo Torre, když konstatoval, že: „Narození Ježíše Krista, které vidíte na velkém plátně, vytváří hlavní oltářní obraz, zatímco představuje noc ...a které svému malíři přispěje k jasnosti věčné slávy, je od Giulia Campiho.“¹⁶¹⁸ Informaci o Giuliově autorství převzal rovněž Serviliano Latuada v roce 1737.¹⁶¹⁹ Torreho chybné připsání okomentoval v roce 1774 Giovanni Battista Zaist, když napsal: „Ale tento milánský spisovatel [Carlo Torre] udělal chybu, když připsal Giuliovi tento obraz, který je jistě od Antonia, jak jsem již řekl v Poznámkách o něm.“ Rovněž upozornil na skutečnost, že obraz je Antoniem signovaný a datovaný a že Giulio zemřel již v roce 1572.¹⁶²⁰ Jako Antoniovu práci z roku 1580 obraz uváděl rovněž Francesco Bartoli Bolognese: „Na hlavním oltáři obraz představující Narození Ježíše Krista, až do dnes byl publikován jako práce toho samého Giulia, všemi milánskými spisovateli, ale ten, kdo se dobře dívá, vidí, že je od Antonia, čtouc: Antonius Campus Cremonensis anno 1580.“¹⁶²¹ Autor jediného dochovaného inventáře chrámového mobiliáře z roku 1805 popsal hlavní oltářní obraz jako „Obraz představující Narození, říká se od Campiho, lir 300“.¹⁶²² V souvislosti s tímto plátnem se malíři dostalo pochvaly v roce 1817 na stránkách *Storia pittorica della Italia* od Luigi Lanziho „Antonio se dobře představil ve výše citovaném obraze...a v dalším Narození“.¹⁶²³ Také Federico Sacchi se v 70. letech 19. století zabýval Antoniovým plátnem, ovšem uvedl špatné rozměry (450 x 250 cm).¹⁶²⁴

S počátkem 20. století obraz okrajově zmínil Eugenio Schweitzer.¹⁶²⁵ Ve 30. letech Aurelia Perotti příhodně napsala, že: „pojetí obrazu a vnější vzezření figur odpovídá ještě

¹⁶¹⁷ „all'altar maggiore un quadro col Presepio... d'Antonio Campi.“ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 33

¹⁶¹⁸ „La Nascita di Gesu Cristo, che vedete nella gran Tavola, fu l'Altar Maggiore, mentre rappresenta una notte...e che contribuisca la chiarezza d'una eterna gloria al Dipintore suo, che fu Giulio Campi.“ Carlo Torre, *op. cit.*, (edice) 1714, s. 64

¹⁶¹⁹ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. III, s. 76

¹⁶²⁰ „Ma qui il Milanese Scrittore [Carlo Torre] fece fallo, attribuendo a Giulio un tal Quadro, il qual'è certamente d'Antonio, come da me dirassi nello stendere le Notizie di esso.“ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160

¹⁶²¹ „Nell'Altar Maggiore la Tavola representante, la Nascita di Gesu Cristo, fu fin'ora pubblicata per opera dell'istesso Giulio, da tutti gli Scrittori delle cose di Milano; ma chi ben l'osserva vede che è d'Antonio, leggendovisi: Antonius Campus Cremonensis anno 1580.“ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 212-213

¹⁶²² „Un quadro rappresentante la Nativita dicesi del Campi, L. 300.“ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 209-233

¹⁶²³ „Antonio vi fa buona figura e nel quadro predetto ... e nell'altro della Natività.“ Luigi Lanzi, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 256-284

¹⁶²⁴ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53-62

¹⁶²⁵ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 69

starým schématům, Antoniova proměna není přesto méně evidentní.”¹⁶²⁶ Jako odkaz na umění brešských malířů obraz komentoval Roberto Longhi.¹⁶²⁷ V 60. letech podtrhl Walter Friedländer Antoniův realismus,¹⁶²⁸ zatímco Sydney Freedberg pozoroval pozůstatky manýrismu.¹⁶²⁹ Jako neoleonardismus Lomazzova stylu chápal Antoniovo *Klanění pastýřů* Giovanni Godi v polovině sedmého desetiletí 20. století.¹⁶³⁰ Na počátku 80. let badatel naopak pozoroval citace Dürera a Bernardina Gattiho, v prvním případě v krajině, ve druhém případě v motivu andělků v letu.¹⁶³¹ Alessandro Morandotti zakomponoval komentář k Antoniovu oltářnímu plátnu do své publikace *Pittura lombarda 1450–1650*.¹⁶³² Ve stejné době vyšel zevrubně pojatý katalog i *Campi*, jehož spoluautor Giulio Bora napsal heslo k této malbě.¹⁶³³ Badatel rozšířil své poznatky o pět let později v edici *Pittura a Cremona*.¹⁶³⁴ K posledním autorům, kteří přispěli svými znalostmi k pochopení této práce, se počítají Marco Tanzi¹⁶³⁵ a Bram de Klerck. Poslední jmenovaný autor jako první publikoval inventář chrámového vybavení z roku 1805, který Antoniovu malbu na hlavním oltáři popisoval jako dílo odpovídající hodnotě 300 lir.¹⁶³⁶

Jako obraz zralého malíře kombinující tradiční cremonské motivy s realistickým přístupem v zobrazování komentovala toto Campiho plátno Mariella Morandi.¹⁶³⁷ Její definice, ve své podstatě kombinující Friedländerovy a Freedbergovy závěry, se zdá být jako nepřiléhavější. Uspořádání obrazu se odvolává na Campiho starší verzi *Klanění pastýřů* z mariánského sanktuária v Cremě (1575) [obr. 242]. Pozorujeme stejný princip uzavřené kompozice, kdy ústřední prostor zaujímá Panna Marie s Kristovým opatrovníkem, jež adorují malého Ježíška. Po jejich stranách jsou na půdorysu půlkruhu umístěny další postavy děje. V případě malby ze sv. Pavla je toto nepsané pravidlo narušeno postavou hochy s kolébkou, který vychází z dřevěného stavení s doškovou střechou, jež stojí za zády sv. Josefa. V obou obrazech pozorujeme mohutnou postavu pastýře s kloboukem, který uzavírá pravou stranu výjevu. Zatímco ve variantě z Cremo jsou pastýři adorující děťátko více vkomponováni do děje odehrávajícího se před jejich

¹⁶²⁶ „...l'impostazione del quadro e l'aspetto esteriore dei personaggi corrispondono ancora ai vecchi schemi, la mutazione di Antonio non è perciò meno evidente.“ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 49

¹⁶²⁷ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 126

¹⁶²⁸ Walter Friedländer, *op. cit.*, 1969, s. 42

¹⁶²⁹ Sydney J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Hardmondsworth 1971, s. 405

¹⁶³⁰ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 81-96

¹⁶³¹ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 33-35

¹⁶³² Alessandro Morandotti, *Pittura lombarda 1450–1650*, Milán 1994, s. 38

¹⁶³³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 194-195

¹⁶³⁴ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milán 1990, s. 277-278

¹⁶³⁵ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 23

¹⁶³⁶ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 39, 209-211

¹⁶³⁷ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 37-41

zraky, milánská práce je nechává jakoby vypadávat z obrazu. Líší se také kolorit obrazů, přesto analogická tvář a závoj obou Bohorodiček podporují náš závěr, že Antonio se odvozoval na tuto práci.

Práce vykazuje rovněž řadu odkazů na starší manýristickou cremonskou produkci bratra Giulia, Camilla Boccaccina a Bernardina Gattiho. Inspirace starším sourozencem je patrná v postavě klečícího pastýře v červené sukničce po levé straně – zde se Antonio zřetelně odvolává na Giuliovu postavu vojáka z obrazu zobrazujícího *Sv. Vavřince před císařem Valeriánem* z dómu v Albě [obr. 327].¹⁶³⁸ Andělci v letu byli zčásti převzati z *Narození Krista* ze sv. Petra na Pádu od Bernardina Gattiho,¹⁶³⁹ zčásti z Antoniových vlastní produkce. o tom, že tento motiv patřil k Antoniovým oblíbeným, svědčí stejné využití v *Odpočinku na útěku do Egypta* ze sv. Marka v Miláně (1577) [obr. 186] nebo v *Madoně s dítětem a sv. Jeronýmem* z kostela sv. Ilária v Cremoně (1546) [obr. 1]. Sloup na vysokém podstavci poprvé použil Camillo Boccacino v dnes ztraceném obraze *Madony s dítětem a sv. Martou* [obr. 7], kterou si u umělce objednala v roce 1533 rodina Busti do jedné z kaplí cremonského dómu.¹⁶⁴⁰

Citace starší cremonské produkce dokázal Antonio obohatit o vlastní podněty. Příklon k zobrazování reálií odpozorovaných podle skutečnosti jsme v jeho tvorbě mohli pozorovat již v 70. letech na příkladu *Večere v domě Šimona farizeje* [obr. 262], triptychu pro kostel sv. Marka v Miláně [obr. 286] nebo ve *Stětí Jana Křtitele* ze sv. Pavla [obr. 310]. Ani v případě *Klanění pastýřů* se nevyhnul ve své produkci této čím dál tím více se prosazující tendenci. Orientace na vykreslení reálného prostředí a reálných atmosferických jevů se z velké části odrážela od znalosti brešského umění Savoldova a Morettova. Konkrétně v případě *Klanění pastýřů* z kostela sv. Pavla tuto znalost potvrzují tvář stařeny po levé straně obrazu, již sekunduje mužský protějšek úplně vpravo. Podání sv. Josefa se zcela zřetelně odvolávalo na Savoldovy pastýře z četných *Adorací Krista*, které brešský malíř za svého života namaloval. Campiho zájem o žánrové zobrazení momentu dokládalo nejen na první pohled zřejmé odění a obutí pastýřů – především pastevec zcela vpravo je obut do soudobých kristusek, ale také takové maličkosti jako položená plena na čistě zastlané kolébce nebo pastevcovy dudy zavěšené u pasu. Campi si dovolil použít drobné veristické detaily, které nenarušily vyznění celého obrazu, ale které jej přesto zařadily do zvláštní kategorie milánské malby druhé poloviny 16. století. Spolu

¹⁶³⁸ Srv.: Bora 1985, s. 141-142

¹⁶³⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 194-195

¹⁶⁴⁰ Giulio Bora, *op. cit.*, 2009, s. 156

se zájmem o umělé světlo, v tomto případě potlačeném náznakem podvečerní krajiny, se Antonio Campi vskutku pasoval do role předního milánského malíře své doby.

8.2 Soslání Ducha svatého z kaple Místodržitelského paláce v Miláně

Antonioovo významné postavení na milánské umělecké scéně na počátku osmé dekády 16. století dokládá deskový obraz s námětem *Soslání Ducha svatého* [obr. 328].¹⁶⁴¹ Práce, kterou Campi podle autorské signatury dokončil v roce 1580, vznikla do kaple tamního Místodržitelského paláce. Milánští senátoři museli být s uměleckou produkcí cremonského rodáka obeznámeni, jinak si lze těžko představit, že by si u malíře objednali obraz do své palácové kaple. Lze dovodit, že Campi v jejich očích představoval typ výtvarníka, jehož práce byly v milánském prostředí po téměř dvacetiletém působení dobře známy a jehož schopnosti byly veřejně oceňovány. Obeznámení s Antonioovou produkcí mezi milánskými senátory mohl rovněž zprostředkovat Sigismondo Picenardi, Campiho dobrý přítel a zastánce,¹⁶⁴² jehož několikeré intervence u cremonských radních v souvislosti s realizací sochy Herkula o několik let nazpátek nakonec dopomohly zdárnému započetí prací.¹⁶⁴³

Přestože *Soslání Ducha svatého* ukazuje, jak silné a neotřesitelné pozici se Antonio v 80. letech 16. století v Miláně těšil, nelze nevidět, že tento motiv stál vždy poněkud na okraji zájmu badatelů. Ti se v podstatě věnovali pouze zběžnému popisu práce pomíjejíce její význam a kontext vzniku. Tuto skutečnost lze snad ospravedlnit historií malby, její pozdější adjustací a nedobrym technickým stavem. Přestože nemáme k dispozici archivní dokumenty ani tištěnou literaturu z doby vzniku obrazu, můžeme s jistotou říci, že nejméně do roku 1777 se nacházel v kapli Místodržitelského paláce. Tuto informaci uváděl k tomuto datu Francesco Bartoli Bolognese.¹⁶⁴⁴ Na něj v roce 1809 navázal Napoleonský

¹⁶⁴¹ Antonio Campi, *Soslání Ducha sv.*, 1580, olej na plátně, 263 x 175 cm, signováno a datováno: „DOCEBIT VOS/OMNEM VERITATEM//ANTONIUS CAMPUS CREMONENSIS/MDLXXX“, Gessate, kostel sv. Petra a Pavla, depozitář Pinacoteca di Brera, inv. č. Napoleonského registru 261, Reg. Cron. 5637

¹⁶⁴² Přátelství mezi oběma muži rovněž dokládá skutečnost, že v roce 1581 byl Antonio Campi pověřen realizací smuteční architektury u příležitosti Picenardiho pohřbu. Campiho představu o *castru doloris* pro milánského senátora dokládá přípravná kresba [obr. 378], která se dochovala ve sbírce Bertini v Calenzanu. Campi rovněž popsal své dílo v kronice Cremony. Na základě těchto dochovaných pramenů tedy víme, že katafalk měl podobu triufálního oblouku, jenž vynášel kvádr, který byl korunován pyramidou. Celá architektura byla obehnána kandelábry s hořícími svíčkami. V dolním patře po stranách serliany byl zobrazen *Bolestný Kristus* a kvádr v horním patře zdobil motiv *Oplakávání*. Alessandro Nova, *op. cit.*, 1985, s. 426. Srv.: Bora 1981, s. 32-33; Godi/Cirillo 1982, s. 36

¹⁶⁴³ Pavla Hlušíčková, *op. cit.*, 2015 (v tisku)

¹⁶⁴⁴ „in Palazzo Reale. Un'altra esprime la Venuta dello Spirito Santo, opera d'Antonio Campi“ – „V královském paláci. Další experiment Soslání Ducha svatého, práce Antonia Campiho“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 211

registr, který pouze konstatoval, že Antoniova malba byla k tomuto datu přemístěna z Gallerie dell'Accademia do Brery, aniž by byla více rozvedena její provenience. Následně, dne 25. ledna 1817, byla zaslána do boloňské pinakotéky a odtud 26. července 1824 odvezena do Gessate, malého městečka na půl cesty mezi Milánem a Bergamem, a deponována v tamním kostele sv. Petra a Pavla.¹⁶⁴⁵ V hlavní lodi tohoto svatostánku, na levé stěně při pohledu na oltář, se nachází také dnes. Právě tento fakt s největší pravděpodobností zapříčinil, že dílo nedosáhlo věhlasu ostatních Antoniových prací.

Existenci Antoniovy práce v kapli Místodržitelského paláce zaregistrovaly jako první milánské průvodce. Nejstarší komentář, který v souvislosti s Antoniovým *Sesláním Ducha svatého* v kapli milánských senátorů máme k dispozici, pochází z pera Agostina Santagostina. V roce 1671 si historik poznamenal, že: „*zde [v kapli nejvznešenějšího senátu] je obraz Soslání Ducha svatého, z ruky Antonia Campiho.*”¹⁶⁴⁶ V návaznosti na něm popsal Antoniovu práci také Carlo Torre¹⁶⁴⁷ a o několik let později navázal na Santagostinovy a Torreho závěry Filippo Baldinucci, když konstatoval, že: „*v Místodržitelském paláci, po staru řečeném Aréna nebo Arenario, v místnosti, kam senátoři chodí poslouchat mši svatou, je umístěna, z ruky Antonia [Campiho], pěkná malba Soslání Ducha svatého.*”¹⁶⁴⁸ V 18. století zaznamenal Antoniovu práci Serviliano Latuada, jenž uvedl, že: „*na oltáři této kaple je namalováno od cremonského Campiho s neopakovatelnou invencí Soslání Ducha svatého se zapálenými jazyky nad Nejsvatější Marii a nad apoštoly sešlými u večere. Senátoři asistují u svaté oběti předím, než se posadí a diskutují kauzy...*”¹⁶⁴⁹ V 70. letech 18. století se informace o Antoniově *Sesláním* objevilo také v poznámkách cremonského historika Giovanni Battista Zaista: „*Podobně na oltáři kaple Nejvznešenějšího senátu namaloval Atonio Soslání Ducha svatého, dost pěkná práce*”¹⁶⁵⁰ a v průvodci Francesca Bartoliho, který jako poslední Campiho práci

¹⁶⁴⁵ Marco Bona Castellotti, Dipinti di Brera fuori Brera: i duoi quasi di Gessate, in *Bolletino dell'Associazione Amici di Brera*, Milán 1977-1978, s. 32-36. Srv: Santagostino (edice) 1980, s. 11; Bora 1989, s. 135-138

¹⁶⁴⁶ „*Vi [in Capella dell'eccellentissimo Senato] e l'ancona con la Venuta dello Spirito Santo, di mano d'Antonio Campi.*” Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 11

¹⁶⁴⁷ „*In questa Stanza primiera sentono Messa gli Senatori, e la Tavola, che scuopresi in Pittura sull'Altare mostrano coloria Venuta dello Spirito Santo dipinse Antonio Campi.*” Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 385

¹⁶⁴⁸ „*Nel palagio de' governatori, detto anticamente dell'Arena, o Arenario, nella stanza ove ascoltano i senatori la santa messa, fu posta, di mano di Antonio [Campi], una bella tavola della venuta dello Spirito Santo.*” Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 487

¹⁶⁴⁹ „*Nell'Ancona della medesima (cappella) fu dipinta dal Campi Cremonese con ammirabile invenzione la Venuta della Spirito Santo in figura di lingue infuocate sopra di Maria Santissima, e degli Apostoli con essolei nel Cenacolo congregati. Al Santo Sacrificio assistono i Senatori prima di sedere e di discutere le Cause ...*” Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. II, s. 160

¹⁶⁵⁰ „*Nella Ancona altresì della Capella dell' Eccellentissimo Senato dipinse Antonio la Venuta della Spirito Santo, Opera assai bella.*” Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 163

zaznamenal v Místodržitelském paláci v Miláně.¹⁶⁵¹ Téměř o sto let později, v roce 1872, ji komentovali Giuseppe Mongeri¹⁶⁵² a Federico Sacchi již adjustovanou v kostele sv. Petra a Pavla v Gessate. Druhý jmenovaný autor se domníval, že jejím autorem byl Bernardino Campi.¹⁶⁵³

Autorství obrazu bylo Antoniově navraceno na stránkách malířovy životopisné skicy od Aurelie Perotti ve 30. letech 20. století.¹⁶⁵⁴ Okrajově se o Antoniově malbě zmínil Alfredo Puerari v roce 1951, když se sbírkách cremonské pinakotéky objevil kopii obrazu Bernardina Campiho zobrazujícího *Nevěřícího Tomáše* [obr. 329]. Originální Bernardinova práce se nachází po boku Antoniova *Seslání Ducha svatého* v kostele sv. Petra a Pavla v Gessate.¹⁶⁵⁵ Větší pozornosti se práci dostalo v komentáři Marka Bona Castellotti v roce 1978, který jako první konstatoval Antoniovu inspiraci v obraze stejného námětu od Simona Peterzana z milánského kostela Obrácení sv. Pavla [obr. 330].¹⁶⁵⁶ Obraz došel svého připomenutí také v publikaci badatelské dvojice Giuseppe Godiho a Giovanna Cirilla v roce 1982. s oběma uměnovědci lze souhlasit v názoru, že *Seslání Ducha svatého* se přiblížilo měkkému naturalistickému přístupu *Poslední večeře* z kostela sv. Cassiana z lombardské Fontanelly [obr. 256].¹⁶⁵⁷ Pravidelnou a poměrně přísnou kompozici interpretoval Giulio Bora v roce 1985 jako výsledek reformovaného klasicismu a jako paralelu k Peterzanově plátnu z pavelského chrámu v Miláně.¹⁶⁵⁸ V roce 1987 se v souvislosti s Bernardinovým *Nevěřícím Tomášem* Antoniově malbě částečně věnoval Valerio Guazzoni.¹⁶⁵⁹ O dva roky později byla malba zhodnocena v katalogu Pinakotéky Brery věnovaném lombardské, ligurské a piemontské škole.¹⁶⁶⁰ Příspěvek na toto téma vyslovil rovněž Marco Tanzi, když obraz *Sv. Šebestiána* ze soukromé sbírky [obr. 341] porovnal právě s Antoniovým *Sesláním*.¹⁶⁶¹ Poslední soupis sbírek Pinakotéky Brery se datuje do roku 2010. Antoniovo *Seslání Ducha sv.* je zde podobně jako ostatní obrazy

¹⁶⁵¹ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1776, s. 211

¹⁶⁵² Giuseppe Mongeri, *L'Arte in Milano: note per servire di guida nella città*, Milán 1872, s. 333

¹⁶⁵³ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 64

¹⁶⁵⁴ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 100

¹⁶⁵⁵ Alfredo Puerari, *op. cit.*, 1951, s. 183

¹⁶⁵⁶ Marco Bona Castellotti, *op. cit.*, 1977-1978, s. 32-36

¹⁶⁵⁷ Giuseppe Godi, Giovanni Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 33-35

¹⁶⁵⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 183

¹⁶⁵⁹ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 37

¹⁶⁶⁰ Giulio Bora, Pentecoste, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1525-1796*, Milán 1989, s. 135-138

¹⁶⁶¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 36

charakterizováno jednoduchým zápisem s uvedením základních informací a reprodukce.¹⁶⁶²

Antoniova malba nabízí divákovi pohled do blíže nespecifikovaného interiéru, snad chrámu, jenž je po pravé i levé straně flankován sloupy s íónskou hlavicí. V zadním plánu, jenž je ponořen do tmy, tušíme jejich stoupající počet. Naši domněnku podporuje směrem dozadu ustupující překlad, který je vynášen sloupy a který může svědčit o postupně se vytrácející kolonádě. V prostoru, který mezi sloupy vzniká, se odehrává samotný děj. Střed kompozice utváří mohutná postava Panny Marie, kterou malíř oblékl do červených šatů a bledě modrého pláště. Patrně s ohledem na skutečnost, že obraz visel v kostele angelik, zahalil hlavu Bohorodičky do závoje typického pro řeholnice. Trůnicí Matka Boží shlíží na diváka a ruce drží zkřížené na hrudi jako by dávala najevo své odevzdání se Duchu svatému, který v podobě plamínku levituje nad její hlavou. Její doprovod tvoří půlkruh stojících apoštolů a žen, kteří v nábožném vytržení sledují právě probíhající zázrak. Celou kompozici uzavírají dvě mohutné postavy mužů v dolní části obrazu – stařec po levé straně a mladík s dlouhými plavými vlnitými vlasy po pravé straně, jež je zaznamenán také na jediné dochované přípravné kresbě v muzeu v Besançonu [obr. 331].¹⁶⁶³ Jejich hlavy vytvářejí spolu s hlavou Panny Marie pomyslný rovnostranný trojúhelník, který je korunován holubicí Ducha svatého, jež je sama obklopena Božím světlem. V podstatě velice jednoduchá a přísná stavba obrazu, jež je založena na geometrických tvarech oválu, kruhu, trojúhelníku a přímce, je důvtipně oživena teplou sytou barevností, kterou Campi podtrhl užitím červení, modří, zelení a žlutí, jež nechal kontrastovat s temnotou pozadí. Neopomenul autorskou signaturu a dataci, jež umístil na schody vedoucí k trůnu Bohorodičky.

V Campiho vlastní tvorbě nacházíme některé předobrazy pro tváře použité v *Seslání Ducha svatého* z Gessate. Hlava apoštola zcela vlevo dole, který uzavírá kompozici, se odvolává na hlavu sv. Josefa z *Odpočinku na útěku do Egypta* ze sv. Marka v Miláně (1577) [obr. 286], pouze s tím rozdílem, že v tomto případě je hlava muže stranově obrácena. Vidíme pro Campiho charakteristické ostré rysy tváře, dlouhý špičatý nos, pootevřená ústa, plnovous s knírem a do široka otevřené oči směřující apoštolův pohled vzhůru. Ostatně hlavy mužů, ať již starých nebo mladých, měl malíř během svého života možnost vyzkoušet několikrát – počínaje cyklem *exempel* pro právnické kolegium v Brescii v 50. a 60. letech [obr. 42–55], přes *Pokoušení sv. Antonína* (1568) [obr. 186],

¹⁶⁶² Luisa Arrigoni, Valentina Maderna eds., *Pentecoste*, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti*, Milán 2010, s. 126

¹⁶⁶³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1984, s. 13. Srv.: Bora 1989, s. 135-138

Mučednictví sv. Šebestiána (1575) [obr. 236], nokturna zobrazující *Klanění pastýřů* v Cremě [obr. 242] a Cremoně [obr. 245] nebo *Poslední večeri* ve Fontanelle [obr. 256]. Motiv ustupujících sloupů s ionskými hlavicemi zaznamenáváme na Campiho poslední dokumentované malbě s námětem *Uvedení Páně do chrámu* z roku 1586 [obr. 363], která byla původně určena do kostela sv. Marka v Miláně a dnes se snad nachází v některé neapolské galerii.

Námět *Seslání Ducha svatého* se v Antoniově tvorbě objevil poprvé a naposledy právě v roce 1580. Druhou práci stejného motivu bychom v Campiho produkci hledali marně. V cremonském prostředí lze *Seslání Ducha svatého* nalézt v kostele sv. Zikmunda. Zde ve 40. letech 16. století realizoval Giulio Campi za přispění mladšího Antonia toto téma na prvním poli klenby hlavní lodi [obr. 87]. V tomto případě si ovšem starší bratr pohrával s myšlenkou kruhového řešení, neboť apoštolů s Pannou Marií očekávající seslání Ducha svatého shromáždil v centrální stavbě kruhového půdorysu, kterou vyzdvihl ionskými sloupy, jež nesou okrouhlý architráv s balustrádou.¹⁶⁶⁴ S ohledem na charakter malby na klenbě kostela zobrazil její autor všechny postavy v ostré výtvarné zkratce z pohledu. Touto realizací se Antonio, který ještě řadu let po Giuliově smrti rád využíval bratrovy kompozice, inspirovat nemohl. Naopak velmi pravděpodobná a v literatuře podpořená varianta mluví o vlivu Simona Peterzana, respektive jeho *Seslání Ducha svatého*, které malíř vytvořil na zakázku sester angelik pro jejich milánský řádový kostel někdy kolem roku 1573 [obr. 330].¹⁶⁶⁵

Vzájemné soupeření mezi Antoniem Campim a Simonem Peterzanem jsme měli možnost posoudit již v předchozí kapitole. Na příkladu Antoniova *Nanebevzetí Panny Marie* z triptychu Cusani (1577) [obr. 286] jsme zaznamenali typologii Peterzanových bergamsko – benátských tváří stejně jako kompozičně analogické pojetí *Assunty* z milánského kostela Santa Maria dei Miracoli.¹⁶⁶⁶ Opačné proudění inspirace, tedy od Campiho směrem k bergamskému kolegovi, lze dokumentovat právě na počátku 80. let, kdy Peterzano vyhotovil *Krista na hoře Olivetské* [obr. 298], který zcela spontánně kopíroval Antoniovu kompozici i pojetí tohoto tématu z kostela Santa Maria della Noce

¹⁶⁶⁴ Martin Zlatohlávek, *op. cit.*, 1995, s.180-181

¹⁶⁶⁵ Původně se Peterzanova práce nalézala na hlavním oltáři vnitřního kostela určeného pro řádové sestry. Zde byla dokumentována do doby kolem roku 1606, posléze byla přenesena do sousedního kostela sv. Eufémie. Analogické pojetí a stejná kompozice obou pláten zavdaly v roce 1936 badateli Mezzanottemu příčinu k chybnému připsání Peterzanovy malby Antoniovi. Na jeho omyl upozornil v roce 1974 Franco Fiorio. Peterzanovo autorství dokládá rovněž přípravná kresba, kterou uchovává *The Arts Institute* v Chicagu. Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 39, 42. Srv.: Mezzanote 1936, s. 24; Fiorio 1974, s. 87-100; Rossi 2012...*Simone Peterzano*, s. 132

¹⁶⁶⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 192

v Inverigu (1577) [obr. 295]. Navíc Peterzano toto plátno vytvořil na zakázku umění milovného kardinála Cesare Montiho, v jehož kolekci se obraz vedle Antoniovoy malby nacházel až do počátku 19. století. V obou malbách sledujeme stejný princip trůnící Matky Boží, kolem které jsou shromážděni Kristovi následovníci. Analogické je uzavření scény dvěma mohutnými postavami mužů v dolním plánu, tváře apoštolů a zasazení do blíže nedefinované architektury utápějící se v temnotě. Liší se pouze užití motivu andělů v letu, kteří v Peterzanově malbě uvádějí na scénu holubici Ducha svatého.

Výše citovaná jednoduchost kompozice a kontrolovaná typologie postav odrážela náladu, která v Miláně ve výtvarném umění vládla v 70. a 80. letech 16. století. V případě Simona Peterzana byla tato tendence patrná již v *Oplakávání Krista* z milánského kostela sv. Věroslava (San Fedele), i když zde byla poněkud upozaděna dramatickostí scény. Naplno se toto směřování projevilo v Peterzanově produkci v nástěnných malbách v kartouze v Garegnanu [obr. 318] a v *Madoně s dítětem a třemi světlicemi* v kostele Santa Maria della Passione v Miláně. Posledními doklady celkového zjednodušení představovaly *Příběhy sv. Antonína Paduánského* v kostele Panny Marie Andělské (1591) [obr. 332] a malba určená do milánského dómu zobrazující *Sv. Ambrože mezi sv. Gervasiem a sv. Protasiem*, kde se naplno projevila monumentalita postav a intenzivní realismus obličejů.¹⁶⁶⁷ Stejný přístup uplatňoval o generaci mladší Lomazzův žák Giovanni Ambrogio Figino (1533–1608). V polovině 80. let podnikl cestu do Říma, kde se věnoval intenzivnímu kopírování Raffaela a Michelangela a studiu antických soch. Jeho počínání dokládají desítky studií, které se dochovaly ve Windsoru a v benátské *Accademii*. Michelangelismus na plátně nejvíce prozrazuje obraz *Sv. Matouše s andělem* z milánského kostela sv. Raffaela [obr. 333]. Stejně usilovně se oddával kresbě podle živého modelu a studiu světla – v tomto ohledu jej nejvíce ovlivnil právě Antonio Campi, jak je patrné v *Kristu na hoře Olivetské* ze Santa Maria della Passione a v *Madoně s dítětem, sv. Janem Evangelistou a archandělem Michaellem* (1588), dnes v Breře [obr. 334].¹⁶⁶⁸

Oproti Peterzanovi nebo Figinovi byla pozice Antonia Campiho v Miláně autonomní. Jeho postavení bylo založeno nejen na kontaktech s vysokými církevními hodnostáři, ať již mluvíme o příslušnících rodiny Sfondrati nebo Karlu Boromejském, a s předními milánskými politiky, jak bylo naznačeno výše, ale především v tom, že svým přístupem k malbě neustále posouval hranici, kterou se jeho současníci neodvážili překročit, a tím se pasoval do role iniciátora, jenž předcházel svou dobu. Naše tvrzení

¹⁶⁶⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 52-66

¹⁶⁶⁸ Idem.

dokládá především skutečnost, že linearismus, složité pozice figur stejně jako jejich monumentální pojetí a přehnaná gestikulace, tedy prvky, které v Miláně můžeme pozorovat v tvorbě Figinově, Proccaccinově nebo Peterzanově po roce 1590, kdy byla vyhlášena nová soutěž na varhanní skříň milánského dómu, sledujeme v Antoniově *Seslání Ducha svatého* již v roce 1580. Nově nastolená linie – v literatuře označovaná jako reformovaný klasicismus, které se od počátku 80. letů účastnil také cremonský malíř, se naplno rozvinula až po jeho smrti v roce 1587.

8.3 Počátek 80. let – tři malby křesťanských světců

Počátek 80. let byl v Antoniově tvorbě spojen s realizací tří maleb křesťanských světců – církevního Otce Sv. Jeronýma [obr. 335],¹⁶⁶⁹ apoštola a prvního papeže Sv. Petra [obr. 338]¹⁶⁷⁰ a mučedníka ze 3. století našeho letopočtu Sv. Šebestiána [obr. 341].¹⁶⁷¹ Zatímco první malbu bychom našli v turínské Gallerii Sabauda, obrazem Sv. Petra se pyšní segovijská katedrála a Sv. Šebestiána bychom museli hledat v soukromé italské sbírce. Všechny tři malby jsou si nápadně podobné vertikálním formátem a čelním pohledem na akcentovanou postavu světce. První dvě plátna jsou analogická poklesem hlavních protagonistů a zasazením do noční krajiny, na rozdíl od prudce nasvíceného Sv. Šebestiána, kterého malíř přivázel ke kmeni statného dubu umístěného před popravičím zdí. Všechny tři obrazy pojí také poměrně nedávné zařazení do katalogu Campiho prací – *Modlíci se sv. Jeroným* přibyl na počátku 70. let 20. století, *Kající se sv. Petr* se objevil v 80. letech 20. století a Sv. Šebestiána zaznamenala odborná literatura na počátku devátého desetiletí minulého století.

Antoniova nejmladší varianta *Modlíci se sv. Jeroným* z turínské Galleria Sabauda [obr. 335] představuje zajímavé pojetí noční scény. Malba zobrazuje téměř nahého světce v jeskyni, kde za svitu svítilny překládá Bibli. Výjev je zasazen do temné krajiny, kterou v pozadí zalévá měsíční světlo, v jehož záři vidíme fragmenty staveb, obelisky a v protisvětle sochu na piedestalu. Levý dolní roh je věnován zátiší s torzy sloupů, knize v drahém vázání, kardinálské pokrývce hlavy, kamenům a vyběleným kostem. Provenience ani zadavatel malby není znám. Víme, že se nacházela v umělecké

¹⁶⁶⁹ Antonio Campi, *Modlíci se sv. Jeroným*, olej na plátně, 132 x 99 cm, Turín, Galleria Sabauda, inv. č. 801

¹⁶⁷⁰ Antonio Campi, *Kající se sv. Petr*, olej na plátně, 160 x 120 cm, na rámu nápis „RESPEXIT JESVS PETRVM – ET EGRESSVS FORAS [FLEVIT] AMARE QVIA RECORDATVS EST VERBI IESV: PRIVSQVAM GALLUS CANTET TER ME NEGABIS LVCE 22“ („Pohlédl Ježíš na Petra – A vyšel ven a plakal hořce, neboť se rozpomenul na slovo Ježíšovo: Dříve než kohout třikrát zazpívá, třikrát mě zapřeš – Lukáš 22“), Segovia, katedrála, kaple sv. Petra

¹⁶⁷¹ Antonio Campi, *Sv. Šebestián*, olej na plátně, 160 x 91,5 cm, soukromá sbírka

sbírce hradu Moncalieri v Piemontu. O jejích předchozích osudech nemáme bližší informace, neboť ji nezaznamenávají milánské průvodce ani cremonští historikové věnující se tvorbě Antonia Campiho. První zpráva o její existenci pochází z pera Noemi Gabrielli, která v roce 1971 malbu popsala jako lombadskou práci z okruhu následovníků Leonarda da Vinciho.¹⁶⁷² Na počátku 90. let 20. století byl publikován průvodce turínskou galerií, jehož autoři uvažovali o autorství Cristofora Magnaniho,¹⁶⁷³ žáka Giulia a Bernardina Campi.¹⁶⁷⁴ V návaznosti na restaurování obrazu v roce 1992 porovnal badatel Marco Tanzi obraz z Turína se ztraceným *Sv. Jeronýmem* od Giulia Campiho a poukázal na malby neznámých výtvarníků, které vycházely z této předlohy a které se dnes nacházejí v Gemäldegalerie v Berlíně, v kostele sv. Fabiána a sv. Šebestiána v San Martino dell'Argine v blízkosti Mantovy (autorem snad Cristoforo Magnani) a v cremonském semináři, a na základě svého rozboru se vyslovil pro autorství Antonia Campiho.¹⁶⁷⁵ Výsledky svého bádání potvrdil v roce 2004 v publikaci i *Campi* a v roce 2008, kdy uveřejnil studii zaměřenou na problematiku sv. Jeronýma v tvorbě Antonia Campiho.¹⁶⁷⁶

Kompozice Antoniova obrazu měla vycházet z výše citované Giuliovy předlohy *Sv. Jeronýma*, kterou starší bratr namaloval v letech 1552–1553 do mantovského dómu.¹⁶⁷⁷ Přestože práce staršího bratra nepřekonávala standartní typologii, kterou v Mantově nastolil Giovanni Battista Bertani,¹⁶⁷⁸ musela být ve své době velice oblíbená, neboť se posléze dostala do gonzagovských sbírek. Z inventáře z roku 1627, pořízeném po nečekaném úmrtí Vincenza II. Gonzagy, posledním členu hlavní linie vládnoucího mantovského rodu, a u příležitosti odkupu části sbírek anglickým králem Karlem I.,¹⁶⁷⁹ se

¹⁶⁷² Noemi Gabrielli, *Gallerie Sabauda: Maestri italiani*, Turín 1971, s. 199-200

¹⁶⁷³ Kolektiv autorů, *Guide brevi della Galleria Sabauda. Primo settore: collezioni dinastiche: da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I. 1550 c. – 1630*, Turín 1991, s. 47

¹⁶⁷⁴ Elda Fezzi (Mina Gregori ed.), *Cristoforo Magnani*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 215

¹⁶⁷⁵ Marco Tanzi, *Ipotesi per un perduto San Girolamo di Giulio Campi*, in *Prospettiva*, roč. 67, 1992, s. 79-82. Srv.: Di Giammaria 2000, s. 386; Tanzi 2004, s. 25-26

¹⁶⁷⁶ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 25-26. Srv.: Tanzi 2008, s. 26

¹⁶⁷⁷ Giulio Campi se účastnil výzdoby mantovského dómu, respektive oltářů bočních kaplí, po boku Ferma Ghisoniho, Ippolyty Costy, Battisty del Moro, Gerolama Mazzoly Bedoliho, Paola Farinatiho, Domenica Brusasorciho a Paola Veronese. Zadavatelem zakázky byl kardinál Ercole Gonzaga. Giulio Campi, *op. cit.*, 1985, s. 129

¹⁶⁷⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 25-26

¹⁶⁷⁹ Smrtí Ferdinanda I. Gonzagy v roce 1626 a Vincenza II. Gonzagy v roce 1627 vymřela hlavní linie vládnoucího mantovského rodu. Toho využil Carlo I. Nevers, který uplatnil své nároky na mantovský trůn, podpořen velmocenskými zájmy Habsburků. Nevers nejevil o umělecké bohatství Mantovy veliký zájem, a proto svolil vlámskému obchodníkovi Danielu Nysovi k zprostředkování prodeje části sbírky anglickému králi. Pečlivě vybrané kusy z Mantovy byly nejprve dopraveny do Benátek (1627-1628), posléze byly odvezeny do Anglie. Celá situace v Mantově nakonec vyvrcholila tak zvanou válkou o mantovské dědictví (1630–1631). Magdaléna Nová (Magdaléna Nová, Marie Opatrná eds.), *Vyplenění Mantovy v roce 1630 – cesta italských obrazů na Opočno*, in *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou*,

dozvídáme o „obrazu zobrazujícím modlíciho se sv. Jeronýma, celá figura, s černým rámem ozdobeným zlatem, z ruky Giulia Campiho, oceněným na 240 lir“.¹⁶⁸⁰ Ve sbírkách mantovských vévodů přečkala Campiho malba *Sacco di Mantova* (1630–1631) a podle Giovanni Battisty Zaista se ztratila v první polovině 18. století.¹⁶⁸¹ Přesto o jedno století později, v roce 1819, historik Luigi Lanzi patrně na základě starší literatury o obraze prohlásil, že vykazuje „všechnu Giuliovu robustnost“.¹⁶⁸² Kdy byl Giulioův originál z Mantovy odvezen nebo zničen, nejsme dnes schopni zcela přesně říci, neboť inventář sbírky mantovského vévody Karla II. z roku 1665 přímo o Giuliově obraze nehovoří a pouze uvádí „*Obraz s podobiznou sv. Jeronýma, nádherná Magnanova kopie*“.¹⁶⁸³

V Cremoně lze inspiraci Giulioovým plátnem zaznamenat v tvorbě Bernardina Campiho. Jako chronologicky první malbu, která na campiovský předobraz odkazuje, můžeme považovat *Sv. Jeronýma a sv. Antonína Opata*, signovanou a datovanou práci z roku 1566 z kostela sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 336].¹⁶⁸⁴ S Antoniovým turínským obrazem sdílí tento Bernardinův počín stejný patetický nádech vyjádřený v postavě samotného světce, v jeho prostém plášti, akcentované hře šlach a svalů, kostnatých rukách a především v přehnaně vzrušeném výrazu jeho tváře. Neméně důležitou roli hraje prudké nasvícení z levé strany. Liší se zasazení do krajiny. Zatímco Antoniův Jeroným jakoby dlel na modlitbách v ruinách antického Říma, Bernardinův církevní otec se za doprovodu sv. Antonína Opata věnuje duchovnímu cvičení v pustině. Bernardino svůj přístup k tématu *Sv. Jeronýma* posunul o něco dále v maloformátovém deskovém obraze ze soukromé sbírky [obr. 337],¹⁶⁸⁵ protože zde přesně podle představ katolické reformace zobrazil asketický portrét muže při meditaci v mystické krajině.¹⁶⁸⁶ Právě na počátku 80. let 16. století můžeme v Lombardii vysledovat pomalu se prosazující trend, kdy se malíři zcela oprostili od přebytečných detailů a důmyslně pojatých krajinných celků a soustředili svou pozornost na zobrazení psychického rozpoložení světce. Takový přístup lze vypočítat

sborník příspěvků, Praha 2014, s. 101-106. Srv.: Balcárek 1990, s. 76-92; Parrott 1998, s. 153-160; Pujmanová 2002, s. 276-277; Krummholz 2007, s. 320-326

¹⁶⁸⁰ „quadro dipintovi un san Geronimo penitente, figura intiera, con cornice nera fraggiata d'oro di mano di Giulio Campo, stimato lire 240“. Raffaella Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2006, s. 124, 273

¹⁶⁸¹ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 121

¹⁶⁸² „tutta la robustezza di Giulio“. Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 129

¹⁶⁸³ „Un quadro con l'effigie di S. Girolamo copia bellissima del Magnano“. Raffaella Morselli, *op. cit.*, 2006, s. 124, 273. Srv.: Tanzi 2008, s. 26

¹⁶⁸⁴ Bernardino Campi, *Sv. Jeroným a sv. Antonín Opat*, 1566, olej na plátně, 230 x 145 cm, signováno a datováno „BERNARDINUS CAMPUS CREMON. F. MD. LXVI“, Cremona, kostel sv. Zikmunda

¹⁶⁸⁵ Bernardino Campi, *Modlíci se sv. Jeroným*, kolem 1570, olej na desce, 39,5 x 30 cm, soukromá sbírka

¹⁶⁸⁶ Paola Di Giammaria (Flavio Caroli ed.), Bernardino Campi. San Girolamo, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Milán 2000, s. 386-387

například v tvorbě Vincenza Campiho, konkrétně v obraze *Krista s nástroji svého umučení* ze soukromé sbírky v Parmě [obr. 122].¹⁶⁸⁷ Tato redukce se odvolávala na *Andachtsbilder* 15. století, kde popření kontextu navozovalo intimní až patetický charakter a podporovalo emotivní účast věřícího.¹⁶⁸⁸

Ve své analýze z let 2004 a 2008 došel Marco Tanzi k závěru, že Antoniova turínská verze *Sv. Jeronýma* vznikla v 70. letech 16. století. Své závěry opřel o konstatování, že obraz musel být dokončen po roce 1560, kdy se Antonio osamostatnil a kdy měl za sebou cestu do střední Itálie, respektive Florencie a Říma, neboť jedině tato zkušenost by podle badatele osvětlovala novou monumentalitu, akcentovaný michelangelismus a citaci severských grafik, které zde pozorujeme.¹⁶⁸⁹ Lze říci, že Tanziho pozorování byla založena na dobrém základě, přesto se s nimi ztotožňujeme pouze částečně, a z toho důvodu je nutné doplnit je o naše poznatky. Pojetí noční scény klade obraz do souvislosti s Antoniovým signovaným a datovaným obrazem zobrazujícím *Pokušení sv. Antonína* a jeho dataci ne dříve než do roku 1568 [obr. 186]. Nokturna se v Campiho tvorbě objevila až v této době, což dokládá rovněž *Navštívení* z roku 1567 z cremonské pinakotéky [obr. 180]. K jejich častějšímu využití přistoupil Campi v polovině 70. let, jak jsme vidět v *Klanění pastýřů* pro cremské sanktuárium a pro neznámého cremonského objednavatele a v deskových obrazech pro boční kaple milánského kostela Obrácení sv. Pavla. Při srovnání *Sv. Jeronýma* z Turína s dalšími Campiho realizacemi nelze nevidět, že emocionálně vypjatá tvář světce se nápadně podobá tváři Josefa Arimatejského z *Oplakávání* v oratoři sv. Viktora v Medě [obr. 274], kterou datujeme na konec 70. let 16. století, a stejně tak je velice podobná zkřiveným obličejům farizejů z *Večeře v domě Šimona farizeje* v kapli Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda v Cremoně (1577) [obr. 262].¹⁶⁹⁰ To by dataci obrazu opravdu zařazovalo do sedmého desetiletí, respektive na jeho konec.

Jak bylo konstatováno výše, analogické zasazení do krajiny a postoj akcentované postavy světce použil Antonio také při práci na malbě *Kajícího se sv. Petra* [obr. 338]. Obraz ukazuje sv. Petra v momentu, kdy třikrát zapřel Krista, jenž sám tuto událost, která se objevuje ve všech čtyřech evangeliích, předpověděl. První plán obrazu Campi věnoval mohutné postavě apoštola, jehož výraz ve tváři vyjadřuje zděšení nad vlastním selháním

¹⁶⁸⁷ Vincenzo Campi, *Kristus s nástroji svého umučení*, olej na plátně, 86 x 71 cm, Parma, soukromá sbírka

¹⁶⁸⁸ Magdalena Spagnolo, *op. cit.*, 2002, s. 43

¹⁶⁸⁹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2008, s. 32-33

¹⁶⁹⁰ Francesco Frangi (Mina Gregori ed.), *Pittura in Brianza. Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milán 1993, kat. č. 91

a zároveň vystihuje stud a snahu o pokání. Petrovy sepjaté ruce a oči ponořené do potměšitého oblačného nebe prosí o pomoc v nastalé situaci. Světcovu pravou stranu vyplňuje monumentální piedestal, jenž slouží nejen jako dekorativní prvek, ale také jako podstavec pro kohouta, Petrův atribut a symbol rozednění a začátku nového dne. Zadní plán obrazu přivádí náš pohled k opevnění a budově vězení. Architektura káznice je ozvláštněna dlouhým schodištěm, po kterém se ubírá Ježíš se svými pochopy. Celou kompozici korunuje žlutý půlměsíc nad hlavou sv. Petra.

Obraz se dnes nachází ve Španělsku, v kapli sv. Petra v katedrále Panny Marie v Segovii, jeho dřívější osudy nejsou známy. Vlastníkem malby není kapitula, jak by se na první dojem mohlo zdát, ale místní Museo Provincial. První zmínky o její existenci v Segovii pocházejí z roku 1919, kdy byla zaznamenána v katalogu muzea jako práce z okruhu Alonsa Sancheza Coella. Lze předpokládat, že se na svém dnešním místě nacházela již 17. století,¹⁶⁹¹ neboť z té doby pochází poměrně špatná kopie od Cristóbal Pedrila,¹⁶⁹² kterou malíř vytvořil do segovijského kostela sv. Emiliána de la Cogolla [obr. 340].¹⁶⁹³ Za zapsání do katalogu prací Antonia Campiho vděčí Marku Tanzimu, který jej v roce 1990 poprvé publikoval jako práci cremonského výtvarníka.¹⁶⁹⁴ Malba zůstala na okraji zájmu italských badatelů, neboť její další citace lze v literatuře dohledat pouze u Giulia Bory v roce 1995¹⁶⁹⁵ a dále u Marca Tanziaho v roce 2004, 2005 a 2008.¹⁶⁹⁶

O tom, že se jedná vskutku o Antoniovo autorské dílo, svědčí také přípravná studie, která se dochovala v Louvru a která byla původně připsána jednomu z Carracciů.¹⁶⁹⁷ Kresba zobrazuje na rectu hlavu sv. Petra, respektive Laokoonta [obr. 339],¹⁶⁹⁸ a potvrzuje výpověď Fernanda Collar de Caceres, který ji popsal jako „malbu laokoontské inspirace a nápadného římského vlivu“.¹⁶⁹⁹ Při bližším seznámení s Antoniovým dílem shledáváme, že tuto kresbu Campi použil jak při realizaci *Sv. Jeronýma* v roce 1563 (Itálie, soukromá sbírka) [obr. 120], tak při pojednání hlavy setníka v presbytáři cremonského dómu v roce

¹⁶⁹¹ Fernando Collar de Caceres, *Circulo de Sanchez Coello. Lagrimas de San Pedro*, in *Pintura en la Antigua Diocesis de Segovia 1500-1631*, Madrid 1989, sv. I, s. 226-227

¹⁶⁹² Cristóbal Pedril, *Sv. Petr*, 17. století, olej na dřevě, 158 x 109,3 cm, Segovia, Museo Provincial, inv. č. 547

¹⁶⁹³ Za poskytnutí literatury a informací o obrazech vděčím kurátorce Musea Provincial, paní Cristině Gomezové. Studijní cesta pokryta finančními prostředky z GAUK, číslo projektu 523513/2013.

¹⁶⁹⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1990, s. 37-42

¹⁶⁹⁵ Srv.: Bora 1995, s. 232

¹⁶⁹⁶ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2005, s. 130-136. Srv.: Tanzi 2004, s. 32; Tanzi 2008, s. 9

¹⁶⁹⁷ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1990, s. 38

¹⁶⁹⁸ Antonio Campi, *Studie hlav*, kresba uhlím (recto), kresba perem (verso), na modře tónovaném papíře, 268 x 207 mm, Paříž, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. č. 7846

¹⁶⁹⁹ „*Es pintura de inspiración laocoónica y de marcada influencia romanista*“. Fernando Collar de Caceres, *op. cit.*, 1989, s. 227

1582. Verso pařížské kresby navíc zobrazuje Giuliovu přípravnou studii ke *Carondově sebevraždě* z Brescie. Analogická studie hlavy *Laokoónta* se dochovala v pražské Národní galerii **[obr. 80]**¹⁷⁰⁰ a v tomto případě došla svého uplatnění při malbě hlavy Poseidóna v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina **[obr. 79]**¹⁷⁰¹ a při ztvárnění obličeje sv. Petra v nástěnné malbě v oratoři sv. Viktora v Medě **[obr. 274]**. Obě práce, pařížská i pražská, tak potvrzují Antoniovu oblíbenou kreslířskou praxi založenou na využívání svých starších studií v pozdějších realizacích.¹⁷⁰²

Cílem výše rozvedeného diskursu byla snaha dospět k posunutí datace maleb na počátek 80. let 16. století. Celková koncepce *Sv. Petra ze Segovie* i *Sv. Jeronýma z Turína* totiž lépe vyhovuje pozdějšímu datování, než jak se uvádí v odborné literatuře, která je klade do šestého a sedmého desetiletí.¹⁷⁰³ Jak již bylo naznačeno, charakteristickým znakem obou maleb je nápadná monumentalita postav světců v prvním plánu, zatímco pozadí je věnováno potměšilým krajinám nebo architektuře. Obě nocturna umocňuje právě vycházející měsíc v mracích za zády protagonistů. Světelné pokusy s postavami v protisvětle byly tématem, které Antonio Campi více zpracovával od poloviny 70. let, ovšem až v 80. letech přistoupil k tomuto tématu více rafinovaně, což dokazují dva obrazy s legendou o sv. Kateřině pro milánský kostel Panny Marie Andělské z let 1583 **[obr. 348]** a 1584 **[obr. 349]**. Jeronýmův i Petrův obličej se rovněž objevují na Campiho nástěnné malbě s tématem *Krista před setníkem* v presbytáři cremonského dómu, signované práci z roku 1582 **[obr. 346]**. Zatímco sv. Petr odráží samotného setníka, sv. Jeroným se shoduje s Kristovým apoštolem. Pozdějšímu vročení napovídá také důraz na osamocenou postavu modlícího se světce, který se začal prosazovat v prostředí lombardského reformovaného klasicismu od počátku 80. let. Na základě těchto skutečností, celkovému podání, atmosféře a při porovnání konkrétních detailů z Antoniovy tvorby lze obě malby datovat do počátku osmého desetiletí.

V návaznosti na výše zmiňované malby věnujeme závěr kapitoly dílu nedávno připsanému do konvolutu prací Antonia Campiho, respektive *Sv. Šebestiánovi* **[obr. 341]**, kterého Marco Tanzi objevil na počátku 90. let minulého století v soukromé sbírce.¹⁷⁰⁴ Malba se snad původně nacházela v kostela sv. Antonína v Miláně a jejím objednavatelem byl před rokem 1582 Danese Filiodoni, neboť tuto informaci uvádí nedávno nalezený

¹⁷⁰⁰ Antonio Campi, *Kopie klasického reliéfu*, kresba rudkou, na modře tónovaném papíře, 175 x 240 mm, Praha, Národní galerie, inv. č. K 57572 verso. Srv.: Bora 1995, s. 234

¹⁷⁰¹ Lubomír Konečný, *op. cit.*, 1999, s. 185-187

¹⁷⁰² Pavla Hlušíčková, *op. cit.*, 2014, s. 89-94

¹⁷⁰³ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2008, s. 9, 26 Srv.: Tanzi 2004, kat. č. 30; Tanzi 1990, s. 37-42

¹⁷⁰⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1990, s. 42

archivní dokument.¹⁷⁰⁵ V Antoniově produkci jsme se měli možnost setkat s tímto námětem již v roce 1575, ovšem na rozdíl od starší varianty *Sv. Šebestiána* [obr. 236], učinil Antonio v nové verzi několik výrazných kroků, které, jak poznamenal badatel Tanzi, ještě odkazovaly na produkci brešského Savolda, ale které se zároveň snažily o nové uchopení světla, figury i jejího zasazení do prostoru malby.¹⁷⁰⁶ Nový přístup se u mladší verze *Sv. Šebestiána* projevil natočením pózy světce do tří čtvrtin, čímž malíř docílil lepšího působení světla ve srovnání s čelním pohledem varianty z roku 1575. V mladší variantě světec vychází ze světla, které je více promyšlené a více důmyslně si hraje s anatomii světceva těla. Bělostný pás světla na Šebestiánově pravé straně kontrastuje s pásem stínu položeným na levé straně, ke které přiklání trpící světec svou tvář. Právě nové uplatnění potěměných a světelných ploch a Campiho koncentrace na jeho správné rozmístění na plátně posunuje obraz na počátek osmé dekády. Malba zastupuje v Antoniově tvorbě nový patetický tón, který v této době vycházel z potřeb nově probuzené náboženské senzibility a devoce a který se v milánském výtvarném prostředí uplatnil více až po roce 1590.

8.4 Mučednictví sv. Vavřince z kostela Obrácení sv. Pavla

V pořadí druhý obraz, který Antonio Campi realizoval v osmém desetiletí 16. století do kostela Obrácení sv. Pavla, zobrazoval téma *Mučednictví sv. Vavřince* [obr. 342].¹⁷⁰⁷ Objednavatelem této signované a datované práce byl stejně jako v případě *Sv. Šebestiána* vícekancléř milánského státu Danese Filiodoni.¹⁷⁰⁸ Antoniova malba se také

¹⁷⁰⁵ „Antonius Cammpus...ab odierna die retro in diversis temporibus pinxerit....D. Danesio capellam sub titulo S. Laurentii cum anchona ad altare dicte capelle in qua est figura S. Laurentii in ecclesia S. Pauli Conversi,... anchonam unam cum figura S. Sebastiani ab altare S. Sebastiani in ecclesia S. Antonini dicte civitatis Mediolani, atque duos quadros cum figuris salvatoris nostri Domini Iesu orantis in Horto ad invicem separatos et complures alias picturas et figuras ac imagines (?) separatim et in quadris“. – „Antonio Campus ... ode dnešního dne do minulosti v různých časech namaloval ...Danesiovi kapli zasvěcenou sv. Vavřinci s tabulí u oltáře řečené kaple, na které je postava sv. Vavřince, v kostele Obrácení sv. Pavla ... jednu tabuli s postavou sv. Šebestiána od oltáře sv. Šebestiána v kostele sv. Antonína řečeného města Milána a dva čtyřhrany s postavami Našeho Spasitele Pána Ježíše, modlicího se v zahradě, navzájem od sebe oddělené, a mnohé jiné malby a postavy a obrazy zvlášt' i v čtyřhranech“. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Antonio Galli, f. 1331, 11. dubna 1582. Srv.: Giuliani 1997, s. 492; Giuliani 1998, n. 112

¹⁷⁰⁶ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 36

¹⁷⁰⁷ Antonio Campi, *Mučednictví sv. Vavřince*, 1581, olej na plátně, 288 x 192 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS CRE. 1581“, Milán, kostel Obrácení sv. Pavla

¹⁷⁰⁸ „Antonius Cammpus...ab odierna die retro in diversis temporibus pinxerit....D. Danesio capellam sub titulo S. Laurentii cum anchona ad altare dicte capelle in qua est figura S. Laurentii in ecclesia S. Pauli Conversi...“. – „Antonio Campus ... ode dnešního dne do minulosti v různých časech namaloval ...Danesiovi kapli zasvěcenou sv. Vavřinci s tabulí u oltáře řečené kaple, na které je postava sv. Vavřince, v kostele Obrácení sv. Pavla...“. Archivio di Stato di Cremona, Fondo Notarile, rog. Antonio Galli, f. 1331, 11. dubna 1582. Srv.: Giuliani 1998, s. 112. Srv.: Giuliani 1997, s. 492

dnes nachází v kostele sv. Pavla, je umístěna v první kapli po pravé straně. Jako místo původní adjustace uváděly staré milánské průvodce druhou kapli po pravé straně, jež byla zasvěcena sv. Vavřinci a jež sloužila jako rodová kaple Filiodoniů.¹⁷⁰⁹ Angeliky pověřili Campiho také výmalbou nástěnných maleb v nice – malíř po pravé straně zobrazil *Rozdělení almužny chudým* a po levé straně zachytil *Svěcení jáhnů*. Centrální scéna měla ukazovat epizodu o Porfiriovi, jenž pohřbívá tělo sv. Vavřince.¹⁷¹⁰

První autor, kterému vdčíme za informaci o Antoniově *Mučednictví sv. Vavřince* v milánském kostele angelik, byl Agostino Santagostino, který přítomnost malby v kapli komentoval v roce 1671.¹⁷¹¹ O dva roky později konstatovala autorka životopisu ctihodné matky angeliky Giovanny Visconti Borromeo, že: „*vnější kostel je zasvěcen apoštolu Pavlovi, vedle velké hlavní lodi má šest postranních kaplí. Tyto jsou zdobeny obrazy od cremonských Campiů, starých a slavných malířů...*“¹⁷¹² Antoniovo autorství tohoto obrazu neopomněli zmínit Serviliano Latuada v roce 1737¹⁷¹³ a Giovanni Battista Zaist v roce 1774.¹⁷¹⁴ V 70. letech 18. století Francesco Bartoli Bolognese konstatoval, že u řeholnic u sv. Pavla se nachází „...*další [obraz] s Mučednictvím sv. Vavřince od Antonia Campiho*“.¹⁷¹⁵ O sto let později zaznamenali Antoniovu práci v milánském chrámu angelik Giuseppe Mongeri a Federico Sacchi.¹⁷¹⁶ Druhý citovaný autor se domníval, že obraz byl umístěn do třetí kaple na pravé straně.¹⁷¹⁷ Na počátku 20. století malbu bez širšího komentáře ocitoval Eugenio Schweizer.¹⁷¹⁸ Na něj navázali a malbu okrajově zmínili Adolfo Venturi¹⁷¹⁹ a Aurelia Perotti.¹⁷²⁰ Na rozdíl od nich se na stránkách *Questi caravaggeschi* rozepsal Roberto Longhi, který Antoniovo *Mučednictví* popsal jako reminiscenci na Tiziana, ovšem se zcela odlišným výsledkem.¹⁷²¹ V 50. letech přispěl svým komentářem ke zhodnocení Antoniovy práce G. A. Dell'Acqua.¹⁷²² O třicet let

¹⁷⁰⁹ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 39-42. Srv.: Bora 1985, s. 195-196

¹⁷¹⁰ Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 110

¹⁷¹¹ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 33

¹⁷¹² Luigia Marianna Gonzaga, *Vita della venerabile Madre Ang. Giovanna Visconti Borromeo, monaca professa del monastero di San Paolo in Milano*, Řím 1673, s. 14-15. Srv.: De Klerck 1994, s. 93-94; De Klerck 1999, s. 207-208

¹⁷¹³ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1737, sv. III, s. 76

¹⁷¹⁴ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, 1774, s. 160-179

¹⁷¹⁵ „*Altra [Tavola] col Martirio di S. Lorenzo, è d'Antonio Campi*“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 212

¹⁷¹⁶ Giuseppe Mongeri, *op. cit.*, 1872, s. 271

¹⁷¹⁷ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 53-62

¹⁷¹⁸ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 69

¹⁷¹⁹ Adolfo Venturi, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 57

¹⁷²⁰ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 100

¹⁷²¹ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 126-127

¹⁷²² G. A. Dell'Acqua, *op. cit.*, 1957, s. 713

později obraz neunikl pozornosti Giovanni Godimu a Giuseppe Cirillovi,¹⁷²³ Alessandru Morandottimu,¹⁷²⁴ Giulio Borovi¹⁷²⁵ a Marielle Morandi.¹⁷²⁶ V 90. letech plátno komentovali opět Giulio Bora,¹⁷²⁷ Marzia Giuliani¹⁷²⁸ a Bram de Klerck.¹⁷²⁹ V poslední době se jeho osudy zabývali Maurizio Marini,¹⁷³⁰ Marco Tanzi,¹⁷³¹ Mina Gregori¹⁷³² a Mario Marubbi.¹⁷³³

Campi se také v případě *Mučednictví sv. Vavřince* přiklonil k provedení noční scény. Ústřední postava světce logicky zaujímá centrální prostor malby. Vavřincovo bělostné tělo září do tmy, kterou protínají tři zdroje umělého světla – svíce v levém dolním rohu, pochodeň po pravé straně a oheň, který založili světcovi kati pod železným roštem, nástrojem světcova utrpení. Na něm leží postava mladého diákona, kterou Campi zobrazil v přesné výtvarné zkratce a se zakloněnou hlavou. V kruhu kolem něj stojí jeho katani. Zatímco muž úplně vlevo rozhrnuje oheň, snad aby rovnoměrně “pekl” mučednickovo tělo, jeho pomocníci zcela vpravo rozdmýchávají měchem plameny, na které přikládají novou otep. Na jejich práci jim svítí chlapec s pochodní, který pozoruje Vavřincovo utrpení, jež se mu zračí ve tváři. Zbytek komparsu tvoří muži, kteří buď přihlížejí a diskutují nebo se aktivně zapojují do děje, jako například ten z nich, který tlačí světcovu hlavu směrem dolů. Jejich jednotu narušuje zcela vpravo postava císaře Valeriána rozpoznatelná podle vavřínového věnce na skráních. Gestikulace rukou a pohyb rtů naznačují jakoby svatému domlouval. Campi neopomněl uplatnit motiv polopostavy v levém dolním rohu, kterou věnoval muži se svící, jejíž světlo dopadá na autorskou signaturu a dataci v pravém dolním rohu. Barevnost obrazu malíř uzpůsobil nočnímu výjevu – z temnoty pozadí vystupuje pouze oděni světcových katů v chladných tónech zelení, modří a šedí a Vavřincovo sinalé tělo. Kontrast teplých tónů si výtvarník opatřil ve tvářích a na údech mužů ozářených

¹⁷²³ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 34

¹⁷²⁴ Alessandro Morandotti, *op. cit.*, 1983, s. 36-38

¹⁷²⁵ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Martirio di San Lorenzo*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 195-196

¹⁷²⁶ Mariella Morandi, *op. cit.*, 1985, s. 37-41

¹⁷²⁷ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *Martirio di San Lorenzo*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milán 1990, s. 277-278

¹⁷²⁸ Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 168-169

¹⁷²⁹ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 39-42

¹⁷³⁰ Maurizio Marini, *op. cit.*, 2000, s. 542

¹⁷³¹ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 25

¹⁷³² Mina Gregori, *Il Caravaggio e la Lombardia nascita di un genio*, in *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa a Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Milán 2004, s. 42

¹⁷³³ Mario Marubbi (Mina Gregori, Andrea Bayer eds.), *Martirio di San Lorenzo*, in *Pittori della realtà. Le Ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa a Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Milán 2004, s. 205. – Mario Marubbi (Vittorio Sgarbi ed.), *Martirio di San Lorenzo*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, Milán 2011, s. 94-95

umělým světlem. Celek působí jednoduše a kompaktně. Dojem momentky navozuje kouřící pochodeň.

V samotné Antoniově tvorbě spatřujeme několik prvků, které malíř použil i zde. Na první pohled nejvýraznějším motivem je hlava Vitellia, kterou jsme u Campiho mohli vidět například v *Zuzaně a starcích v Brescii* [obr. 48] nebo v *Ukřižování s pašijovými scénami* z roku 1569 [obr. 195]. Druhá citovaná malba Campimu posloužila také tématem polopostavy v dolním rohu. Postava muže, který přikládá na oheň a který se divákovi ukazuje pouze temenem hlavy, by mohla být odpozorovaná od vojáka ze *Vzkříšení Krista* z milanského kostela Santa Maria dei Miracoli z roku 1560 [obr. 109]. Vavřincova tvář je inspirovaná obličejem Sv. Šebestiána z roku 1575 [obr. 236], který vykazuje analogické pohnutí mysli, otevřená ústa, oči směřující vzhůru a výrazně profilovaný nos. Chlapec s pochodní se uplatní v roce 1584 v obraze s námětem *Císařovny Faustýny při návštěvě sv. Kateřiny* ve vězení v kostele Panny Marie Andělské v Miláně [obr. 348].

V konvolutu prací Campiho současníků nalézáme obdobnou kompozici v díle Denyse Calvaerta (1540–1619). Původem antverpský malíř, který se velice záhy usadil v Itálii, použil podobné schéma hned dvakrát. Zatímco jedno Calvaertovo *Mučednictví sv. Vavřince* uchovává ve svých sbírkách Museo della Curia Arcivescovile v Piacenze, druhá zcela stejná práce zdobí interiéry farního kostela sv. Vavřince v Castell'arquato (signováno a datováno 1583) [obr. 343]. Motiv klečícího mladíka, který se snaží rozfoukat oheň, převzal Campi s největší pravděpodobností z Peterzanova obrazu z milanského kostela sv. Babylase (San Babila) zachycující *Sv. Pavla a sv. Barnabáše v Listře*.¹⁷³⁴ Přesto nejvíce analogií s Antoniovým plátnem vykazuje obraz stejného námětu od Tiziana z benátského kostela Nanebevzetí Panny Marie [obr. 344], který byl v Itálii znám také díky rytině Cornelise Corta [obr. 345]. Přímo v Miláně se Campi seznámil s Tizianovým *Korunování trním*, které do kostela Santa Maria delle Grazie objednalo bratrstvo Sv. Koruny (dnes v Louvru).¹⁷³⁵ Reminiscence na práci slavného benátského kolegy si povšiml Roberto Longhi, který ve 30. letech 20. století napsal: „Vnější vnuknutí nokturna převzal malíř podle nejslavnějších a poměrně nedávných příkladů Tizianových. Ovšem výsledek je tomuto magickému impresionismu zcela opačný: tím spíše nelitosný ilusionismus.“¹⁷³⁶

¹⁷³⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 196

¹⁷³⁵ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 54

¹⁷³⁶ „Il suggerimento esteriore del notturno sarà provenuto al pittore dagli esemplari famosissimi e ancora recenti di Tiziano. Ma il risultato è tutto l'oposto di quell'impressionismo magico: anzi un illusionismo spietato.“ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 126-127

Tento „nelítostný ilusionismus“, o kterém Longhi hovořil, mohl Campi odpozorovat v brešském uměleckém prostředí – především slavné Savoldovy obrazy pro milánskou mincovnu mohly být cremonskému malíři jistým vzorem. První experimenty s umělým světlem datujeme v Antoniově tvorbě na konec šestého desetiletí – připomeňme *Pokušení sv. Antonína* z roku 1568 [obr. 186] a do druhé poloviny 70. let, přesto teprve práce ze začátku osmé dekády vykazují nové moderní pojetí. V 80. letech 16. století Campi poprvé ukazuje, že je výtvarníkem, jehož paleta disponuje barvami, které dokáží vykouzlit světlo, jež prozkoumává okolní prostor neobvykle pokrokově. Inscenaci světla malíř sice založil na osvětlení prostoru svíci, pochodní a ohněm, tedy v poměrně obvyklém duchu, přesto prokázal, že je schopen, aby světlo dopadající na tváře a údy sv. Vavřince i vedlejších aktérů děje působilo co nejpřirozeněji. Právě touto dovedností Campi demonstroval nové pojetí nasvícení obrazů, kterému jeho lombardští současníci prozatím nedávali velký prostor, a tím si vysloužil pozornost Roberta Longhiho, který jej označil za Caravaggiova předchůdce. Italský badatel viděl v této Antoniově práci předzvěst Merisiho *Bičování Krista z Neapole*.¹⁷³⁷

Zatímco v pojetí světla vykazovala Antoniova malba nový, malíři neošahaný, přístup, v pojetí figur tomu bylo naopak. Musíme souhlasit s Giuliem Borou, který v *Mučednictví sv. Vavřince* stále pozoroval Antoniův kontakt s uměním střední Itálie, jenž se projevoval především v komplexní vazbě robustně pojatých postav umístěných v prvním i druhém plánu a ve fyziognomii jednotlivých aktérů odvolávající se stále jistým způsobem na Michelangela – tímto směrem se právě v 80. letech 16. století nejvíce orientoval Giovan Ambrogio Figino, jenž podnikal studijní cesty do Říma, kde vytvářel celé soubory kreseb podle Raffaela a Buonarrotiho.¹⁷³⁸ Klasické, na antiku odkazující, motivy se prozrazují v opětovném použití Vitellovy hlavy a ve vavřinem ověčených skráních císaře Valeriána. V těchto souvislostech je Antoniův naturalismus vyjádřený nasvícením scény a některými z reality odpozorovanými detaily, například měchem, roštem nebo otepi dřeva, ještě poněkud strojený a nedokonalý. z tohoto důvodu musíme Antoniovo „avantgardní“ pojetí chápat opravdu jako konec jedné epochy a počátek pomalu se prosazující nové protobarokní malby.

¹⁷³⁷ Idem. Srv.: Bora 1985, s. 195-196

¹⁷³⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 195

8.5 Kristus před setníkem v presbytáři cremonského dómu

V roce 1582 byl Antonio Campi pověřen zadavately z cremonského dómu, aby na místě původní nástěnné malby od Boccaccia Boccaccina v presbytáři vymaloval nové téma zachycující *Krista před setníkem* [obr. 346].¹⁷³⁹ Zakázku na novou výmalbu dokumentují čtyři archiválie, které se dochovaly v Diecézním archivu v Cremoně.¹⁷⁴⁰ Z jejich obsahu vyplývá, že v březnu roku 1582 bylo Antoniově nabídnuto, aby „vymaloval onu část stěny, nacházející se na pravé straně proti obrazu, [namalovanému] rukou někdejšího přeslavného malíře pana Bernarda di Gattis Siliaria...“¹⁷⁴¹ O měsíc později, v dubnu 1582, byl ze strany objednavatelů specifikován nový námět výjevu „...historie uzdravení setníkovy služebníka“¹⁷⁴² a již v srpnu téhož roku byla rozměrná malba hotova, neboť: „tíž vznešení páni regenti prohlásili a prohlašují, že odměna tohoto panstva za tuto práci byla a je celkem padesát skudů zlata.“¹⁷⁴³

Okolnosti vzniku Antoniova *Krista před setníkem* byly přesto poněkud složitější. Campiho práce nevznikla úplnou náhodou nebo momentálním chtěním některého ze zadavatelů, nýbrž přesně zapadala do širší koncepce proměny hlavního cremonského svatostánku. Ta se začala počítat již v 70. letech 16. století a u jejího vzniku stál Bernardino Campi, který byl pověřen uměleckým vedením prováděných prací. Hlavní loď dómu, v této době dekorovaná nástennými malbami Boccaccia Boccaccina, Altobela Melona, Girolama Romanina a Pordenona, došla na mezilodní arkádě obohacením o malované hlavy proroků, jejichž autory se staly Cristoforo Magnani, Francesca Somenzi a Vincenzo Campi.¹⁷⁴⁴ Kontrakt na hlavní oltářní plátno byl svěřen Bernardinu Gattimu a dekoraci presbytáře dostal na starost přímo Bernardino Campi.

Jak bylo naznačeno výše, v prostoru presbytáře se původně nacházely nástěnné malby zobrazující *Křest Krista a Vjezd Krista do Jeruzaléma*, jejichž autorem byl o padesát let dříve Boccaccio Boccaccino. Bohužel právě kvůli požadavku na modernizaci výzdoby

¹⁷³⁹ Antonio Campi, *Kristus před setníkem*, 1582, nástěnná malba, Cremona, dóm, presbytář

¹⁷⁴⁰ Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c. 5v, 19. března 1583. – Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c. 6r, 24. března 1582. – Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c. 6v, 2. dubna 1582. – Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio della Cattedrale, Liber Provisionum, 5, c. 17r, 13. srpna 1582. Srv.: Sacchi 1872, s. 200; Marubbi 2001, s. 206

¹⁷⁴¹ „...obtulisset pingere partem illam parietis positam a latere dextro versus iconam manu celebrimi pictoris quondam domini Bernardi di Gattis Siliarii...“ Srv.: Sacchi 1872, s. 200; Marubbi 2001, s. 206

¹⁷⁴² „...historiam curationis servi centurionis...“ Srv.: Sacchi 1872, s. 200; Marubbi 2001, s. 206

¹⁷⁴³ „...ipsis magnificis dominis regentibus declarare et ita declaraverunt et declarant mercedem ipsius domini pro dicti opere fuisse et esse scutorum quinquaginta auri in totum...“ Srv.: Sacchi 1872, s. 200; Marubbi 2001, s. 206

¹⁷⁴⁴ Valerio Guazzoni, La Cattedrale nella vita religiosa e civile di Cremona, in *Cremona. La Cattedrale*, Cinisello Balsamo 1989, s. 69-128. Srv.: Marubbi 2001, s. 85-161

a kvůli vzniku nového oltáře došlo v sedmém desetiletí 16. století k jejich odstranění. V návaznosti na tento ne příliš ohleduplný čin vůči jednomu ze zakladatelů cremonske výtvarné školy vznikla vlastní Bernardinova a později také Antoniova malba. Původně byl snad osloven Lattanzio Gambara, aby v presbytári dómu v novém duchu vymaloval *Vjezd Krista do Jeruzaléma a Křest Krista*. Ze záznamů katedrální huti ze dne 27. dubna 1573 víme, že malíři byla k tomuto datu vyplacena finanční odměna za více nespecifikovanou práci.¹⁷⁴⁵ Nakonec byl tímto úkolem bez blíže vysvětlených příčin pověřen Bernardino Campi, jehož *Vjezd Krista do Jeruzaléma* podle návrhu Carla Urbina spatřil světlo světa již v roce 1573.¹⁷⁴⁶ Na druhé realizaci nezačal ani pracovat, podle Giovanni Battista Zaista z důvodu svého pracovního vytížení, a o devět let později ji svěřil Antoniovi.¹⁷⁴⁷ Uzavření smlouvy a realizaci nového námětu zaznamenaly výše citované dokumenty.

Giovanni Battista Zaist nebyl první, který Antoniovu malbu v presbytári cremonskeho dómu zaznamenal.¹⁷⁴⁸ Prvenství v tomto ohledu získal Luigi Scaramuccia, který již v roce 1674 konstatoval, že: „*v chóru se pozoruje dobrá manýra malířství, tedy abychom řekli bratři Campiů, Giulia, Antonia a Bernardina. A tyto malby si zaslouží živým hlasem pochvalu...pro způsobnost půvabů, která v nich ulpívá, formu kresby a pro mnoho půvabu v nanášení barvy.*”¹⁷⁴⁹ O sto letu později navázal na Scaramuccioho popis Anton Maria Panni, jenž si Antonia Campiho vážil nejen jako vynikajícího malíře, ale vyzdvihoval rovněž jeho konání pro město, jeho mapu a kroniku Cremony. K Antoniově realizaci v presbytári dómu uvedl: „*tento Antonio vymaloval v celém prostoru zdi evangelijní příběh Krista před setníkem, klečícího a požívajícího milosti u nohou Vykupitele, který je představen za doprovodu apoštolů ve vážné atmosféře, zároveň v krásném postoji, a doprovoben neurčitým počtem domů, francouzským vojákem s halapartnou v krásném postavení, a puttem, který drží za uzdu jiskrného oře. Dílo vskutku skvostné ve všech svých částech.*”¹⁷⁵⁰ Ke stejnému datu jako Zaist, v roce 1774, se Antoniovou malbou v chóru

¹⁷⁴⁵ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 29-31

¹⁷⁴⁶ Giulio Bora, Cristo davanti al centurione, in *i segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, Benátky 1997, s. 334-335

¹⁷⁴⁷ Giovanni Battista Zaist, Notizie su Bernardino Campi, in *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, vol. I, Cremona (edice) 1986, s. 186-214

¹⁷⁴⁸ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, 1774, s. 160-179

¹⁷⁴⁹ „...nel Choro osservano...ben cognita maniera di dipingere, cioè à dire de Fratelli Campi Giulio, Antonio, e Bernardino. A quelle Pitture molte lodi con viva voce prestarono, mercè la compitezza della gratia, che in esse scorsero, e per la forma del Disegnare, e molto leggiadro di metere il colore.“ Luigi Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, s. 124. – Scaramuccia se mylil v tom, že Giulio Campi byl rovněž pověřen výmalbou chóru. Navic v roce 1573, kdy vznikla Bernardinova práce, byl již rok po smrti.

¹⁷⁵⁰ „il detto Antonio...in tale spazio di muro dipinse il fatto Evangelico del Centurione, genuflesso ad implorare la grazia a piedi del Salvatore, rappresentanto col seguito de suoi Discepoli in arria grave, e positura piacevole insieme, e composta, con una vaga venduta di Casamenti, un franco Soldato con in mano

zabýval Giuseppe Bresciani¹⁷⁵¹ a o tři roky později také Francesco Bartoli Bolognese.¹⁷⁵² Nástěnná malba neunikla pozornosti Federica Sacchiho v 70. letech 19. století.¹⁷⁵³

Ve 20. století se Campiho *Setník* dostal na stránky *Storia dell'arte italiana*, jejíž autor Adolfo Venturi malbu vročil již do roku 1575. Naopak zcela správně práci datovala na počátek osmé dekády Aurelia Perotti, která upozornila na souvislost s *Křtem Krista* v cremonském kostele sv. Zikmunda a která rovněž podtrhla, že Campi u obou citovaných nástěnných malbách popřel své milánské práce, snad z důvodu užití jiné techniky nebo protože se svým cremonským spoluobčanům nechtěl prezentovat jako smělý inovátor, a vrátil se, jak Perotti píše, zcela k podání *all'antico*.¹⁷⁵⁴ Od 70. let se malbou v souvislosti s přípravnou kresbou nalezenou v Ambrosianě¹⁷⁵⁵ zabývali Giovanni Godi, Giulio Bora, Ugo Ruggeri a Robert Randolph Coleman [obr. 347].¹⁷⁵⁶ Na konci sedmé dekády malbu komentovali badatelé Godi a Cirillo, kteří poukázali, že postavu sv. Pavla při křtu z milánského kostela Obrácení sv. Pavla, datovatelnou do období před rokem 1564 [obr. 156], Antonio zopakoval ve figuře klečícího setníka v cremonském dómu.¹⁷⁵⁷ Své bádání doplnili v 80. letech, kdy komparovali mužskou postavu stojící zády k divákovi se stejně pojednanými figurami s bohatou drapérií v *Ukřižování s pašijovými scénami* [obr. 195] a ve *Třech Mariích* z oratoře sv. Viktora z Medy [obr. 271].¹⁷⁵⁸ V dalších letech

un'Alabarda d'un bellissimo piantato, ed un Putto, che tiene per la briglia uno spiritoso Cavallo. Opera in vero eccellente in tutte le sue parti.“ Anton Maria Panni, *op. cit.*, 1762, s. 9

¹⁷⁵¹ Giuseppe Bresciani, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 26-27

¹⁷⁵² „*I due freschi sul muro laterali, uno col fatto del Centurione genuflesso ad implorare la grazia e piedi del Salvatore è di Antonio Campi; e l'altro con Gesù Cristo che entra trionfante in Gerusalemme è di Bernardin Campi*“ – „*Dvě fresky na bočních zdech, jedna s příběhem o setníkovi, klečícím a požívajícím milosti Vykupitele od Antonia Campiho; druhá s Ježíšem Kristem triumfálně vstupujícím do Jeruzaléma je od Bernardina Campho*“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 132

¹⁷⁵³ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 62

¹⁷⁵⁴ „*Ma invano noi cercheremmo qui quel realismo che Antonio aveva profuso nelle sue opere milanesi: sia che gli fosse di impaccio la tecnica diversa, sia che egli esitasse a presentarsi ai suoi concittadini in veste di audace innovatore, è certo che il Campi torna all' antico*“ – „*Marně zde hledáme realismus, který Antonio prohloubil ve svých milánských dílech: buď mu byla na překážku jiná technika nebo váhal představit se svým spoluobčanům v obleku odvážného inovátora, samozřejmě že se Campi vrátil ke starému pojetí*“. Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 49

¹⁷⁵⁵ Antonio Campi, *Křtus před setníkem*, kresba perem, náznak kvadratury po pravé straně, na okrově tónovaném papíře, 153 x 217 mm, Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 268 inf. n. 70

¹⁷⁵⁶ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 68-70. Srv.: Bora 1971, s. 33; Bora 1976, pozn. 126; Ruggeri 1976, s. 28, pozn. 33; Bora 1977, s. 77, pozn. 21; Bora 1980, pozn. 53; Coleman 1984, s. 92-93, pozn. 38; Bora 1997, s. 334-335

¹⁷⁵⁷ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1978, s. 52

¹⁷⁵⁸ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 38

malba neunikla pozornosti Giulia Bory,¹⁷⁵⁹ Valeria Guazzoniho,¹⁷⁶⁰ Maria Marubbiho¹⁷⁶¹ a Marca Tanziho.¹⁷⁶²

Na rozdíl od maleb Boccaccia Boccaccina překonala Antoniova práce nástrahy dalších staletí a dochovala se do dnešních dní. V presbytáři cremonského dómu jí byla přidělena levá strana apsidy, kde se v dobrém technickém stavu stále nachází a vytváří pandán k Bernardinově *Vjezdu Krista do Jeruzaléma*. Zobrazuje novozákonní příběh setníka z Kafarnaum v momentu, kdy prosí Syna Božího, aby uzdravil jeho dobrého otroka. Poněvadž se jej neodvažuje pozvat do svého domu, žádá Krista na ulici: „*řekni jen slovo a můj sluha bude uzdraven.*“ Když to Ježíš uslyší, řekne lidem, kteří ho následují: „*Amen, pravím vám, tak velikou víru jsem v Izraeli nenalezl u nikoho*“ a následně odvětlí: „*Jdi, a jak jsi uvěřil, tak se ti staň.*“¹⁷⁶³

Ústřední dvojice hlavních aktérů je zachycena uprostřed rozměrné horizontální malby. Pravou část výjevu utváří Kristův početný doprovod – apoštolé a zvědavci, kteří se přišli podívat na Kristovy zázraky, levou stranu výjevu definuje bělouš hrabající kopyty, černošský sluha, jehož úkolem je svému pánovi přidržet divokého koně a předimenzovaná postava halapartníka úplně vlevo, jež diváka upozorňuje pohybem své levice na probíhající rozhovor obou mužů. Pravý zadní plán malby vyplňuje řada vysokých domů na periférii zcela soudobého města, levý zadní plán je věnován vysokému horizontu a krajině. Zatímco pravá strana příběhu ukazuje svět Kristův – dav následující svého učitele je zobrazen v prostém odění, levé strana zachycuje svět setníkův, neboť on sám je oblečen v nákladném oděvu a stejně tak je zobrazen halapartník po levé straně. Tento princip použil Antonio již v cremonském kostele sv. Zikmunda ve scéně *Večeře v domě Šimona farizeje* [obr. 262]. Přestože oba muži v drahocenných šatech se sobě nápadně podobají, existuje mezi nimi zásadní rozdíl. Zatímco setník jakoby si odskočil z výmalby mantovského Palazzo Te od Giulia Romana nebo z Antoniových příběhů sv. Pavla z milánského kostela tohoto apoštola, zbrojnošovo odění zcela odpovídá současné španělské módě.¹⁷⁶⁴ Neméně zajímavé je podle skutečnosti odpozorované dláždění oblázky, typické pro ulice a náměstí italských měst, a užití terakotové podlahy, oblíbené naopak v interiérech italských domů. Uprostřed zcela dole pod nohou klečícího setníka se nachází nápis „*PIETRO BARBATIO I^o*“, jenž indikuje jméno investora, pro kterého již

¹⁷⁵⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 184

¹⁷⁶⁰ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1989, s. 69-128

¹⁷⁶¹ Mario Marubbi, *op. cit.*, 2001, s. 156, 206

¹⁷⁶² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 29-31

¹⁷⁶³ Tento příběh zachycuje Matoušovo evangelium (8, 5-13) a Lukášovo evangelium (7, 2-10).

¹⁷⁶⁴ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 50

Giulio Campi realizoval nástěnné malby na fasádě cremonského Palazzo Barbò (nedochovaly se).¹⁷⁶⁵

V Campiho vlastní produkci se opět setkáváme s motivy, které jsme u výtvarníka shledali již v předchozích dílech. Asi nejznámější na nás působí setníkův obličej, který Antonio přisoudil také Josefu Arimatejskému v oratoři sv. Viktora v Medě [obr. 274], stejně jako *Kristu při modlitbě na hoře Olivetské* v sanktuáriu Santa Maria della Noce v Inverigu (1577) [obr. 295]. Také tvář sv. Petra došla svého dřívějšího uplatnění rovněž v Medě, když jej malíř přiřkl stejné postavě tentokrát zobrazené při *Oplakávání Krista*. Stejný pastelový kolorit Campi použil v nástěnných malbách v kapli sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 171], stejně jako ve výše citované oratoři sv. Viktora v Medě [obr. 271, 274]. Spolu s nasvícením scény nereálným manýristickým světlem působí výjev poněkud zastarale, jakoby se ani nejednalo o práci z osmého desetiletí 16. století. Tento archaismus vycházel také ze skutečnosti, že postava Kristova učně po pravé straně, zobrazená k divákovi zády a zavínutá do mohutné drapérie látky, byla motivem, který poprvé uplatnil Raffaello v *Athénské škole*.¹⁷⁶⁶ Antonio si tento prvek poměrně oblíbil, neboť jej aplikoval opakovaně, většinou v postavách žen, konkrétně například ve *Večeři v domě Šimona farizeje* [obr. 262] nebo ve *Třech Mariích* z Medy [obr. 271].

Naše úvahy o Campiho výsledné realizaci malby v presbytáři dómu doplňuje přípravná kresba dochovaná v milánské Bibliotece Ambrosianě [obr. 347]. Na autorství Antonia Campiho poprvé upozornil Giulio Bora, který se původně domníval, že se jednalo o nerealizovanou scénu do presbytáře kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně.¹⁷⁶⁷ Borův poznatek přejal ještě Ugo Ruggeri,¹⁷⁶⁸ ale již Giovanni Godi poukázal na spojitost s Antoniovou realizací v cremonském dómu.¹⁷⁶⁹ Badatel se pokusil rozšířit konvolut kreseb v roce 1982, když konstatoval, že dvě další studie postav mužů, jež jsou součástí Codice Resta (n. 126 a n. 122), sloužily malíři jako přípravný materiál k nástěnné malbě v dómu. Tento názor zůstal mezi historiky umění ojedinělý, neboť umělecká kritika došla k názoru, že se jednalo o kopie.¹⁷⁷⁰ Antoniova citovaná studie z Ambrosiany zobrazující celou

¹⁷⁶⁵ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 97

¹⁷⁶⁶ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 49

¹⁷⁶⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 33

¹⁷⁶⁸ Ugo Ruggeri, *Maestri lombardi e lombardo-veneti del Rinascimento: Arcimboldo, Boccaccino, Boltraffio*, Florencie 1976, s. 28

¹⁷⁶⁹ Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975, s. 68-70

¹⁷⁷⁰ Godi a Cirillo jako doklad svého tvrzení uváděli, že bordura na této kresbě je stejná jako na Antoniově obraze *Mučednictví sv. Vavřince* z kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně. Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 38

kompozici *Krista před setníkem* působí při srovnání s výslednou malbou více kompaktně. Na rozdíl od výsledné Campiho práce pozorujeme „ještě velice živou kulturu Parmigianinovu“ dokládající Antoniův rozpor mezi kresebným a malířským projevem.¹⁷⁷¹ V případě kresby totiž Campi umístil setníka a Krista doprostřed velkého shluku lidí, který ústřední dvojici obklopuje ze všech stran a který se vytrácí v levém horním rohu. Zcela chybí zadní plán krajiny a okraj města, stejně jako motiv koně. Postavy jsou načrtnuty velice rychle, zběžně a nervně a z toho důvodu si lze představit, že se setkáváme s Antoniovým *primo pensiero*. Mnohem menší prostor je také věnován mohutné postavě halapartníka, jež v případě malby dominuje celé její levé části a jež přivádí naši pozornost směrem do Říma, neboť ukazuje, že Antoniovi nebyla cizí římská produkce Federica Zuccariho,¹⁷⁷² konkrétně jeho realizace v Oratorio del Gonfalone ze 70. let 16. století.

8.6 Císařovna Faustýna navštěvuje sv. Kateřinu ve vězení a Mučednictví sv. Kateřiny z kostela Panny Marie Andělské v Miláně

Ve stejné době, do jaké se datuje nástěnná malba *Krista před setníkem* v cremonském dómu, vznikly Antoniovy signované a datované pandány, které bychom také dnes našli ve františkánském kostele Panny Marie Andělské v Miláně (obecně se používá mezi lidmi vžitá varianta Sant'Angelo).¹⁷⁷³ Zobrazovaly Císařovnu Faustýnu při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení [obr. 348]¹⁷⁷⁴ a Mučednictví sv. Kateřiny [obr. 349].¹⁷⁷⁵ První jmenovaná práce nesla signaturu a dataci „ANTONIUS CAMPUS EQ. FA. 1584“, druhou malbu Campi datoval rokem 1583. Obě plátna jsou pro nás důležitá z toho důvodu, že jejich realizaci a existenci potvrdil sám malíř ve své cremonské kronice (1585). V roce 1584 navštívil Antoniův dům v Cremoně Karel Aragonský a malíř zaznamenal, že se guvernér obdivoval obrazům pro komtesu Porzii Landi Gallerata do milánského kostela Panny Marie Andělské: „Karel Aragonský, vévoda Terra Nuova na Sicílii, místodržitel

¹⁷⁷¹ „ancora molto viva la cultura parmigianesca“ Giulio Bora, *op. cit.*, 1971, s. 33

¹⁷⁷² Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 334

¹⁷⁷³ První františkánský kostel na tomto místě se datuje do doby kolem roku 1280. Chrám byl po roce 1420 za přispění četných donací milánských obyvatel přestavěn, aby byl schopen pojmout více než čtyři sta lidí. Další a poslední přestavba kostela následovala po roce 1552, kdy se jí ujal architekt Domenico Giunti, který se stal rovněž autorem nově zbudovaného konventu. V roce 1743 postihl klášter požár, kterému padla za oběť knihovna. V roce 1810 byl klášter po napoleonském tažení zrušen. Františkáni byli nuceni odejít. Znovu se do svého milánského útočiště mohli vrátit v roce 1922. Kostel byl zasvěcen Panně Marii Andělské, ale lidé mu říkali zkráceně Sant'Angelo, což se dochovalo dodnes. Sylvia Righini Ponticelli, Germano Mullazzani, Storia della chiesa e del convento di Sant'Angelo, in *Sant'Angelo*, Milán 2002, s. 7-38

¹⁷⁷⁴ Antonio Campi, *Císařovna Faustýna navštěvuje sv. Kateřinu ve vězení*, 1584, olej na plátně, 400 x 500 cm, signováno a datováno „ANTONIUS CAMPUS EQ. FA. 1584“, Milán, kostel Panny Marie Andělské, kaple sv. Kateřiny Alexandrijské

¹⁷⁷⁵ Antonio Campi, *Mučednictví sv. Kateřiny*, 1583, olej na plátně, 400 x 500 cm, Milán, kostel Panny Marie Andělské, kaple sv. Kateřiny Alexandrijské

našeho katolického krále tohoto státu, při návštěvě měst a pevností daného státu, přijel v měsíci květnu do Cremony...Nechci vám zamlčet, že zatímco zde byl, prokázal mi nejvýznamnější poctu, že přišel do mého domu, aby si prohlédl některé velké obrazy mučednictví sv. Kateřiny, které nyní dělám pro komtesu Porzii Landi Gallerata, pro jednu její kapli v kostele Sant'Angelo (Panny Marie Andělské) v Miláně, které se Jeho Excelenci velice líbily, spolu s dalšími malými, které jsem mu ukázal & a také sem mu jeden věnoval, za což byl velice vděčen & poté strávil ještě nějakou dobu v mém domě, když odcházel, věnoval mi slova plná laskavosti, která ze skromnosti zamlčím.“¹⁷⁷⁶ S největší pravděpodobností lze předpokládat, že poptávka španělského krále Filipa II. na vyhotovení replik obou Antoniových maleb, vznikla ihned v návaznosti na tuto návštěvu.¹⁷⁷⁷

Na Antoniův vlastní komentář navázal a malby již adjustované v kostele zaznamenal Paolo Morigia v roce 1592, když pod názvem *Historia dell'antichità di Milano* publikoval svého průvodce. V případě těchto Antoniových maleb konstatoval, že: „byly vytvořeny excelentí rukou vzácného malíře Antonia Campiho a že si zaslouží, aby byly viděny.“¹⁷⁷⁸ Další komentář známe až z roku 1671, kdy Agostino Santagostino ve svém průvodci po milánských pamětihodnostech nazvaném poznamenal „na bočních obrazech této kaple [sv. Kateřiny] jsou příběhy světice vytvořené Antoniem Campim“.¹⁷⁷⁹ O deset let později přejal tuto informaci Filippo Baldinucci (1681), jenž uvedl, že: „v kostele San Angiolo, kde Gaudenzio Milanese vytvořil ten krásný obraz, namaloval Antonio příběhy, které se tam vidí.“¹⁷⁸⁰ V roce 1738 neunikla Antoniova dvojice obrazů pozornosti Servilianu Latuadovi, který napsal: „[kaple] zasvěcená sv. Kateřině zobrazuje mučednictví této světice představené v malbě od Gaudenzia, na bočních stranách vytvořené Antoniem Campim.“¹⁷⁸¹ Rovněž cremonský dějepisec a restaurátor Giovanni Battista Zaist se v roce 1774 projevil jako dobrý znalec Campiho díla a deskové obrazy v kapli sv. Kateřiny

¹⁷⁷⁶ „Don Carlo d'Aragon Duca di Terra Nuova nella Sicilia, Governatore per il Rè Nostro Catolico di questo Stato, visitando la città ...Non vò tacere, che mentre stette quiui, egli mi fece un segnalatissimo favore, che fu di venirsene in casa mia, per vedere alcuni quadri grandi del martirio di Santa Caterina, ch'io facevo all'hora per la Contessa Portia Landa Gallerata, per una sua Capella nella chiesa di Sant'Angelo di Milano...“ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. 214

¹⁷⁷⁷ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), *L'imperatrice Faustina, accompagnata dal generale Porfirio, visita Santa Caterina in carcere*, in *i Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milán 1985, s. 196. Srv.: Bora 1998, s. 278-279

¹⁷⁷⁸ „...lavorati dall'eccezionale mano del raro pittore Antonio Campi, meritevoli di essser veduti.“ Paolo Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Benátky 1592, sv. III, s. 503

¹⁷⁷⁹ „Ne'quadri laterali della stessa capella [Santa Caterina] vi sono Istorie della detta santa fatte d'Antonio Campi“ Agostino Santagostino, *op. cit.*, (edice) 1980, s. 59

¹⁷⁸⁰ „In S. Angiolo nella cappella dove Gaudenzio Milanese fece la bellissima tavola, dipinse Antonio le storie che vi si Verono.“ Filippo Baldinucci, *op. cit.*, (edice) 1846, s. 487

¹⁷⁸¹ „La dedicata a Santa Caterina, mostra il Martirio della medesima rappresentato in pittura dal Gaudezio, co' laterali, fatti da Antonio Campi.“ Serviliano Latuada, *op. cit.*, sv. V, 1738, s. 316

zařadil do konvolutu Antoniova malířského díla.¹⁷⁸² Pozadu nezůstal ani boloňský historik Francesco Bartolo Bolognese, který napsal: „...v první kapli po pravé straně obraz s mučednictvím sv. Kateřiny je od Gaudenzia milánského. Boční historie s hrdinskými činy světice jsou od cremonského Antonia Campiho.“¹⁷⁸³ První badatel, který se zabýval rovněž nástěnnou výmalbou kaple, byl v roce 1872 Federico Sacchi, jenž se vyhnul určení autorství pláten a pouze obecně konstatoval „z ruky jednoho bratří Campi“.¹⁷⁸⁴

Nejdelšího a nejoslavnějšího komentáře se Antoniovým pracím dostalo na stránkách *Quesiti caravaggeschi* od Roberta Longiho – plátno zobrazující *Návštěvu císařovny Faustíny ve vězení* popsal jako „nejvíce omanné zvěstování budoucích Caravaggiových řešení“. V obou malbách si cenil především efektu, kterého malíř dosáhl použitím tří typů světla – přirozeného, umělého a nadpozemského, jež se objevilo již v Raffaelově *Osvobození sv. Petra* a v Parmigianinově ztraceném *Uvedení Páně do chrámu*.¹⁷⁸⁵ V 50. letech se Antoniovým pandánem zabýval G. A. Dell'Acqua, který mluvil o „teatralitě s prvky jedinečné a viditelné přirozenosti“.¹⁷⁸⁶ Na konci 60. let Walter Friedländer konstatoval, že malby musely mít zásadní vliv na formování mladého Caravaggia v Miláně.¹⁷⁸⁷ V 80. letech se malbám okrajově věnovali Giovanni Godi a Giuseppe Cirillo v rámci publikace *Contributi ad Antonio Campi*, kde podtrhli hru světla a stínů, které se s novou jistotou objevily v malířově tvorbě.¹⁷⁸⁸ V rámci katalogu i *Campi* bylo malbám věnováno katalogové heslo,¹⁷⁸⁹ na které jeho autor Giulio Bora navázal v edici *Pittura a Milano* v roce 1998.¹⁷⁹⁰ V posledních letech se obrazy s námětem sv. Kateřiny objevily v katalogu *Il Cinquecento lombardo*,¹⁷⁹¹ ve studii Marca Tanziho (2004)¹⁷⁹² a v publikaci Sybille Ebert Schiffterer o Caravaggiovi (2009).¹⁷⁹³

¹⁷⁸² „Per commissione della Contessa D. Porzia Landi Galarata, a vago ornamento di tal sua Capella, i quali, sendo stati veduti da D. Carlo d'Aragona, Duca di Terra Niova, Governatore dello Stato di Milano, allorché l'anno 1584, portatosi a visitare la nostra Città, e Fortezza, degnossi, di onorar in persona la Casa d'abitazione dell'esimo Professore, sommamente a lui piacquero, insieme con altri picciol Quadri di suo lavoro...“. Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 163

¹⁷⁸³ „Nella prima capella a destra, la Tavola col Martirio di S. Catarina, è di Gaudenzio da Milano. Le Storie laterali con gesta della Santa sono d'Antonio Campi Cremonese.“ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 141

¹⁷⁸⁴ „di mano d'uno dei fratelli Campi“ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 95

¹⁷⁸⁵ „l'annuncio più stupefacente delle prossime soluzioni caravaggesche“ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 127

¹⁷⁸⁶ „teatralità con frammenti di singolare naturalezza visiva“ G. A. Dell'Acqua, *op. cit.*, 1957, s. 714

¹⁷⁸⁷ Walter Friedländer, *Caravaggio Studies*, New York 1969, s. 37-42. Srv.: Friedländer 1970, s. 405

¹⁷⁸⁸ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 33-35

¹⁷⁸⁹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 196

¹⁷⁹⁰ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Antonio Campi. Santa Caterina visitata nel carcere dall'imperatrice Faustina, in *Pittura a Milano*, 1998, s. 279-280

¹⁷⁹¹ Maurizio Marini, *op. cit.*, 2000, s. 542

¹⁷⁹² Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, s. 36

Chronologicky první obraz s námětem *Mučednictví sv. Kateřiny* pojal Campi jako noční výjev, jehož dramaticnost podpořil oblačnou oblohou. Světička klečí uprostřed kompozice, je zobrazena v nákladně pojednaném oděvu, hledí směrem vzhůru a modlí se.¹⁷⁹⁴ Její postava je ozářena paprskem prudkého světla, které umožňuje v její blízkosti identifikovat dva katy, jež si nebohou ženu rovnají do nejlepší pozice pro setnutí. Jeden z nich je zachycen na Antoniově přípravné kresbě v Uffiziích [obr. 350].¹⁷⁹⁵ Pravý dolní roh je věnován vlajkonošovi a halapartníkovi, kteří nevěnují pozornost právě probíhající popravě a družně diskutují. Proti nim na levé straně přijíždějí ozbrojení muži na bílých koních. Postava zobrazená v nejhonosnější zbroji a s péry na helmici patrně představuje císaře Maxentia, za jehož vlády byla sv. Kateřina popravena. Celá scéna se odehrává před branami Alexandrie, kterou malíř pojal jako honosné město s vysokými hradbami. Prostor mezi popravištěm a městskou bránou vyplnil davem lidí, kteří se tísní jeden vedle druhého.

Scéna, kdy *Císařovna Faustýna navštěvuje sv. Kateřinu ve vězení*, je rovněž ponořena do tmy, ovšem s tím rozdílem, že v tomto případě je světlo přirozené doplněno o světlo umělé a nadpřirozené. Výjev je zasazen do podzemí císařského paláce, v jehož prostorách se nachází vězeňská cela. Dominantním prvkem plátna je panovnice, která v doprovodu generála Porfyria, svého milence, přichází z levé strany. Obě postavy jsou oděny v nákladné a bohatě zdobené roucho, v případě císařovny se jedná o těžké šaty podle soudobé španělské módy, která upřednostňovala použití korzetu, vyztužené spodničky a okružní kolem krku.¹⁷⁹⁶ Také v případě Porfyriova brnění můžeme konstatovat, že odpovídá požadavkům na mužskou módu konce 16. století. Milenecký pár doprovází několik sloužících, z nichž někteří svítí na cestu a někteří pouze dotvářejí kompars. Zcela vlevo vidíme ženu, která se shýbá pro objemnou zářící lucernu. Její úsilí doplňuje chlapec uprostřed obrazu, jehož pochodeň planoucí vysokým plamenem zajišťuje dostatek světla pro právě přicházející milence. V zádech mladého světlohoše je vymalován průhled na schodiště, které v dálí osvětlují lucernami a pochodní další postavy. Pravá část obrazu je věnována pohledu na vězeňskou celu, v jejíž zdech dlí sv. Kateřina. Světička je zastižena

¹⁷⁹³ Sybille Ebert Schiffterer, *Lombardei 1571–1592. Mailand und Caravaggio: Kindheit und Jugend*, in *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Kreis*, Mnichov 2009, s. 29-43

¹⁷⁹⁴ Podle Zlaté legendy Kateřina na popravišti pronesla: „*Naděje a spása věřících, ozdobo a slávo panen! Ježší, dobrý králi, zapřísahám tě, aby dosáhl tvé milosti každý, kdo si vzpomene na mé umučení nebo kdo mě bude vyzývat v hodině smrti či jakékoli tísně*“. Jakub de Voragine (v překladu Václava Bahníka a Anežky Vidmanové), *Svatá Kateřina*, in *Legenda Aurea*, Praha 1984, s. 264-274

¹⁷⁹⁵ Antonio Campi, *Studie kata*, kresba uhlem, kvadratura, na modře tónovaném papíře, na rectu připsy perem: „*Di mane dil Cavagliero Ant.o*“ „*Campo patre di me Claudio*“ „1878“, 265 x 208 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e Stampe, inv. č. 2128 F recto

¹⁷⁹⁶ Lenka Vaňková, Veronika Pilná, *Španělská móda (40. léta 16. století až 20. léta 17. století)*, in *Metodika datování a interpretace portrétu 16. až 18. století pomocí historické módy*, Praha 2013, s. 20-28

v momentu, kdy ji andělé léčí rány způsobené bitím holemi.¹⁷⁹⁷ Naši pozornost k právě probíhajícímu zázraku podněcuje nejen nadpozemské světlo vycházející z těl božích poslů, ale také postava malého hošíka, který se s nenucenou zvědavostí snaží nahlédnout dovnitř. Na celý výjev dohlíží socha bohyně Minervy umístěná na vysokém piedestalu a nad ní zářící měsíc. Lze odtušit, že starší žena přímo hledící na diváka, která doprovází císařovnu do vězení a je z větší části upozaděna její postavou, by mohla být objednatelka obou obrazů komtesa Porzia Landi Gallerata.¹⁷⁹⁸

Stejně jako při jiných Antoniových realizacích i zde můžeme konstatovat, že některé použité motivy, uplatnil malíř již dříve. V případě *Mučednictví sv. Kateřiny* vidíme reminiscence na *Krista před setníkem* z cremonského dómu [obr. 346], a to především v postavě vlajkonoše po pravé straně malby, který je analogický halapartníkovi z Cremony, pouze s tím rozdílem, že je stranově obrácený. Rovněž námět divokého bělouše použil Campi již v nástěnné malbě v roce 1582. Opevněné město fantaskního charakteru jsme měli možnost pozorovat ve *Třech Mariích* z Berlína [obr. 189] nebo ve *Sv. Petrovi* ze Segovie [obr. 338]. V případě *Císařovny Faustýny navštěvující sv. Kateřinu ve vězení* docházíme k přesvědčení, že Campi se nechal nejvíce ovlivnit *Klaněním pastýřů* pro cremské sanktuárium z roku 1575 [obr. 242], neboť zde spatřujeme opakující se motiv schodiště ponořeného do tmy, osvětleného umělým světlem, a motiv objemné zářící lucerny. Malý chlapec pozorující probíhající zázrak je analogický chlapci z *Večeře v domě Šimona farizeje* [obr. 262], který se stejným zaujetím sleduje hodokvas. Socha Minervy odkazuje na nástěnné malby v oratoři sv. Viktora v Medě [obr. 271, 274], protože i zde malíř uplatnil busty antických božstev na vysokém piedestalu. Měsíc jakoby vypadávající z prostoru plátna aplikoval Campi v *Modlícím se sv. Jeronýmovi* na počátku 80. let [obr. 335].

Co se ostatních inspirací týče, mezi nejvíce skloňované práce se řadí Raffaelovo *Osvobození sv. Petra* ze Stanza di Eliodoro ve Vatikánu (1513–1514). Toto tvrzení se nezdá být daleko od pravdy, neboť již Giulio Campi pracoval s touto kompozicí v nástěnné malbě zobrazující *Sv. Petra uzdravujícího sv. Agátu* z kostela této světičky v Cremoně. Zachycuje Agátu, kterou ve vězení navštívil sv. Petr, aby vyléčil její rány, jež utrhla jako

¹⁷⁹⁷ „Tu se císař rozhněval, poručil, aby ji svlékli, zbili sukovitými holemi, pak uvrhli do temného vězení a tam po dvanáct dní týrali hladem...královna planoucí nesmírnou láskou k jednomu důstojníkovi jménem Porfyrius odešla za ním uprostřed noci do vězení, kde byla dívka zavřena. Jakmile tam vstoupila, spatřila žalář ozářený nepředstavitelným jasnem a anděly natírající léčivou masťou dívčiny rány“. Jakub de Voragine (v překladu Václava Bahníka a Anežky Vidmanové), *Svatá Kateřina*, in *Legenda Aurea*, Praha 1984, s. 264-274

¹⁷⁹⁸ Prozatím nebylo možné odhalit více informací o objednatelce. Ascanio Centorio di Hortensi zaznamenal, že se účastnila obědu a turnaje v palazzo Castaldo v Miláně u příležitosti karnevalu v roce 1559. Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 196

trest za to, že odmítla milostné návrhy římského prefekta Quintiniána – ve své podstatě velice podobný příběh jako z legendy o sv. Kateřině. Základem malby jsou proti sobě stojící figury sv. Petra a sv. Agáty, mezi které malíř zasadil drobnou postavu chlapce s loučí. Kompoziční souvislost s Raffaelou malbou z římských Stanzí vedla ke spekulacím o studijní cestě obou bratrů do Říma, jak jsme již komentovali na řadě jiných příkladů v Antoniově tvorbě, které citovaly římské vzory. K Giuliově nástěnné malbě se v Národní galerii v Praze dochovaly dvě přípravné kresby jednotlivých postav a dvě celkové kompoziční studie.¹⁷⁹⁹

Antoniovy obrazy se stále nacházejí na místě své původní adjustace, respektive zdobí stěny první kaple po pravé straně zasvěcené sv. Kateřině Alexandrijské [obr. 351–354]. V současné době nejsou v příliš dobrém technickém stavu. Jsou pokryty nánosem nečistot a ani jejich nasvícení není ideální, z toho důvodu není snadná jejich vizuální analýza. Vedle realizace rozměrných pláten byla Campimu svěřena rovněž výmalba celé kaple. Jeho dílem je osm drobných nástěnných maleb ve štukových oválech na klenbě kaple znázorňujících další příběhy ze života světice [obr. 351],¹⁸⁰⁰ čtyři sibylly v lunetách, dva proroky po stranách rosetového okna [obr. 352] a dva malované ovály v pasu arkády oddělující kapli a hlavní loď chrámu, v nichž zobrazil *Mučednictví císařovny Faustíny* [obr. 353] a *Mučednictví generála Porfyria* [obr. 354].¹⁸⁰¹ Na hlavním oltáři kaple je umístěn deskový obraz od Gaudenzia Ferrariho zpodobňující *Mučednictví sv. Kateřiny* (dnes v Breře), jenž se nacházel v kostele vybudovaném již v 15. století.¹⁸⁰²

Rozměrná Antoniova plátna budila pozornost již v době svého vzniku. Ne vždy se ovšem těšila takovému uznání, jaké se jim dostalo na stránkách Longhiho pojednání o Caravaggiiových předchůdcích. Několik let po jejich adjustaci v kapli je v sonetu nazvaném *Contro un pittor moderno* odsoudil Giovanni Paolo Lomazzo, kterému se nelíbilo Antoniovo užití světla, ať již umělého nebo přirozeného, barevnost obrazu, která byla podle Lomazza vágní, a o anatomii postav hovořil jako o nepřesné.¹⁸⁰³ Přestože přijetí Campiho nejbližších současníků nebylo právě pozitivní, můžeme s ohledem na

¹⁷⁹⁹ Martin Zlatohlávek (Giulio Bora, Martin Zlatohlávek eds.), *Studie sv. Agáty*, in *Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě*, Praha 1995, s. 76-83

¹⁸⁰⁰ Ne příliš dobrý technický stav maleb nedovoluje vyvodit všechny náměty, přesto lze konstatovat, že na klenbě kaple se snad nachází *Disputace sv. Kateřiny s císařem*, *Disputace sv. Kateřiny s učením*, *Rozhovor sv. Kateřiny ve vězení s andělem*, *Lámání v kole*, *Císař nabízí sv. Kateřině císařskou korunu*. Jeden z motivů, který není možné identifikovat, ukazuje postavu muže s leonardovským gestem.

¹⁸⁰¹ Giulio Bora, *op. cit.*, 1998, s. 280

¹⁸⁰² Sylvia Righini Ponticelli, Germano Mullazzani, *Gli interventi decorativi*, in *Sant'Angelo*, Milán 2002, s. 49-117

¹⁸⁰³ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 196. Poprvé na tento sonet upozornil Roberto Longhi. Srv.: Longhi 1928-1929, s. 315-316; Lomazzo 1587, s. 123

reminiscenci Antoniova plátna v díle Caravaggiově – analogický motiv žaláře a pážete s pochodní se nalézá v *Sedmi skutcích milosrdenství* z roku 1607 – říci, že tyto invektivy nemusely zkušeného malíře příliš trápit. V roce 1584 Campi experimentoval již pěknou řádku let se správným znázorněním světla a stínu na ploše obrazu. Počáteční poněkud nejistá nocturna z konce 60. let, vystřídala v polovině sedmé dekády dvě více přesvědčivá *Klanění pastýřů* pro cremské [obr. 245] a cremonské objednavatele [obr. 242], aby na počátku osmého desetiletí malíř došel jistoty na příkladech *Modlíciho se sv. Jeronýma* [obr. 335] a *Mučednictví sv. Vavřince* [obr. 342].

V případě pandánů do kostela Panny Marie Andělské, především v *Císařovně Faustýně při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení*, Antonio Campi ukázal, že dokázal zkombinovat tři různé zdroje světelné energie a nasvítit celou scénu tak, aby všechny důležité momenty byly divákovi zřejmé. Přestože malba působí poněkud divadelně, například koncentrovaným paprskem světla v *Mučednictví sv. Kateřiny*, a do příštího Caravaggiova přednesu má ještě daleko – Longhi hovořil o „*umělci, který navždy zůstal provinčním*“¹⁸⁰⁴ – je evidentní, že malíř velice intenzivně přemýšlel o světelných kontrastech a o správném položení stínů, jak je patrné na příkladu zamřížovaného okna vězeňské cely. Právě přirozené použití přírodního, umělého a nadpozemského světla a jejich kontrastů bylo podle Longhiho jediným způsobem, jak položit základy nového malířského stylu.¹⁸⁰⁵ Přestože Campi vyšel nakonec z Longhiho hodnocení jako „*talentovaný malíř, ale vybavený pouze základními nástroji*“¹⁸⁰⁶ jeho úsilí na poli hry světla a stínu si zaslouží naši veškerou pozornost, neboť dobře poukazuje na vývoj šerosvitné malby v Lombardii, která se započala mezi brešskými výtvarníky a pokračovala v díle Vincenza Campiho a Luky Cattapaneho. Aniž by tušil, že jeho tvorba v budoucnu ovlivní jedno z nejvíce skloňovaných jmen v dějinách umění, předal Antonio Campi své dovednosti získané vlastním studiem mladšímu bratrovi a ten posléze svému žákovi a tím zajistil, že se v Lombardii mohl prosadit tenebrismus Tanzia da Varalla, *il Cerana* nebo Daniela Crespiho.

¹⁸⁰⁴ „*un artista restato per sempre in provincia*“. Roberto Longhi, Introduzione alla mostra, in *Il Caravaggio e i caravaggeschi*, Florencie (edice) 2010, s. XVII-XXXI

¹⁸⁰⁵ „*Naturalizzare...quelle luci e i loro contrasti era l'unica via di posare...le basi di un nuovo stupore pittorico, le fondamenta dello stile di macchia*“. – „*Naturalizovat...tato světla a jejich kontrasty bylo jedinou cestou jak položit...základ nového malířského úžasu, základy stylu skvrny*“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 127

¹⁸⁰⁶ „*un machinista di talento, ma fornito di strumenti rudimentali*“. Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 128

8.7 Kostel Obrácení sv. Pavla – nástropní výmalba vnitřního a vnějšího kostela

Kostel Obrácení sv. Pavla v Miláně se pro cremonské bratry Campi stal pevnou základnou, kde uplatňovali svůj talent po dobu třiceti pěti let. Výzdoba chrámu započala kolem roku 1564 a byla ukončena letopočtem 1589. Podíleli se na ní nejen Antonio a Giulio, ale po jejich boku se uplatnil také nejmladší sourozenec. První okruh prací, který bratři v kostele realizovali, se datuje rokem 1564. V presbytáři vnějšího kostela vznikl nástěnný cyklus ze života sv. Pavla. Autorem tří z celkově čtyř nástěnných maleb byl Antonio. Jeho dílem bylo *Obrácení sv. Pavla* [obr. 142], *Sv. Pavel křísí Patrokla* [obr. 150] a *Stětí sv. Pavla* [obr. 154], které jediné označil signaturou a datací [obr. 155]. Staršímu Giuliovi se připisuje nástěnná malba zobrazující *Křest sv. Pavla* [obr. 156]. Vedle nástěnného cyklu ze života světce se Antonio stal v 70. a na počátku 80. let autorem řady deskových obrazů zdobících boční lodi vnějšího kostela, které jsme rovněž popsali již v předchozích kapitolách. Jednalo se o *Stětí Jana Křtitele* [obr. 310], *Mučednictví sv. Vavřince* [obr. 342] a hlavní oltářní obraz s námětem *Klanění pastýřů* [obr. 326]. Přestože kostel je dnes odsvěcený a slouží nadačním účelům, všechny malby se nacházejí na svém původním místě. Poslední částí dekorace kostela se stala výmalba stropu vnějšího a vnitřního kostela představující *Nanebevstoupení Krista* [obr. 355] a *Nanebevzetí Panny Marie* [obr. 356]. Ukončení všech prací se klade dva roky po Antoniově smrti (1578), kdy Vincenzo signoval klenbu hlavní lodi vnitřního kostela.¹⁸⁰⁷ Podle Morigiovy výpovědi stála výmalba klenby o rozloze 500 m² tři tisíce sedmsetšedesát pět scudů.¹⁸⁰⁸

Vůbec první zmínka o práci cremonských Campiů v kostele, přestože ne zcela správná, pocházela od Vasariho, který shrnul v jedné větě, že u svatého Pavla v Miláně pomáhal bratru Giuliovi při výzdobě chrámových stěn s tematikou světceva života mladší Antonio. Ve skutečnosti to bylo právě naopak, neboť Antonio se v Miláně zcela osamostatnil, jak jsme konstatovali dříve, a byl to naopak starší sourozenec, který při této zakázce figuroval jako pomocník.¹⁸⁰⁹ Přesto v době, kdy Vasari sepisoval druhé vydání svých *Životů*, Antoniova a Vincenzova dekorace stropu v kostele ještě neexistovala.

¹⁸⁰⁷ Na klenbě vnitřního kostela se nachází autorská signatura „*Vincentius Campus Cremonensis Pinxit MDLXXXVIII*“ („*Vincenc Campus Cremonský namaloval 1588*“.) a klenbu vnějšího kostela zdobí signatura „*Vincentius Campus cremonensis una cum Julio et Antonio fratribus monoribus pinxerunt MDLXXXVIII*“ („*Vincenzo Campus Cremonský spolu s Juliem a Antoniem, mladšími bratry, namalovali 1588*“.) Druhá citovaná singarura je pro chybné údaje považována za falso z rukou restaurátorů Boronihho z Cremony a Bielly z Milána. Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1975, s. 81-96

¹⁸⁰⁸ „*Non mancherò di dire, che solo la spesa del volto passa tremilasettecentosettantacinque scudi d'oro*“ – „*Nepochybím, když řeknu, že vydání za strop překročilo tři tisíce sedmsetšedesát pět scudů*“ – Paolo Morigia, *op. cit.*, (edice) 1592, sv. I, s. 142. Srv.: Morandotti 1983, s. 39

¹⁸⁰⁹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, (edice) 1967, sv. VI, s. 353. Srv.: Baldinucci (edice) 1846, s. 232-235

Chronologicky první doklad, svědčící o práci Campiů v kostele, pochází z 13. června roku 1589, z pera samotného Vincenza Campiho, který psal sestřám angelikám z důvodu vypořádání účtů za provedenou práci, konkrétně za dekoraci kupole vnitřního i vnějšího kostela. Podle pisatele dekorovali s Antoniem klenbu architektonickou iluzivní výmalbou, ale doposud nebyli za svou práci vyplaceni.¹⁸¹⁰ Prvním historikem, který se zabýval výzdobou cremonských bratrů v kostele, byl v roce 1592 Paolo Morigia, jenž uvedl: „*Vejděte ještě do okouzlučícího kostela sv. Pavla řádových sester...všechny tyto vzácné malby, historie a perspektivy vytvořily virtuózní a skvělé ruce Giulia, Antonia a Vincenza Campiů, bratrů původem z Cremony...podivuhodná malba na stropě...byla započata v roce 1586 a dokončena v měsíci červenci roku 1589.*“¹⁸¹¹ Toto konstatování potvrzuje, že již v 16. století byla výzdoba pavelského chrámu známá a mezi znalci oceňovaná.

Další záznam o výzdobě chrámu angelik v Miláně pocházel až z poloviny 17. století, kdy se o slovo přihlásil Francesco Scanelli da Forli, který chybně konstatoval, že: „...v tomto městě [Miláně] je celý kostel sv. Pavla, kde jsou řádové sestry, vymalován z ruky Antoniovoy a Bernardinovy.“¹⁸¹² V roce 1673 publikovala Luigia Marianna Gonzaga *Život ctihodné matky angelikanky Giovanny Visconti Borromeo, abatyše kláštera sv. Pavla v Miláně*, kde popsala, že: „*Vnější kostel je zasvěcen apoštolu Pavlovi, má velkou loď a kromě hlavní kaple má šest postranních kaplí. Tyto jsou zdobeny obrazy od cremonských Campiů, starých a slavných malířů, kromě zlatých vlyců, které je krásně zdobí...vnitřní kostel je vyšší a delší a jeho loď je zdobena vlysy, zlatými dekoracemi a oceňovanými malbami od stejných Campiů.*“¹⁸¹³ Ve stejné době se Luigi S. Scaramuccia nesprávně domníval, že: „*mezi jinými se zde nacházejí vynikající malby Campiů a Lomazza.*“¹⁸¹⁴ Výmalba kostela angelik u sv. Pavla neunikla pozornosti znalci milánského uměleckého prostředí Carlu Torremu, který si v roce 1674 poznamenal: „*Vejděme nyní do kostela,*

¹⁸¹⁰ Archivio di Stato di Milano, Fondo Notarile, rog. Ippolito Francesco Gambarà, f. 19131. Cit.: Miller 1985, s. 474

¹⁸¹¹ „*Vedonsi ancora nella riguardevole chiesa di S. Paolo delle Monache...Tutte queste rare Pitture, d'Historie e prospettiva, sono fatte dalle virtuose, et eccellenti mani di Giulio, Antonio et Vincenzo Campi, fratelli et di patria Cremonesi...La miracolosa pittura del volto...fu cominciata l'anno 1586 e finita il mese di luglio dell'anno presente 1589...*“ Paolo Morigia, *op. cit.*, (edice) 1592, sv. I, s. 142

¹⁸¹² „...in detta Citta [Milan] vi è dipinta tutta la Chiesa di S. Paolo, dove stanno Monache, per mano d'Antonio, e di Bernardino.“ Francesco Scanelli da Forli, *op. cit.*, 1657, s. 322

¹⁸¹³ „*La Chiesa [esteriore] e dedicata all'Apostolo San Paolo, et e grande, benche da una sola Nave, tiene sei Capelle, tre per lato, et in tutte vi si celebra, oltre la Capella maggiore; viene resa molto bella dalle insigni Pitture, fatte dai Campi Cremonesi, antice, famosi e celebri Pittori, oltre li fregi d'oro, che l'adornano mirabilmente...la Chiesa interiore del Monastero di dentro e piu alta e piu lunga di quella di fuori, et la Nave di questa, con suoi fregi, e ripartimenti d'oro, fu parimente dipinta dalli stessi Campi, famosi Pittori, con pitture stimatissime.*“ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 207-208

¹⁸¹⁴ „*oltre le buonissime Pitture per entro la Chiesa de Pittori Campi, e Lomazzo.*“ Luigi S. Scaramuccia, *op. cit.*, 1674, s. 134

a přeměříme ho, vztyčený na půdorysu jediné lodě, ale prostorné, mající po každé straně tři nádherné kaple, které jsou vymalované stejně jako vnitřní část klauzury, velké jako tamta, dvěma cremonskými bratry...Kristus při nanebevstoupení se odebírá...v neobyklém úžasu, nad římsou, která obíhá celý kostel, uvnitř rozmanitost podloubí a namalovaných arkád, hle v jakých krásných pózách stojí andělé hledící na svého učitele stoupajícího do království.¹⁸¹⁵ Giovanni Battista Zaista ocitoval beze změny Carla Torreho¹⁸¹⁶ a Francesco Bartoli Bolognese upozornil,¹⁸¹⁷ že ještě v 70. letech 18. století žily angeliky uzavřeny v přísné klauzuře, neboť historik vylíčil pouze dekoraci vnějšího kostel určeného pro věřící. Ve 30. letech 19. století byl kostel přístupný veřejnosti již v úplnosti, neboť Giuseppe Grasselli vůbec poprvé ocitoval signatury na klenbě vnějšího i vnitřního kostela.¹⁸¹⁸ Na jeho zjištění navázal Federico Sacchi v roce 1872, který naši znalost chrámu obohatil o citaci nápisu na klenbě kostela: „*DEUM QUI TE ELEGIT SANCTE PAULE APOSTOLE INTERCEDE PRO NOBIS a DEO*“.¹⁸¹⁹

Počínaje 30. léty 20. století se umělecká kritika přiklonila k názoru, že autorem celé výmalby byl pouze Vincenzo Campi.¹⁸²⁰ Tato varianta se mezi historiky umění tradovala až do poloviny 70. let,¹⁸²¹ kdy se Silla Zamboni vyslovil v tom smyslu, že: „[Vincenzova signatura] si umožňuje představit rozhodující převahu umělce i za pravděpodobné spolupráce Antoniovy.“¹⁸²² Možnost Antoniova angažování při dekoraci stropu ve stejné době připustil rovněž Giovanni Godi¹⁸²³ a později ji přijal za vlastní také Giulio Bora.¹⁸²⁴

¹⁸¹⁵ „Entriamo ormai nella chiesa, e rimiratela eretta d'una sola Nave, mà spaziosa, tenendosi per cadun lato trè sontuose Cappelle, la quale fu dipinta con quella interiore della Clausura, grande quanto cotesta, dai due Fratelli Campi Cremonesi...Il Cristo in ascensione su la volta rendesi...d'inusitato stupore, sopra il cornicione che aggirasi intorno alla Chiesa entro varietà di portici e d'archi dipinti, ecco in quante belle posture si stano gli Apostoli ravvisando il loro Maestro portarsi all'Empireo.“ Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 67-68

¹⁸¹⁶ Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 108-128

¹⁸¹⁷ „Tutta la gran volta col Cristo Ascendente al Cielo, e gli Apostoli ammirati entro varietà di Portici, è opera grandiosa de' tre Fratelli Giulio, Antonio, e Vincenzo Campi, Cremonesi“. Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 213

¹⁸¹⁸ Giuseppe Grasselli, *op. cit.*, 1827, s. 80-81

¹⁸¹⁹ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 94-96

¹⁸²⁰ Adolfo Venturi, *op. cit.*, 1933, s. 891-892

¹⁸²¹ Srv.: Zamboni 1965, s. 139-140; Bora 1974, s. 60

¹⁸²² „[la firma di Vincenzo] lascia immaginare decisa prevalenza dell' artista sulla pur probabile collaborazione di Antonio.“ Silla Zamboni, Vincenzo Campi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Řím 1974, s. 529

¹⁸²³ „[agli affreschi nelle volte] presumibilmente Antonio attese fino alla morte soprattutto lavorando alla iperbolica prospettiva architettonica...e pure visibilmente attuò anche parte degli elementi figurativi“. – „Ve freskách na stropě se Antonio pravděpodobně angažoval až do své smrti při práci na hyperbolické architektonické perspektivě...a také viditelně provedl části figurálních prvků“. Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1975-1977, s. 95

¹⁸²⁴ „...Ritengo che la partecipazione di Antonio fosse relativa almeno all'ideazione della decorazione quadraturistica“. – „...Připouštím, že Antoniova participace byla možná alespoň v návrhu kvadraturní dekorace“. Giulio Bora, *op. cit.*, 1977, s. 80

Oba uměnovědci připustili, že Antoniovým úkolem v této zakázce byla celková koncepce iluzivní výmalby, kterou mladší Vincenzo dokončil po jeho smrti. Od 80. let je tato varianta považována za jedinou správnou.¹⁸²⁵ Její oprávněnost navíc dokládá dobové tvrzení Paola Morigi, který uvedl, že: „klenba byla započata Antoniem, který během této pěkné práce zemřel, dokončil ji bratr Vincenzo.“¹⁸²⁶

Výjimečnost dekorace stropu v kostele Obrácení sv. Pavla dokládá především plocha výmalby. Jednalo se o jednu z nejrannějších dokladů kvadrurní malby v Itálii, kterou její autoři realizovali na celé klenbě kostela. Složitost realizace a nedostatek podobných výmaleb takového rozsahu prozrazují, že autorem celé koncepce byl s největší pravděpodobností Antonio, také ohledem na jeho realizace na poli architektury.¹⁸²⁷ Složitá malířská dekorace, jež v Miláně neměla svůj přímý předobraz, se počíná nad římsou hlavní lodi, kam malíři umístili malovanou loggiu, kterou vytvořili motivem serliany, figurami ctností a galerií apoštolů a svatých pannen v ostré výtvarné zkratce [**obr. 357–358**]. Hloubku prostoru navíc akcentovali malovaným kazetovým stropem. Následující zónu vymezili balustrádou a tordovanými sloupy, které přiváděly pohled směrem do středu klenby, kde se po jejích stranách vznášeli andělé – ve vnějším kostele s nástroji Kristova utrpení a ve vnitřním kostele s korunou a palmovou ratolestí. Střed klenby vnějšího kostela věnovali Nanebevstoupenému Kristu a střed klenby vnitřního kostela Nanebevzaté Panně Marii.¹⁸²⁸

Architektonická iluzivní výmalba kupole a kleneb měla svůj původ ve střední a severní Itálii. Paolo Uccello realizoval do florentského kostela Santa Maria Novella jako jeden z prvních dekoraci malovanými sloupy, které se zvedaly vzhůru do nebes. Stejný princip posléze uplatnil Raffael ve vatikánských loggiích a po něm Giulio Romano v mantovském Palazzo Te. Obdiv Antonia a Vincenza Campiho k Giuliu Romanovi byl zcela zřejmý, přestože Raffaelův žák byl již čtyřicet let po smrti. Antonio se inspiroval Pippiho mytologickou scénou *Slunečního a Měsíčního vozu* z Palazzo Te v malbě *Eliášova ohnivého vozu* v sakristii cremonského kostela sv. Petra na Pádu již v polovině 70. let [**obr. 63**]. Nápad na použití tordovaných sloupů vzešel patrně ze spolupráce Giulio Romana a jeho pomocníka Cristofora Sorte. V Cremoně tento motiv zdomácněl díky Giuliovi, o kterém se Sorte vyjadřoval jako o vynikajícím malíři a svém dobrém příteli.

¹⁸²⁵ Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Morandotti 1983, s. 39-45, 52-58; Bora 1985, s. 184; Bora 1998, s. 280-281; De Klerck 1999, s. 61-77; Giuliani 1998, s. 170-171; Tanzi 2004, s. 35-37

¹⁸²⁶ „il volto fu cominciato da Antonio, e avendo tolto la morte nel bello dell'opera è stata finita dal fratello Vincenzo.“ Paolo Morigia, *op. cit.*, 1592, sv. I, s. 142

¹⁸²⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1981, s. 21-42

¹⁸²⁸ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 61

Giulio uplatnil tordované sloupy v přípravné kresbě pro nástěnnou malbu *Sesláni Ducha svatého* pro druhé klenební pole hlavní lodi kostela sv. Zikmunda v Cremoně [obr. 88].¹⁸²⁹

V Lombardii se tématem výtvarně zkrácených figur zabývali od konce 15. století autoři některých traktátů a jejich poznatky se pokusili uvést do praxe Carlo Urbino a Paolo Lomazzo v augustiniánském kostele sv. Marka v Miláně. Výtvarně zkrácené figury apoštolů a svatých pannen znali Antonio a Vincenzo z Parmy z Correggioových maleb v kupoli dómu a v kostele sv. Jana Evangelisty. Tento předpoklad potvrzuje otisk kresby zobrazující hlavu Correggiova anděla z Parmy, jež se jako práce Antonia Campiho dochovala v Uffiziích (inv. č. 17589 F) [obr. 359].¹⁸³⁰ Correggio se v Miláně těšil v této době novému zájmu, neboť hrabě Pirro Visconti Borromeo nabyt v roce 1588 do svého vlastnictví malířův obraz zobrazující *Krista no hoře Olivetské* [obr. 214].¹⁸³¹ Motiv serliany se Antonio mohl naučit v milánském kostele sv. Mořice Většího, kam na konci sedmé dekády realizoval obraz *Klanění tří králů* [obr. 314]. Zajímavým srovnáním je nástěnná malba *Krista při nanebevstoupení* od Lattanzia Gambary z Palazzo Maggi v Corzanu (kolem roku 1560) [obr. 360], která vykazuje velkou příbuznost s Vincenzovým *Nanebevstoupením Krista ze sv. Pavla*.¹⁸³²

V Miláně měl podle Paola Lomazza tordované sloupy použít jako jeden z prvních Pellegrino Tibaldi, když dekoroval jednu z kaplí Místodržitelského paláce.¹⁸³³ Na území severní Itálie se otázkou kvadraturní výmalby zabývali bratři Cristoforo a Stefano Rosa, jež motiv tordovaných sloupů uplatnili v kostele Santa Maria dell'Orto v Benátkách (malba zničená). V Boloni se tomuto malířskému oboru věnoval Tommaso Laureti, jehož výmalbu v Palazzo Vizzani zaznamenal v traktátu *Le due regole della prospettiva pratica* Egnazio Danti (1583, Řím), který byl mimo jiné autorem výtvarného programu Galleria delle Carte geografiche ve Vatikánu.¹⁸³⁴ Lze předpokládat, že Antonio Dantovu publikaci znal, také s ohledem na skutečnost, že se v roce 1583 s největší pravděpodobností nacházel v Římě (Bula Řehoře XIII.). Naši hypotézu o znalosti tohoto ve své podstatě matematického traktátu podtrhuje skutečnost, že ve skotské Národní galerii v Edinburgu se dochovala

¹⁸²⁹ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 64-66. Srv.: Morandotti 1983, s. 39; Bora 1985, s. 184; Bora 1998, s. 280-281, Tanzi 2004, s. 35-37

¹⁸³⁰ Antonio Campi, *Hlava anděla*, otisk kresby, na modrém benátském papíře, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. č. 17589 F

¹⁸³¹ Alessandro Morandotti, *op. cit.*, 1983, s. 39

¹⁸³² Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 66-74. Srv.: Morandotti 1983, s. 39, 43

¹⁸³³ Giulio Bora (Mina Gregori ed.), Vincenzo Campi, *Decorazione della volta della chiesa anteriore*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milán 1998, s. 280-281

¹⁸³⁴ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 184

kresba atribuovaná Antoniovi [obr. 227],¹⁸³⁵ která dokládá přesnou znalost jedné z grafik uplatněné v Dantově spise (založeném na poznátcích Giacomma Barozzi Vignoliho) [obr. 228], neboť pouze s drobnými odchylkami a s tím rozdílem, že je obohacena o postavy, opakuje výřez pohledu na architektonickou výmalbu klenby.¹⁸³⁶ Také tato skutečnost podporuje teorii, že se Antonio Campi aktivně účastnil dekorace Galerii map ve vatikánském Belvederu.

Přestože se edinburská kresba odvolává na Antoniovu práci v kostele sv. Petra na Pádu v Cremoně, výmalba sakristie [obr. 63] ani transeptu kostela tomuto návrhu neodpovídají [obr. 320–325]. Naopak se zdá být jako více pravděpodobné, že kresbu složité architektury v pohledu ze spoda si malíř zkoušel, aby si ujasnil proporce zobrazovaných postav, a z toho důvodu je možné ji vřadit do konvolutu přípravných studií k dekoraci stropu ve sv. Pavlovi. Jiné Antoniovky kompozice, které bychom mohli dát do souvislosti s touto výmalbou, neznáme.¹⁸³⁷ Studií, jejichž autorem byl Vincenzo Campi, se dochovala o něco více. Čtyři přípravné kresby uchovává Gabinetto dei disegni e stampe v Uffiziích a představují studie mužské (inv. č. 13506F)¹⁸³⁸ a ženské postavy (iv. č. 2126F),¹⁸³⁹ studii mužské hlavy a ruky (inv. č. 13504F)¹⁸⁴⁰ a studii mužské hlavy, paže a ruky (inv. č. 13505F).¹⁸⁴¹ V Národní galerii v Parmě se nachází kresba *Anděla s korunou* (inv. č. 511/10),¹⁸⁴² dvě studie známe ze soukromých sbírek v Bergamu¹⁸⁴³ a jednu z Paříže.¹⁸⁴⁴

¹⁸³⁵ Andrew Keith, *op. cit.*, 1971, s. 28

¹⁸³⁶ Antonio Campi, *Návrh dekorace stropu*, kresba perem a štetcem, vybělována, stopy po červené a zlaté barvě, 300 x 437 mm, nápis za zadní straně: „ANTONI CAMPI S. PIETRO CREMONA“, Edinburg, Národní galerie, inv. č. D 924

¹⁸³⁷ z roku 1666 se dochoval dopis Giovanni Battisty Nataliho směřovaný na Leopolda de' Medici, ve kterém píše o Antoniových přípravných kresbách do kostela sv. Pavla v Miláně, konkrétně studie apoštolů a putti. Sandrina Bandera, *Lettere di Giovan Battista Natali a Leopoldo de' Medici*, in *Paragone*, 347, 1979, s. 94. Srv.: Santagostino (edice) 1980, s. 33, pozn. 80

¹⁸³⁸ Vincenzo Campi, *Studie mužské figury*, kresba rudkou, kvadratura rudkou, na žlutě tónovaném papíře, vlevo dole připsal perem: „Vincenzo Campi da Cremona“, připsal zeleným inkousem od Giovanni Battisty Nataliho: „fatti in S. o Pavolo delle monache in milano dipinti/in compagnia del Cavalier Antonio suo fratello maggiore“, 262 x 230 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. č. 13506 F

¹⁸³⁹ Vincenzo Campi, *Studie ženské figury*, kresba rudkou, na bílém papíře, 219 x 183 mm, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. č. 2126 F

¹⁸⁴⁰ Vincenzo Campi, *Studie mužské hlavy a ruky*, kresba rudkou, na žlutě tónovaném papíře, vlevo připsal: „Vincenzo Campi Cremonese“, 382 x 241, Florencie, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. č. 13504 F

¹⁸⁴¹ Vincenzo Campi, *Studie mužské hlavy, paže a ruky*, kresba rudkou, na žlutě tónovaném papíře, 389 x 245 mm, Florencie, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. č. 13505 F

¹⁸⁴² Vincenzo Campi, *Anděl s korunou*, kresba uhlem, vybělována, na zeleně tónovaném papíře, signatura „Vicencius campus inventor“, připsal „di giovanbatist Appi“, 290 x 250 mm, Parma, Galleria Nazionale, iv. č. 511/10

¹⁸⁴³ Vincenzo Campi, *Studie apoštola*, Bergamo, soukromá sbírka M. F. – Vincenzo Campi, *Alegorická postava*, Bergamo, soukromá sbírka C. S.

¹⁸⁴⁴ Marco Tanzi, *op. cit.*, 1999, s. 138-140. Srv.: Bora 1980, s. XX-XXII

V souvislosti s analýzou díla Antonia Campiho jsou pro nás důležité ty části výzdoby, které realizoval starší z obou bratrů. Celkové perspektivní rozložení, jak bylo konstatováno výše, se připisuje Antoniově s ohledem na jeho větší zkušenosti a praxi na poli architektury. Z pohledu Antoniově tvorby také v kostele sv. Pavla pozorujeme motivy, které malíř uplatnil již dříve. Princip přesného geometrického členění jednotlivých polí je reminiscencí na dekoraci stropu hlavní lodi v kostele sv. Markéty v Cremoně [obr. 32–37], stejně jako transeptu kostela sv. Petra na Pádu [obr. 320–325].¹⁸⁴⁵ Na předchozí práce v kostele sv. Zikmunda se odvolávají monochromně pojaté příběhy v obdélných a kruhových formátech a putti hrající si se zvířaty nebo proplétající se mezi girlandami a ovocnými festony ve vlysech. Téma andělů s nástroji Kristova utrpení uplatnil v tomto cremonském chrámu již Giulio Campi. Diagonální perspektivní zkratka se v Antoniově díle objevila ve *Večeři v domě Šimona farizeje* v kapli Jana Křtitele téhož kostela [obr. 262] a bude využita také v *Uvedení Páně do chrámu* v roce 1586 [obr. 363]. Motiv serliany se v Antoniově výtvarné produkci objevil již v roce 1581 v návrhu funerální architektury pro milánského senátora Sigismonda Picenardiho. s určitostí lze Antoniově připsat rovněž *Assuntu* a několik andělíčků, kteří ji vynášejí na nebesa a kteří potvrzují malířovy manýristické kořeny.¹⁸⁴⁶ Celkově lze konstatovat, že Antonio Campi byl autorem výmalby značné části vnitřního kostela určeného pro řádové sestry.

Vedle *Uvedení Páně do chrámu* z roku 1586 [obr. 363] prezentovala tato dekorace Antoniovu poslední realizaci. Společně s mladším bratrem vytvořili dílo, které se od předchozích projektů lišilo tím, že díky užití iluzivní architektury a výrazně výtvarně zkráceným figurám dosáhli malíři vzájemné komunikace umění a skutečnosti a tak povznesli vztah mezi uměním a realitou na více explicitní.¹⁸⁴⁷ O tom, že společná práce v kostele sv. Pavla v Miláně měla vliv na generace malířů, jejichž tvorba se datovala do první poloviny 17. století, svědčí realizace Giovanna Maura della Rovere (1575–1640) na Svatém kopečku v blízkosti Varese. Zde v roce 1637 realizoval do sanktuária Santa Maria del Monte výmalbu stropu zobrazující *Nanebevstoupení Krista* [obr. 361] a *Nanebevzetí Panny Marie* [obr. 362] v doprovodu andělských zástupů,¹⁸⁴⁸ jež citovala Antoniovu a Vincenzovy figury ze sv. Pavla v Miláně.

¹⁸⁴⁵ Stejný přísný geometrický princip dekorace stropu splňuje dekorace stropu v kostele sv. Abbondia v Cremoně od Orazia Sammacchiniho (1532-1577). Luisa Bandera Gregori, Andrea Foglia, Luciano Roncai, La navata, in *La chiesa di Sant'Abbondio in Cremona*, Cremona 1994, s. 38-49

¹⁸⁴⁶ Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975–1977, s. 81-96. Srv.: Godi/Cirillo 1982, s. 38-42

¹⁸⁴⁷ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 61-77

¹⁸⁴⁸ Giovanni Mauro della Rovere zvaný *Il Fiammenghino* byl italský kreslíř a malíř deskových obrazů a nástěnných maleb náboženské tematiky. Narodil se v roce 1575 v Miláně. Podobně jako jeho bratr Giovanni

8.8 Uvedení Páně do chrámu z roku 1586

Antoniovým posledním známým signovaným a datovaným deskovým obrazem bylo *Uvedení Páně do chrámu*¹⁸⁴⁹ z roku 1586 [obr. 363].¹⁸⁵⁰ Práce se původně nacházela v augustiniánském kostele sv. Marka v Miláně, kde ji zaznamenalo několik starších průvodců. Nejstarší popis pochází z pera Carla Torreho (1674), který uvedl, že v jedné z bočních kaplí se nachází „obraz...představující Krista, neseného do chrámu, aby byl obřezán, vytvořil Antonio Campi v roce 1586...“.¹⁸⁵¹ Tuto citaci později převzal Giovanni Battista Zaist (1774).¹⁸⁵² Milánský historik Serviliano Latuada komentoval v roce 1738 přesun Antoniova mariánského triptychu (1577) [obr. 286] z páté kaple po pravé straně do druhé kaple na téže straně kostela, kde se podle pisatele nacházelo již Campiho *Uvedení Páně do chrámu*.¹⁸⁵³ Tuto informaci potvrdil také Francesco Bartoli Bolognese v roce 1777, když poznamenal, že: „v druhé kapli, zde se obraz nachází spolu s Uvedením Páně do chrámu, od Antonia Campiho.“¹⁸⁵⁴ V 70. letech 19. století tuto informaci uváděl rovněž Federico Sacchi.¹⁸⁵⁵ Ještě na počátku 20. století se obraz musel nacházet na svém

Battista (1561–1633) získal přídomek *Il Fiammenghino* díky původu otce, který podle historika Paola Morigii pocházel z Antverp. Bližší zprávy o jeho učňovských letech nemáme, předpokládá se, že se vyškolil v otcově dílně. První dokumentovaná práce, spojená s jeho jménem, pochází ze Svatého kopečku u Varalla, kde společně s bratrem v letech 1588 až 1590 vymalovali nástěnné malby zobrazující *Vjezd Krista do Jeruzaléma* a *Vražďení neviňátek*. Se starším sourozencem spolupracoval v rané fázi své tvorby na řadě dalších zakázek, dnes k nim ovšem nemáme bližší informace – jako v případě pěti maleb s tématem života sv. Karla do milánského dómu (1602–1603), kde je Maurovo jméno zmíněno okrajově při realizaci jednoho obrazu. V letech 1607 a 1608 realizoval spolu s Giovanni Battistou výmalbu na Svatém kopečku u Orty a ke stejnému datu se počítá malířova první samostatná práce v presbytáři kostela sv. Gusmea a sv. Matouše v Gravedoně. Rok 1613 se nesl ve znamení prací v Pegliu, kde se stal autorem výzdoby presbytáře farního kostela sv. Eusebia, a v Chiaravalle, kde spolu s bratrem dekorovali hlavní loď a částečně transept tamního opatství (1613–1616). Ve 20. letech pokračoval ve výzdobě řady kostelů na lombardském a piemontském venkově (1621 Acquafredda, 1622 Bienna, 1628 Brenzio, 1629 Moltrasio, 1630 Novara). Jeho poslední významnou zakázkou byla v roce 1637 dekorace hlavní lodi sanktuária na Svatém kopečku u Varese. Maurova produkce byla velice rozsáhlá, také dnes se v Lombardii a Piemontu nalézá mnoho méně známých i zcela zapomenutých děl. Zemřel v roce 1640 v Miláně. Mina Gregori, Bandera Bistoletti Sandrina eds., Giovanni Battista e Giovanni Mauro della Rovere detti i Fiammenghini. Biografie, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Milán 1999, s. 209–210

¹⁸⁴⁹ Téma Uvedení Páně do chrámu připomíná událost z evangelií, kdy Ježíšova matka Maria přinesla podle židovského obyčeje svého syna čtyřicátého dne po narození do jeruzalémského chrámu, aby jej zasvětila jako prvorozeného Bohu. Zde se setkává s prorokyní Annou a spravedlivým Simeonem, který Ježíše nazval „světlem k osvícení národů“. Bible, český ekumenický překlad, Lukášovo evangelium, kapitola 2, verše 22–38

¹⁸⁵⁰ Antonio Campi, *Uvedení Páně do chrámu*, 1586, olej na plátně, signováno a datováno „ANT.^S CAMS.^S CREMO^{IS} F. M. D. LXXXVI“, Neapol?

¹⁸⁵¹ „La Tavola...mostrando Cristo, portato al Tempio, per Circonciderlo, fece Antonio Campi nell'anno 1586...“. Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 267

¹⁸⁵² Giovanni Battista Zaist, *op. cit.*, (edice) 1976, s. 160–179

¹⁸⁵³ Serviliano Latuada, *op. cit.*, 1738, sv. V, s. 277

¹⁸⁵⁴ „Nella seconda [Capella], qui v'era una Tavola colla Presentazione di Gesù al Tempio, di Antonio Campi.“ Francesco Bartoli Bolognese, *op. cit.*, 1777, s. 183

¹⁸⁵⁵ Federico Sacchi, *op. cit.*, 1872, s. 58

původním místě, neboť jej v kostele registroval Eugenio Schweitzer.¹⁸⁵⁶ O třicet let později mluvil Robert Longhi o Antoniově práci z roku 1586 jako o ztracené.¹⁸⁵⁷ Ke stejnému závěru se přiklonila Aurelia Perotti,¹⁸⁵⁸ na rozdíl od Adolfa Venturiho, který aniž by si informaci ověřil, uvedl, že se obraz nacházel v kostele sv. Marka v Miláně.¹⁸⁵⁹ Patrně někdy v této době se obraz z neznámých důvodů dostal do Neapole. Zde se měl nacházet v sakristii baziliky sv. Františka z Pauly, kde jej v roce 1953 zaznamenal Ferdinando Bologna.¹⁸⁶⁰ Tuto informaci později převzali všichni badatelé, kteří se Antoniovým posledním signovaným a datovaným obrazem zabývali od 70. let 20. století.¹⁸⁶¹ V roce 2014 při návštěvě kostela a konzultaci s místními zaměstnanci bylo zjištěno, že se zde malba nenachází. Lze snad předpokládat, že je deponována v některé neapolské galerii.

Jak napovídá námět obrazu, scéna se odehrává v interiéru chrámu, který si Campi představil jako honosnou architekturu definovanou ustupující řadou dórských sloupů po levé straně, obohacenou o rozměrnou apsidu v pozadí. Pozornost diváka je nasměřována na mužskou postavu uprostřed kompozice, která stojí v prostoru nad třemi schody. Jedná se o Simeona, kterému bylo předpovězeno, že zemře, teprve až se setká s Kristem. Prorok hledí na malého Spasitele, kterého na schodech pod ním drží v náručí Panna Marie. Vztahuje k němu ruce, aby jej přijal z náručí jeho matky. Bohorodička upozorňuje svým tělem na skupinu postav za jejími zády, které malíř umístil před mohutné sloupořadí. Pozorujeme zde muže se svíci, jejíž světlo doplňuje záři sedmiramenného svíce umístěného po Simeonově pravici a záři emanující z Ježíškova tělíčka. Mariin doprovod dotváří Kristův opatrovník, stařena – snad prorokyně Anna a zvědavý mladík. Vstříc Panně Marii spěchá mladá dívka se dvěma holoubaty, která mají být obětována místo prvorozeného syna. Pomyslný kruh postav kolem Simeona zakončují tři postavy umístěné v pozadí, z nichž jsou patrné pouze jejich hlavy, které směřují náš pohled do chrámové apsidy.

Celkově se kompozice dovolává přesně daného geometrického řádu, na nějž se s oblibou odvolávali raně renesanční výtvarníci – Giuseppe Cirillo a Giovanni Godi mluvili v souvislosti s tímto obrazem o neoleonardismu Lomazzova stylu.¹⁸⁶² Asi nejvíce patrný účinek vyvolává rovnostranný trojúhelník, který svými hlavami vytváří Simeon,

¹⁸⁵⁶ Eugenio Schweitzer, *op. cit.*, 1900, s. 70

¹⁸⁵⁷ Roberto Longhi, *op. cit.*, (edice) 1968, s. 142, pozn. 32

¹⁸⁵⁸ Aurelia Perotti, *op. cit.*, 1931, s. 101

¹⁸⁵⁹ Adolfo Venturi, *op. cit.*, (edice) 1967, s. 868, 886

¹⁸⁶⁰ Ferdinando Bologna, *op. cit.*, 1953, s. 46-51

¹⁸⁶¹ Srv.: Grassi 1966, s. 629-631; Godi/Cirillo 1975-1977, s. 81-96; Godi/Cirillo 1982, s. 38-42; Bora 1985, s. 184; Bora 1996, s. 545-546; Tanzi 2004, s. 45-37

¹⁸⁶² Giuseppe Cirillo, Giovanni Godi, *op. cit.*, 1975-1977, s. 81-96

Panna Marie a služebná s holoubaty. Obě ženské postavy jsou zároveň součástí nepravidelného kruhu, v jehož středu stojí starý prorok. Kompozici doplňuje vertikála dórských sloupů a k nim přiléhající horizontála schodiště. Výčet geometrických prvků je obohacen o motiv přímký, která je tvořena vláknem uprostřed těžkého závěsu visícího nad hlavami účastníků, jenž formuje pandán k bohatě profilovému architrávu po levé straně. Výsledný dojem dokresluje arkáda v apsidě tvořená polokruhovým obloukem.

Přestože vizuální analýza obrazu je možná pouze na základě černobílé reprodukce, můžeme konstatovat, že tato Campiho práce představuje světelné inovace, které malíř vyvíjel již v obraze s námětem *Císařovny Faustíny při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* [obr. 348]. Jemné odrazy světla odkazovaly na výmalbu v oratoři sv. Viktora v Medě [obr. 271, 274], na deskový obraz s námětem *Odpočinku na útěku do Egypta ze sv. Marka v Miláně* [obr. 286] a na *Večeři v domě Šimona farizeje ze sv. Zikmunda v Cremoně* [obr. 262]. Motiv ustupujících sloupů s ionskými hlavicemi jsme zaznamenali již v *Seslání Duchy svatého*, dnes v kostele sv. Petra a Pavla v Gessate [obr. 328], které bylo původně určeno do kaple Místodržitelského paláce v Miláně. Zajímavé je rovněž srovnání s dekóvým obrazem Pietra Maroneho představující *Ananiášovo očištění* [obr. 364], které pochází z počátku 80. let, a kde se uplatňuje stejný princip architektury v pozadí.¹⁸⁶³

Neméně zajímavě pojal malíř perspektivu, jež částečně deformuje kompozici obrazu, neboť upřednostňuje levou stranu a svým způsobem znejistňuje stabilitu postav.¹⁸⁶⁴ Právě tento zcela nový úhel pohledu odlišil tuto práci od předchozích realizací. Pojetí figur bylo sice reminiscencí na toskánskou malbu pozdního 16. století ve stylu Alessandra Alloriha nebo Giovanna Battisty Naldiniho, ale zaujetí pro pohled zespoda směrem vzhůru, pohyb postav, a vybočení hlavní osy kompozice do leva, lze považovat za další krok, který Antonio podnikl na své cestě k barokní malbě. Poslední Campiho datované a signované dílo opět potvrdilo, že malíř byl mužem mnoho stylů. Dokázal využít principy odvolávající se na produkci raně renesančních malířů, zároveň je zkombinovat se zcela soudobými příklady florentské malby a plochým manýristickým světlem, aby je ve výsledku okořenil o neočekávaně komplikovanou perspektivu. Na rozdíl od kvadrurní výmalby klenby v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně, která svou dobu v mnohém předešla, se v případě *Uvedení Páně do chrámu* Campi projevil jako vytříbený stratég, který své nové vidění světa dávkoval po malých doušcích. Kdo ví, kam by se Antoniova tvorba posunula, pokud

¹⁸⁶³ Pietro Marone, *Ananiášovo očištění*, 1581-1583, olej na plátně, 275 x 185 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio – Martinengo, inv. č. 1057

¹⁸⁶⁴ Giovanni Godi, Giuseppe Cirillo, *op. cit.*, 1982, s. 41

by nezemřel v poměrně mladém věku. Možná, že bychom dnes o cremonském malíři malíři nemluvili jako o Caravaggiově předchůdci, ale jako o jeho kolegovi a soupeřníkovi.

9 Shnutí

9.1 Shrnutí formální analýzy

Začněme komentářem k formální stránce Antoniovovy tvorby. Jak bylo pojednáno v předchozích kapitolách, cremonský malíř se v rámci své produkce soustředil na techniku olejomalby a nástěnné malby, pouze v několika případech si vyzkoušel temperové barvy – jednalo se o deskové obrazy představující *Sv. Ilária se sv. Kateřinou a sv. Apolónii* [kat. č. 6.11], *Hrající si putti* [obr. 158] a exempla spravedlnosti pro právní sbor města Brescia [kat. č. 5.4]. Campiho malířský přednes byl uhlazený a plochý, v případě deskových obrazů lazurní, přesto lze jeho práci charakterizovat jako bezprostřední, ovšem bez náznaku jakéhokoli pastózního projevu nebo příklonu ke zvýraznění textury malby. V případě Campiho maleb nedisponujeme pentimenti, těžko rozeznáváme tahy štětcem nebo špachtlí. Na základě vizuální analýzy lze konstatovat, že malíř neužíval techniku podkreseb nebo podmaleb, naopak se na svůj malířský přednes intenzivně připravoval studijními kresbami podle živých modelů a podle reliéfů a soch z klasické antiky. Campiho kresebný projev se dlouho dovolával parmských předloh a z toho důvodu byl charakteristický trhanou a skicovitou formou. Naopak v malbě kladl Campi důraz na linii, která tvoří základ konečného dojmu malířského díla, jež působí celistvě, čistě, jednoduše a jednotně. Práce vždy vypadá dokončeně. Linie Antoniových figur zdůrazňují siluetu zobrazovaného a drží ji v předem vytyčených hranicích. V Campiho produkci nenalzáme náznak po tom, že by si malíř dovolil nechat „vpít“ své figury do pozadí malby. Rovněž v případě Antoniových grafik z 50. let lze vypožorovat silný důraz na správně nadeřinovanou ostrost linie [kat. č. 5.2].

Kolorit děl Antoniových obrazů lze popsat jako oscilaci mezi ryze pastelovými tóny a vysoce kontrastními barvami. Malíř používal širokou škálu barev, která obsahovala jak nejjemnější varianty modří, zelení, žlutí a červení – ty se nejvíce uplatňovaly v nástěnných malbách v Palazzo Maggi v Cadignanu [kat. č. 6.3], Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 5.5], v kapli sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [kat. č. 7.9], v oratoři sv. Viktora v Medě [kat. č. 7.10] nebo v presbytáři cremonského dómu [kat. č. 8.5] –, tak se autor držel užití velmi sytých tmavých valérů hnědí, žlutí, šedí a oranží, především v realizaci deskových obrazů v 70. a 80. letech. Ve vrcholné fázi své tvorby rovněž rád kombinoval kontrasty základních barev, které o to více vynikly, pokud jim malíř poskytl výhodu temného pozadí. Cit pro barvu Campi ukázal při svých experimentech s rozložením světla na obraze, kde se snažil co nejrafinovaněji uplatňovat

nejsvětější a nejtmaší tóny barevných odstínů. Přestože barevný rozsah Antoniových deskových obrazů i nástěnných maleb lze považovat za velmi široký, můžeme říci, že v případě, kdy zobrazoval klidnou nebo statickou scénérii, se spíše přiklonil k užití teplých odstínů, zatímco při zobrazení dramatičtější pojatých mučednických scén raději využíval chladné barvy, které okořenil teplým paprskem umělého nebo přírodního světla.

Vnímání prostoru prošlo u Campiho během jeho života dramatickým vývojem. Zatímco na počátku kariéry lze jeho práce označit za nehmotné a ploché – jako příklad uveďme exempla spravedlnosti pro právní kolegium města Brescie [kat. č. 5.4] nebo dekoraci pilastrů v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [kat. č. 5.6] –, s postupem šesté dekády se začal více zajímat o prostorovost a plastičnost a svou pozornost zaměřovat na trojrozměrnost zobrazovaných kompozic. Hmotu a objem na obraze definoval pomocí malířské perspektivy, kdy pomocí účinku barev, respektive odstupňováním teplých a chladných tónů vytvořil prostor na ploše malby a tím vyvolal iluzi hloubky. Rovněž kontrasty mezi částmi osvětlenými a částmi temnými, které se v Campiho tvorbě poprvé objevily již ve druhé polovině 60. let, ale naplno se projeví až o desetiletí později, pomáhaly malíři vytvořit iluzi třidimenzionálního prostoru. Během svého života se okrajově uchyloval k užití barevné neboli vzdušné perspektivy, kdy modeloval světlo a barvy tak, že čím byly postavy a krajina vzdálenější, tím ztrácely na barevné intenzitě a přecházely do modré barvy – tento postup sledujeme u *Madony s holubicí* (1567) [kat. č. 6.7] nebo *Večeři v domě Šimona farizeje* (1577) a *Křtu Krista* (1581) [kat. č. 7.9] z kostela sv. Zikmunda v Cremoně.

Během své plodné kariéry se malíř nejvíce orientoval na vertikální formát maleb, který uplatňoval především u oltářních obrazů. V jeho tvorbě najdeme také čestné výjimky, které Campi namaloval pro přední milánské útočiště benediktinek – *Klanění tří králů* (1579) [kat. č. 7.15] – a angelik – *Klanění pastýřů* (1580) [kat. č. 8.1] – a které měly formát horizontální. Okrajově se v jeho práci objevily čtvercové formáty, které použil například v Brescii nebo u deskového obrazu *Hrajících si putti* [obr. 158]. Měřítko maleb se střídalo v návaznosti na typ zakázky a požadavky objednavatele. V případě realizací do sakrálních prostor se setkáváme s deskovými obrazy v životní a podživotní velikosti – tento typ zakázek u Campiho jednoznačně převažoval, v nástěnných malbách Campi nevybočoval z běžného průměru čtyř metrů na výšku a tří až pěti metrů na šířku. Zcela monumentální plátno v Antoniově produkci nenalezneme – jeho největší deskové obrazy představující *Císařovnu Faustýnu při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* (1584) a *Mučednictví sv. Kateřiny* (1583) [kat. č. 8.6] s rozměry čtyři krát pět metrů tuto charakteristiku

nenaplnují. Výjimečně se Campimu podařilo realizovat také malby menších rozměrů – ať již máme na mysli *Tři Marie u hrobu* [kat. č. 6.11], *Klanění pastýřů* ze 40. let ze soukromé sbírky [kat. č. 5.1] nebo šest obrazů, které se v 17. století nacházely v galerii Amedea dal Pozzo v Turíně.¹⁸⁶⁵ O tom, že tato pro nás neznámá část Antoniové produkce musela být rozsáhlejší, svědčí jeho vlastní komentář v *Cremona fedelissima città*, kde uvedl, že Karlu Aragonskému věnoval jednu z menších prací, kterou vévoda v ateliéru spatřil. Miniaturami se Campi nezabýval. Jako plošně nerozměrnější lze označit jeho dekoraci pilastrů a vlysů v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [kat. č. 5.6].

Co do kompozice musíme konstatovat, že počáteční poněkud nejisté asambláže postav jako ve *Svaté rodině se sv. Jeronýmem a prosebníkem* (1546) [kat. č. 5.1] nebo v nástěnných malbách v presbytáři kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně (1564) [kat. č. 6.4] došly po polovině šestého desetiletí k výraznému zjednodušení a malíř se zbavil strachu z prostoru. V návaznosti na toto kompoziční očištění se Campi rozhodl budovat uspořádání svých obrazů na základě dvou základních principů – prvním z nich byl pohled na skupinu postav, které rozestavil sedící nebo stojící kolem hlavního aktéra děje. V 60. a 70. letech působily tyto hloučky postav ještě poněkud staticky – jako příklad uveďme *Klanění pastýřů* z Cremy (1575) a *Klanění pastýřů* z Cremony –, naopak v 80. letech malíř zapojil do boje o divákovu pozornost pohyb, neboť své figury v obraze rozhýbal – jako nejlepší ukázky lze jmenovat příběhy sv. Kateřiny z kostela Panny Marie Andělské [kat. č. 8.6] a *Uvedení Páně do chrámu* (1586) [kat. č. 8.8]. Druhým východiskem byl čelný pohled na zobrazovaného, většinou světce. Tento zájem o čelný pohled jsme v Campiho tvorbě sledovali již ve *Vzkříšení Krista* (1560) [kat. č. 6.1] nebo ve *Sv. Jeronýmovi* (1563) [kat. č. 6.2]. V dalších letech jej uplatnil v *Pietě* (1566) z levého transeptu cremonského dómu [kat. č. 6.6], ve *Sv. Jeronýmovi ve své pracovně* z Prada [kat. č. 7.1], *Sv. Šebestiánovi* z Castella Sforzesca (1575) [kat. č. 7.5], *Sv. Petrovi* ze Segovie [kat. č. 8.3], *Modlícím se sv. Jeronýmovi* z Galleria Sabauda [kat. č. 8.3] nebo *Sv. Šebestiánovi* ze soukromé italské sbírky [kat. č. 8.3]. Mezistupněm mezi oběma popsányými principy byla uskupení dvou až tří světců, většinou zobrazených z boku v podživotní velikosti jako v případě *Stětí Jana Křtitele* z cremonského kostela sv. Zikmunda (1567) [kat. č. 6.8] nebo *Sv. Lucie* a *Sv. Agáty* z kostela sv. Josefa v Castelleone [kat. č. 6.8]. Zcela autonomní pozici zabíralo v Antoniově produkci *Ukřižování s pašijovými scénami* (1569) [kat. č.

¹⁸⁶⁵ Pavla Hlušíčková (Magdaléna Nová, Marie Opatrná eds.), i dipinti di Antonio Campi nella collezione dei principi Dal Pozzo della Cisterna a Torino, in *VIDĚT - SLYŠET - ČÍST - ROZUMĚT*, sborník konference, Katolická teologická fakulta, Praha 2015, s. 95-100

6.11], jehož kompozice se odvolávala na asambláže tematicky propojených epizod v krajině, které byly běžné v pozdně středověkém umění v severní Evropě.

Celkově se Campiho kompozice velice často dovolávaly přesně daného geometrického řádu, na nějž s oblibou odkazovali již raně renesanční výtvarníci. Jedním z Antoniových nejčastěji používaných motivů byl nepravidelný kruh, v jehož středu stála ústřední postava děje a který se týkal celé řady kompozic. V návaznosti na tento geometrický prvek následoval rovnostranný trojúhelník, který pozorujeme u *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* (1546), *Madony s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* (1575) [kat. č. 7.5], *Stětí Jana Křtitele z kostela Obrácení sv. Pavla* [kat. č. 7.14] nebo *Uvedení Páně do chrámu* (1586) [kat. č. 8.8]. Na počátku 80. let zakomponoval Campi do svých maleb princip vertikály – architektura nebo sloupořadí v případě *Seslání Ducha svatého* (1580) [kat. č. 8.2] –, kterou později obohatil o přílehlající horizontálu schodiště v *Uvedení Páně do chrámu* (1586). V tomto konkrétním případě výčet geometrických prvků rozšířil o motiv přímky, kterou vytvořil zdůrazněním vlákna osově vedeného středem těžkého závěsu visícího nad hlavami účastníků, jenž formoval pandán k bohatě profilovanému architrávu po levé straně. Výsledný dojem dokreslila arkáda v apsidě tvořená polokruhovým obloukem. Až na několik výjimek z 50. let působí Antoniovy práce jednotně a ve své kompozici kompaktně – jednotlivé elementy jsou si blízké a zcela přirozeně navazují jeden na druhý. Malíř vždy dokázal – s ohledem na diváka – zvolenou kompozicí zdůraznit nejdůležitější moment výjevu. V pozdějších letech mu šlo rovněž o emocionální působení jeho obrazů, což bylo nejvíce patrné v *Kristu na hoře Olivetské* z Inveriga (1577) [kat. č. 7.12] a ve *Stigmatizaci sv. Františka* z Vatikánu [kat. č. 7.13].

9.2 Shrnutí stylistické analýzy

Stylistickou analýzu Antoniova díla nelze začít jinak než komentářem k jeho kresbám. Těch se v předních evropských sbírkotvorných institucích dochovala celá řada.¹⁸⁶⁶ Také v České republice, v Praze a v Teplicích, uchováváme široký konvolut Antoniových studií. V 90. letech 20. století bylo objeveno album šlechtického rodu Clary-

¹⁸⁶⁶ Antoniovy kresby se dochovaly v Albertině ve Vídni, Pinacotece Ambrosianě, Museu Civico v Bassanu, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie v Besançonu, Národní galerii v Bratislavě, Pinacotece di Brera, British Museum, Castellu Sforzescu, Skotské národní galerii v Edinburgu, Gallerii Estense v Modeně, Chatsworthousu ve Velké Británii, Musée du Louvre, Ashmolean Museu a Christ Church Picture Gallery v Oxfordu, Archivio di Stato v Parmě, Národní galerii v Praze, Regionálním muzeu v Teplicích, Gallerii degli Uffizi, Stiftung Ratjen Vaduz v Lichtenštejnsku, Gallerii della Accademia v Benátkách, Victoria & Albert Museum v Londýně a v několika soukromých italských, francouzských a britských sbírkách.

Aldringen, které jeho majitelé nabyli v Mantově při vyplenění města v roce 1630¹⁸⁶⁷ a které velmi pravděpodobně patřilo přímo dílně rodiny Campi a v souladu s dobovou praxí sloužilo jako tvůrčí zdroj i archiv realizací zároveň. V souboru převládají přípravné kresby Antonia, dále pak jeho bratrů Giulia a Vincenza, obsahuje však i kresby několika dalších cremonských malířů. Campiové si vlastní kreativní studie uchovávali a postupně doplňovali podle jednotlivých zakázek. Studie byly jejich soukromým majetkem, který měla možnost využívat pouze jejich dílna nebo ostatní členové rodiny. Přejímání návrhů a kompozic ostatními sourozenci bylo u Campiů poměrně běžné. Výskyt Antoniových kreseb v konvolutu Giuliových přípravných studií nás nesmí překvapit, neboť od 50. let, kdy oba bratři úzce spolupracovali, k jejich malířské praxi patřilo, že Giulio předával svou práci i s přípravnými kresbami mladšímu sourozenci a naopak – tento model posléze uplatnil Antonio vůči nejmladšímu Vincenzovi. Výsledkem této spolupráce bylo jejich výrazné stylistické sblížení právě v polovině století. Práce pro stejného zadavatele nebo účast na stejném konkurzu, jako v případě soutěže na varhanní skříň milánského dómu v roce 1564, jíž se zúčastnili všichni bratři bok po boku, také výrazně napomáhala sblížování jejich tvorby. Řadu studií, například *Studie anděla na arkádě* a *Studie sibylly* (inv. č. K 31801) z pražské Národní galerie, nejsme ani dnes schopni přesněji definovat a atribuuje je jako společnou práci Antonia a Giulia.

Přesto lze říci, že Antonio se svým kreslířským naturelem nevymyká běžné praxi 16. století. S oblibou používal pero, černý uhel a rudku. Svě kresby někdy lavíroval a někdy vyběloval. Používal kvadraturu a kreslil jak na bílé papíry, tak na barevně tónované, především benátské modré nebo okrové listy. Také v jeho případě lze vysledovat univerzální postup, který zahrnoval přípravnou fázi, jež počínala kresbou kompoziční studie, pokračoval studiemi perspektivy a proporcerami a vrcholil kresbami figur v pohybu, drapériemi a jednotlivými detaily. Posledním stupněm byla téměř finální verze kompoziční studie. Pěkným dokladem tohoto postupu jsou studie k již neexistující zakázce na výmalbu apsidy dómu v Lodi (1571), ke které se v Praze, Teplicích a Bratislavě dochovaly jak celková studie *Nanebevzetí Panny Marie* (inv. č. K 57569) [obr. 365], tak jednotlivé rozkreslené postavy Bohorodičky a komparzu v dolní části kompozice [obr. 366].

Antoniový *prima pensiera* týkající se celé kompozice zaznamenáváme v milánské Ambrosianě ve studii *Krista před setníkem* (F 268 inf. n. 70) [obr. 347] pro presbytář cremonského dómu [obr. 346], ve studii *Šalamounova soudu* (F 266 inf. n. 14) [obr. 24],

¹⁸⁶⁷ Potomci bratří Campi se z Cremony přestěhovali do Mantovy, jak dokládá archiválie, kterou objevila badatelka Chiara Tellini Perina. Chiara Tellini Perina, *op. cit.*, 2004, s. 97

kteřou později upotřebil Giulio Campi při dekoraci klenby v kostele sv. Zikmunda v Cremoně, nebo v Louvru v *Klanění pastýřů* (inv. č. INV 6800 recto) [obr. 14] pro deskový obraz z přelomu 40. a 50. let [obr. 13]. Finálních kompozičních studií, které mohl Campi použít při uzavření smlouvy, máme dochováno o něco více. V Christ Church Picture Gallery v Oxfordu se zachovala kresba k *Rozsudku Tita Manlia Torquata* (inv. č. JBS 1109) [obr. 55] pro Palazzo della Loggia v Brescii [kat. č. 5.4] a milánská Ambrosiana uchovává studii k *Večeři v domě Šimona farizeje* (F 235 inf. n. 1149) [obr. 263] do cremonského kostela sv. Zikmunda [kat. č. 7.9]. Soukromá pařížská galerie své sbírky v nedávné době rozšířila o studii *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* [kat. č. 5.1], dnes v kostele sv. Ilária, Victoria & Albert Museum v Londýně se pyšní studií k *Narození Jana Křtitele* pro klenbu světcovy kaple v Cremoně [kat. č. 5.6] a soukromá americká sbírka vlastní od ledna 2015 Antoniovu dosud neznámou studii s námětem *Nasyćení pěti tisíců* [obr. 367].¹⁸⁶⁸ O tom, že Campi jako každý jiný malíř v té době takové smlouvy skutečně uzavíral, nás přesvědčuje archivně doložený spor s Eusebiem z Cremony, opatem kláštera sv. Petra na Pádu v Cremoně, který si na absenci takových studií při výmalbě hlavní lodi a transeptu klášterního chrámu stěžoval a následně Campiho zakázky zbavil [přil. č. 7, 9].

Typem kresby, který bychom v Antoniově případě určitě neměli opomenout, byly studie, které rozpracovávaly jednotlivé kompozice. V tomto případě nalézáme u Antonia Campiho dva druhy studií. V prvním případě se jednalo o studie podle soch nebo reliéfů z klasické antiky, jež malíř používal při více než jedné příležitosti. Bylo to dáno tím, že klasický reliéf umožňoval Campimu studovat rysy obličeje, zachyceného například v tragickém výrazu, a současně analyzovat efekty světla a stínu. Toto zaujetí antickými předobrazy se odráželo také v jeho zájmu o sochařství, které se promítlo i do plastičnosti a monumentality některých obrazů – například *Sv. Petra ze Segovie* [kat. č. 8.3], *Salomé ze Stětí Jana Křtitele* (snad reminiscence na Leona Leoniho) [kat. č. 6.8] nebo sv. Viktora z hlavního oltářního obrazu v kostele sv. Petra na Pádu [kat. č. 7.5]. Během svého života si Antonio oblíbil několik motivů, které později opakoval. Patřila mezi ně hlava císaře Vitellia, jež se objevila v obraze představujícím *Zuzanu a starce* pro brešské právní kolegium [kat. č. 5.4], v *Ukřižování s pašijovými scénami* (1569) [kat. č. 6.11] a v *Mučednictví sv. Vavřince* (1581) [kat. č. 8.4] pro kostel angelik v Miláně – Campi ji

¹⁸⁶⁸ Antonio Campi, *Nasyćení pěti tisíců*, kresba uhlím (recto), kresba perem (verso), vybělováno, kvadratura černým uhlím na rectu, 413 x 339 mm. – prodáno za 15000 USD. – Provenience: soukromá sbírka Velká Británie; prodej, Londýn, Sotheby's, 8. června 2004, pod číslem 33, nabyt Jan Krugier

doprovodil pěti studiemi, které dnes uchovávají Estenská galerie v Modeně [obr. 50], Biblioteca Ambrosiana (F 232 inf. n. 257) [obr. 51] a londýnská sbírka C. Kinga. Stejně tak si malíř oblíbil Laokoóntovu tvář, kterou použil nejprve v tváři poloboha Herkula v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 5.5], v *Oplakávání Krista* z oratoře sv. Viktora v Medě [kat. č. 7.10] a posléze v tváři *Sv. Petra* v Segovii [kat. č. 8.3]. V tomto případě se dochovaly dvě kresby, které uchovávají pražská Národní galerie (inv. č. 57572 verso) [obr. 80] a pařížský Louvre (inv. č. INV 7843 recto) [obr. 339]. Aniž bychom znali konkrétní předobraz, idealizované tváře mužů a žen pozorujeme také v další Campiho produkci – jako příklad uveďme kresbu z Prahy určenou jako *Studii Sibylly* do petrského kostela v Cremoně (inv. č. K57571) [obr. 323].

Největší soubor kreseb, který se z ruky Antonia Campiho dochoval, představuje jeho práce se živým modelem. Kresba podle skutečnosti, tak zvaná *disegno dal vero*, zaujímala v Campiho produkci bez nadsázky jedno z nejčestnějších míst. Vděčnými modely se často stávali dílenští učni, kteří bývali instalováni do rozličných póz tak, aby si jejich kolegové mohli pečlivě procvičit daný postoj. Nejinak tomu bylo v Antoniově praxi, kde takové příklady známe z Teplic ze *Studie postavy se sepjatýma rukama* (Regionální muzeum, bez inv. č.) [obr. 368] – pro postavu Madony Assumty z triptychu Cusani [obr. 286], z Paříže ze *Studie spící ženy* (Musée du Louvre, inv. č. RF 36015 recto) [obr. 369], z Milána ze studie *Muže ohýbajícího se směrem dopředu* (Biblioteca Ambrosiana, F 220 inf. n. 81) [obr. 185] – pro *Nalezení sv. Kříže* z roku 1566 [kat. č. 6.10] – a ze *Studie mladíka* (Biblioteca Ambrosiana, F 232 inf. n. 257) [obr. 370], z Besançonu ze *Studie mužské sedící postavy* (Musée des Beaux–Arts, inv. č. 1332) [obr. 331], z Bratislavy ze *Studie ženské postavy z profilu* [obr. 371] nebo z Florencie ze *Studie kata* (Galleria degli Uffizi, inv. č. 8128 F) [obr. 350] – pro *Mučednictví sv. Kateřiny* [kat. č. 8.6].

Neméně důležitým prvkem dílenské praxe byla v Antoniově případě také kresba aktů, respektive studie lidského těla v rozličných polohách a pózách, studie nohou, paží, rukou a tváří. Jenom v České republice existuje několik dokladů Antoniova zájmu o anatomii lidského těla. V Regionálním muzeu v Teplicích se dochovala *Studie k Jezulátku* (bez inv. č.) [obr. 372] – pro obraz *Madony s dítětem, sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* (dnes v Breře) [kat. č. 7.5] – a v Národní galerii v Praze evidujeme *Studii k slunečnímu vozu* (inv. č. 57573) [obr. 373] – do Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 5.5] –, v milánské Ambrosianě se dochoval návrh pro *Krista snímaného z kříže* (F 268 inf. n. 12) [obr. 275] – do oratoře sv. Viktora v Medě [kat. č. 7.10] – a *Studie spícího*

Eliáše [obr. 137] – do Palazzo Maggi v Cadignanu (F 282 inf. n. 2 recto) [kat. č. 6.3] –, v Uffizích rozeznáváme Antoniovu *Studii dívčí hlavy a těla* (inv. č. 13497 F) [obr. 374].

Součástí Antoniova kreslířského naturelu byl rovněž zcela nový a doposud neodzkoušený princip dokumentovaný na *Studii k Sibyle* z Regionálního muzea v Teplicích (bez. inv. č.) [obr. 324], jehož originalita tkví v užití rovnoběžných linií a oblouků, které malíř nakreslil na rubu kresby tak, aby prosvítaly na líci a umožňovaly mu nadefinovat proporční intervaly postavy. Tento konstrukční postup je ještě pozoruhodnější, porovnáme-li si schematicky pojatou kresbu s Antoniovými drobnými perokresbami vykazujícími slovník Parmigianinův, kterých se dochovala rovněž celá řada právě v Praze a Teplicích, ale také v Castellu Sforzescu v Miláně nebo v benátské Accademii. Mezi zajímavé doklady Antoniovy kreslířské práce patřily rovněž kresby podle starých mistrů. Ve florentských Uffizích se dochoval otisk kresby hlavy anděla podle Correggiovy předlohy v dómu v Parmě (inv. č. 17589 F) [obr. 359]. Ještě o něco významněji vyznívá zjištění, že Antonio použil kresbu starého mistra jako svou vlastní matrici pro odzkoušení požadované polohy zobrazované figury. Takovým příkladem byla Pordenonova kresba zobrazující *Oplakávání Krista* z vnitřní fasády západního průčelí cremonského dómu [obr. 99], kterou Antonio vlastnil a kterou se nechal inspirovat při malbě *Zázraku sv. Pavla* v milánském kostele tohoto světce [kat. č. 6.4]. Pordenonova přípravná kresba posloužila Campimu zároveň jako předloha i podložka, kde si na versu poprvé odzkoušel stranově obrácenou postavu mrtvého Patrokla (British Museum, inv. č. 1958,0208.1) [obr. 151–152].

V našem komentáři o Antoniovi jako kreslíři nesmíme opomenout jeho kresebné portréty předních lombardských a španělských šlechticů, církevních hodnostářů a členů vládnoucího rodu Habsburků určené do jeho kroniky zvané *Cremona feselissima città* (Cremona, město nejvěrnější). Přestože tištěná verze kroniky obsahovala několik desítek grafik, přípravných kreseb se do dnešních dní dochovala pouhá hrstka. Mezi ně patří *Portrét Kristýny Dánské* (inv. č. 1881,0611.133) [obr. 375] a *Portrét Beatrice d'Este* (inv. č. 1874,0808.5) z British Musea a *Portrét Isabely Francouzské* (inv. č. 1613) a *Portrét královny Anny Španělské* (inv. č. 1612) z Christ Church Picture Gallery v Oxfordu. Jejich grafické pojetí založené na vedení linie jako při realizaci rytiny je o to zajímavější, když je porovnáme s Antoniovým o poznání živějším *Autoportrétem* [obr. 376], rovněž určeným na stránky kroniky, nebo se *Studii stařenky* (inv. č. 2128 verso) [obr. 377] a *Studii mladíka při modlitbě* (inv. č. 2129 F recto) [obr. 198] z florentských Uffizií, jež jsou ojedinělé

zachycením vnitřního psychického prožitku, který u výše citovaných portrétů zcela chybí, neboť měly sloužit jako oficiální portréty.

Poslední typ kreseb tvoří architektonické studie, které souvisí s Campiho činností architekta, o které dnes nemáme mnoho informací. V Ambrosianě se dochoval náčrt (F 252 inf. n. 566), který snad vznikl částečně v plenéru a částečně díky vlastní invenci a který představuje bránu města a průhled do ulice plné impozantních paláců – dalo by se uvažovat o studii efemérní architektury. Ve Skotské národní galerii v Edinburghu se dochovala *Studie iluzivní architektury klenby* (inv. č. D 924) [obr. 227], která se odvolává na grafiku ze spisu *Le due regole della prospettiva pratica* od Eganzia Dantiho a která snad vznikla před realizací výmalby klenby v kostele Obrácení sv. Pavla. Soukromá sbírka Calenzano Bentini se pyšní Antoniovým *Návrhem kenotafu Sigismonda Picenardiho* [obr. 378] a ve státním archivu v Pise byla nalezena Antoniova *Studie krbu*. V benátské Gallerii della Accademia se nalézají Antoniovy skici cremonského dómu, baptisteria a torazza (inv. č. 195), které sloužily jako podklad rytin pro jeho kroniku Cremony. Do výčtu architektonických studií zahrnujeme rovněž jediné dochované kartony z Antoniovy produkce, které zobrazují mužskou (1638 ORN) a ženskou karyatidu (inv. 941 E; E 941 E bis) [obr. 379] a které uchovávají Uffizie.

Při popisu Antoniových kreseb jsme se až dosud vyhýbali jejich stylistickému zařazení. Tento nedostatek byl zcela záměrný, neboť jsme se chtěli vyvarovat tříštění jednotlivých komentářů. Celkové zhodnocení Antoniovy kreslířské produkce se stane námětem příštích řádků. Lze říci, že raná práce Antonia Campiho na poli kresby se jednoznačně obracela ke vzoru staršího bratra Giulia a jeho cremonského kolegy Camilla Boccaccina. Tito výtvarníci přinesli do Cremony v polovině 20. let 16. století dva výrazné stylistické proudy, které bylo možné pozorovat v Antoniově rodném městě ještě na konci 60. let. Prvním z nich bylo ovlivnění Mantovou, respektive Giuliem Romanem. U Antonia toto působení evidujeme například ve *Studii slunečního vozu* z pražské Národní galerie (inv. č. 57573) [obr. 373] nebo ve *Studii mužské hlavy* z British Musea (inv. č. 1924,2.2.1). Druhým vlivem, který se v Antoniově tvorbě uplatňoval s větší či menší intenzitou do konce 60. let, byl parmský slovník Parmigianinův.¹⁸⁶⁹ V počáteční fázi se Antonio

¹⁸⁶⁹ Parma byla důležitým a svojí osobitostí charakteristickým centrem severní Itálie a nejen svojí polohou se včlenila do souvislosti 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. Jako charakteristické znaky parmské kresby uveďme na jedné straně soulad linií, který se zvláštním způsobem odvolává na veronskou kresbu, na druhou stranu

přiklonil k viditelnému zeštíhlení svých figur a na rozdíl od bratra Giulia, jehož kresby se s Antoniovými mohly zdát zaměnitelné, členil jejich linie méně rytmicky. Zřetelně parmigianinovský přednes sledujeme v několika Antoniových kresbách, které uchovává milánská Ambrosiana. K takovým příkladům se řadí kresba *Žehnající mužské postavy* (Cod. F. 233 inf. n. 615) [obr. 194], jež se vyznačuje dlouhou manýristicky prohnutou postavou, mohutným plnovousem, drobnými štíhlými prsty a jemně řasenou drapérií. Příkladem Parmigianinova vlivu je také kresba s tématem *Šalamounova soudu* (Cod. F. 266 inf. n. 14) [obr. 24], jež je charakteristická Antoniovou precizností, snahou o detail i typicky cremonskou šrafurou. Antonio kresbu v roce 1553 provedl v grafice [kat. č. 5.2] a kolem roku 1555 se jí nechal inspirovat Giulio v biblické scéně stejného námětu v transeptu kostela sv. Zikmunda [obr. 25]. Stejně znaky rovněž vykazuje kresba *Tři zbožných žen* (Cod. F. 281 inf. n. 39) [obr. 272], přípravná studie pro nástěnnou malbu na dělicí zdi v oratoři sv. Viktora v Medě [kat. č. 7.10]. Kresba byla původně připsána Giuliovi s poznámkou, že její provedení, respektive fyziognomické detaily a parmigianinovský akcent, by spíše ukazovaly na Antonia. Rovněž teplické Regionální muzeum disponuje kresbami z Antoniova konvolutu, které se jasně hlásí k Parmigianinovi. Jsou to například *Studie Svaté rodiny a světců* (bez inv. č.) [obr. 170] k obrazu *Madony s holubicí* (1567) [kat. č. 6.7] nebo kresba *Krista z Oplakávání* do oratoře v Medě (bez inv. č.) [kat. č. 7.10]. Silný rozpor mezi ideou, respektive kresbou v parmigianinovském duchu, a výslednou realizací vykazují skici vysokých reliéfů na mezilodní arkádě v kostele sv. Zikmunda v Cremoně (Praha, Národní galerie, inv. č. 31798; inv. č. 31797).

Od počátku 60. let věnoval Antonio postupně stále větší pozornost naturalistickému studiu podle skutečnosti, přesto jej podle vlastní úvahy střídal s manýristickými etudami. Jedním z takových příkladů je série kreseb rozdělená mezi Teplice, Prahu a Milán, jež se vztahují k nástěnné malbě v oratoři sv. Viktora v Medě [kat. č. 7.10]. Tento soubor Antoniových studií umožňuje sledovat fáze, jimiž malíř při zpracování námětu prošel. Původně byla milánská kresba z Ambrosiany představující *Krista sňatého z kříže* (F 268 inf. n. 12) [obr. 275] přepisována Giuliovi, postupem let se ale objevily hlasy, které dekoraci v oratoři sv. Viktora přepisovaly Antoniovi (viz komentář výše k vzájemnému přejímání studií). K definitivnímu ustálení autorství na jméně mladšího sourozence

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, Cremonou a Piacenzou vytvořila vysoce aktivní samostatné centrum, které se vyznačovalo velkou rozmanitostí. Loránd Zentai, Introduction, in *Sixteenth Century Northern Italian Drawings*, Budapešť 2003, s. 5-10

přispěly tři kresby z pražské Národní galerie a z teplického Regionálního muzea, které byly poprvé publikovány v katalogu *Kresby z Cremony 1500–1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě* v roce 1995. Při srovnání realističtější propracované milánské verze vyznačující se jemnými přechody světla a stínu, jež byly podtrženy technikou uhlu, kvadraturou a pokročilejším stadiem dohotovení, s pražskou variantou *Snímání z kříže* (inv. č. K57570) [obr. 276] lze konstatovat, že parmigianinovskými laděná kresba z Národní galerie představovala v Antoniově tvorbě *primo pensiero*, kam malíř vkomponoval postavu Panny Marie, jež chová na klíně Kristovo tělo. Tento původní návrh, jak dokládá skica *Krista snímaného z kříže* z Regionálního muzea v Teplicích (bez inv. č.) [obr. 277], malíř následně opustil, neboť nově zahrnul do výčtu zúčastněných Josefa Arimatejského a sv. Jana Evangelistu. Postava mladého apoštola byla v kresebném návrhu na rozdíl od výsledné podoby provedena podle silně parmigianinovské typologie, kde byl sv. Jan zbaven jakékoliv formální preciozity a naopak nabyl rysů dramatické expresivity. Při porovnání jednotlivých studií s konečným výsledkem v oratoři lze dovést, že Antonio používal rychlou skicovitou kresbu perem pro zaznamenání prvního nápadu, ideje, jak by měla výsledná kompozice vypadat, zatímco při analytičtější fázi rozkreslování jednotlivých postav se soustředil na anatomicky správné vykreslení těl i jednotlivých detailů. Toto dvojaké a antitetické zaměření bylo konstantou celé Antoniové tvorby a netýkalo se pouze kresebné přípravy. Tento fenomén sledujeme v Campiho případě rovněž v jeho malířské produkci.

Komentář k malířskému stylistickému zrání začneme v Antoniově rodné Cremoně. Zde se mladý malíř zhostil zakázky na realizaci malby s námětem *Svaté rodiny se sv. Jeronýmem a prosebníkem* do kostela sv. Nazara a Celsa (dnes v kostele sv. Ilária) [kat. č. 5.1]. Protože v produkci cremonského malíře neznáme starší práci, pokládáme ji za Antoniovu první signovanou a datovanou malbu. Tato realizace ukazuje, jak málo si byl mladý malíř jistý svým vlastním uměleckým názorem a jak mnoho podnětů přejímal od generace starších cremonských malířů – svého bratra Giulia, Camilla Boccaccina nebo Bonifacia Bemba, od jejich ferrarských kolegů a svůj výtvarný slovník dokázal okořenit o reminiscenci na slavného Dossa Dossiho. Přesto si Antonio již na začátku svého výtvarného zrání vybral z výčtu umělců dva hlavní učitele, jimiž se stali Parmigianino, v Cremoně prostředkovaný Camillem Boccaccinem, a Giulio Romano, na cremonské výtvarné scéně prosazovaný starším Giuliem. Stejný postup jsme pozorovali v Antoniově kreslířském díle. Odkazy na tyto dva vzory první poloviny 16. století se s Antoniem nesly do poloviny 70. let. Důvod, proč Antonio inklinoval právě k těmto výtvarníkům, mohl být

ten, že 50. léta se v jeho životě nesla ve znamení zakázek, které mladšímu a v této době malířsky ještě ne zcela vyzrálému bratrovi zprostředkovával starší sourozenec. Neustálý kontakt mezi Antoniem a Giuliem a v návaznosti na to s jeho nejbližším spolupracovníkem Camillem Boccaccinem, se kterým Giulio pracoval během 40. let na dvou triumfálních vjezdech Karla V. a Filipa II. do Cremony, mohl přirozeně vyústit v tyto tendence.

Na počátku Antoniovovy kariéry jsme intelektuální manýrismus parmského podání mohli sledovat v grafické práci z konce 40. a z počátku 50. let **[kat. č. 5.2]**, kdy mladý výtvarník zkoušel na dřevořezech a v technice chiaroscuro interpretovat svůj velký emiliánský vzor. Ten se dostatečně projevil také v zakázce na dekoraci kostela sv. Markéty v Cremoně, kde byl Antonio pověřen výmalbou stropu **[kat. č. 5.3]** – postavy panen moudrých a pošetilých jako by si na chvíli odskočily z nedalekého kostela Santa Madonna della Steccata v Parmě – a realizací terakotových soch apoštolů, které svými prodlouženými postavami opakovaly Parmigianinovu emiliánskou produkci. Antoniovovo okouzlení parmským kolegou se projevilo rovněž při výmalbě klenby kaple sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda v Cremoně. V tomto případě inspirovaly Antonia při práci na nástěnných malbách zobrazujících *Narození* **[obr. 101]** a *Kázání Jana Křtitele* **[obr. 104]**, *Krista v domě Marty a Marie* **[obr. 106]** a *Apoteózu Máří Magdaleny* **[obr. 107]** realizace Camilla Boccaccina z transeptu zikmundského kostela ze 30. let **[obr. 15]**, vyznačující se elegantními plamínkovitými postavami, uvolněnou prací se štětcem a tizianovsky chromatickou hrou barev. Girolamo Francesco Maria Mazzola se v Antoniově tvorbě promítl ještě na konci 60. let, kdy jsme tuto fascinaci komentovali v signovaných a datovaných malbách zobrazujících *Nalezení sv. Kříže* (1566) **[kat. č. 6.10]** a *Pokušení sv. Antonína* (1568) **[kat. č. 6.10]** a celé řadě maleb na ně navazujících. Antoniovovy postavy světic vyznačující se štíhlou postavou, líbezným obličejem, ostrými profily tváří, zakřivenýma rukama, živelnou drapérií, kresebnou jemností dekorativních detailů například v nařasení látky kolem ramen a strohou monumentalitou nápadně připomínaly Parmigianinovy ženské figury. K malbám, které naplňovaly tyto vlastnosti, jsme zařadili *Madonu s dítětem a světci*, práci z oratoře sv. Viktora z Medy **[kat. č. 7.10]**, *Sv. Ilária se sv. Apolonií a sv. Kateřinou* z cremonskeho kostela tohoto světce **[obr. 188]**, *Tři Marie u hrobu* z Berlína **[obr. 189]**, *Madonu s dítětem, sv. Alžbětou a malým Janem Křtitelem* neznámé provenience **[obr. 191]**, *Parnas* (ztraceno) **[obr. 192]** a *Svatou rodinu s malým Janem Křtitelem* ze soukromé milánské sbírky **[obr. 193]** **[kat. č. 6. 10]**.

Citovaný Pippiho vliv byl v Antoniově případě patrný nejprve v *Apolónově vozu* v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina, kde se Cremonan hned v prvním sále v přízemí

odvolával na dekoraci Slunečního sálu v Palazzo Te, přesto ji dokázal obohatit o motiv kvadrigy [obr. 56]. Vedle toho se Romanova předobrazu dovolávaly také příběhy na motivy Ovidiových *Metamorfóz* zobrazující *Lédu s labutí* [obr. 64], *Danae a zlatý déšť* [obr. 65], *Európu s býkem* [obr. 68] a *Semelé* [obr. 69] [kat. č. 5.5]. Jak bylo uvedeno výše, Pippiho tvorbu přinesl do Cremony Antoniův starší bratr Giulio. Ten se v roce 1542 nacházel v Mantově, aby zde dekoroval Palazzo Aldegatti, shodou okolností rovněž motivy z Ovidiových *Metamorfóz*. Několik dochovaných kreseb [obr. 67], které jsou jedinými doklady o podobě výmalby, nás přesvědčuje o tom, že Antonio vyšel při realizaci výzdoby sálů v Torre Pallavicina z tohoto Giuliova příkladu, jenž se odvolával na slavnějšího mantovského kolegu.

Ohlasy Giulia Romana jsme ve stejné době spatřili rovněž na prvním poli klenby hlavní lodi v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [kat. č. 5.6]. Antonio zde pomohl bratrovi s výmalbou *Seslání Ducha svatého*, bočních biblických výjevů znázorňujících *Židy na poušti* [obr. 89] a scénu *Obětování* [obr. 91], dvou *proroků* [obr. 92–93] a čtyř monochromů v rámech po jejich stranách zobrazujících *Lota a jeho dcery* [obr. 94], *Zuzanu a starce* [obr. 95], *Davidu a Betšabe* [obr. 96] a *Juditu s hlavou Holofernovou* [obr. 97], jež byly obklopeny rozvilinami s putti, zvířaty a fauny. *Seslání Ducha svatého* [obr. 87] prozrazovalo kontakt s mantovským prostředím skrze pojetí architektury, kterou její autoři koncipovali jako pohled do centrálního prostoru na kruhovém půdorysu, uvnitř kterého byli ztvárněni apoštolové a Panna Marie a ze kterého se zvedalo sloupořadí v iónském stylu, jež vynášelo architráv a balustrádu. Tento postup vykazoval znalost díla Andrei Mantegni, se kterým se měl starší sourozenec možnost seznámit přímo v Mantově při práci na obraze *Sv. Jeronýma* pro tamní dómo. V neposlední řadě přibližovalo Giuliovi mantovské prostředí také jeho vřelé přátelství s žákem Giulia Romana Cristoforem Sortem, od kterého převzal motiv torovaných sloupů iluzivně vynášejících stropní výmalbu. Antonio na tomto principu v sakristii kostela sv. Petra na Pádu později komponoval téma *Eliáše na ohnivém koni* [obr. 63]. V polovině šestého desetiletí se výslovným manifestem romanismu s přesnými citacemi Giulia Romana a plasticky pojatými figurami vojáků stala výmalba presbytáře kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně [kat. č. 6. 4].

Zvláštní odstavec v Antoniově raném díle musíme věnovat společné zakázce obou bratrů na realizaci osmi deskových obrazů, představujících exempla spravedlnosti, které si u Campiův objednal právní sbor města Brescie [kat. č. 5.4]. z celkem osmi maleb se Antoniově připisují čtyři práce, respektive *Cambisův soud nad špatným soudcem* [obr. 46], *Zuzana a starci* [obr. 48], *Trajánova spravedlnost* [obr. 53] a *Spravedlivý rozsudek Tita*

Manlia Torquata [obr. 54]. Malby byly namalovány temperami, které malířům umožňovaly, na rozdíl od provedení nástěnných maleb, pracovat v ateliéru, aniž by ztráceli čas přemísťováním se z místa na místo. Možná právě tato technika zapříčinila Antoniův celkově nevýrazný výsledek, který snižovaly malířsky ploché figury vměstnané do malého prostoru a nevelká práce s vystínováním a barevností obrazů. Možná že nezdar zapříčinil čtvercový formát, který se vyhnul pouze příběhu o *Zuzaně a starcích* a tím snad autor docílil lepšího resultátu. Tato malba je zajímavá z několika důvodů – předobraz z antiky, zde konkrétně hlavu císaře Vitellia s motivem kašny a plastických lvích hlav, jenž je převzat z Romanovy nástěnné malby *Betšaba v lázni* z Davidovy loggie v Palazzo Te, kombinuje s citací Parmigianinovy *Sv. Barbory* v Zuzanině líbezné tváři. Nadto přímo odkazuje na Michelangelovu *Noc*, což by odpovídalo domněnce o sourozenské cestě do střední Itálie.

Zájem o sofistikovaný linearismus manýrismu střední Itálie se v Antoniově produkci objevil již na konci pátého desetiletí. Vliv středoitalské malby, především tvorby pozdního Raffaela, byl patrný již v díle staršího Giulia, který měl studovat obrazy Francesca Salviatiho, jež sloužily jako návrhy pro goblény na farneském dvoře v Piacenze. Antoniův vlastní zájem o Salviatiho dílo ukázala výmalba stropu kostela sv. Markéty představující scény *Sbírání many* [obr. 33] a *Mojžíše, který vyráží vodu ze skály* [obr. 34] [kat. č. 5.3] stejně jako kresba *Alegorie míru*, kterou snad Antonio naskicoval podle Salviatiho fresky v Palazzo Vecchio ve Florencii. Podobně Campi odkazuje na výmalbu florentské radnice v polovině šestého desetiletí, když na stropě v Palazzo Maggi v Cadignanu cituje analogickou dekoraci *Alegorie* od Cristofora Gherardiho z Palazzo Vecchio [obr. 138]. V 70. letech sledujeme ohlas florentské tvorby v *Klanění tří králů* z kostela sv. Mořice Většího [kat. č. 7.15], kde se kompozice odvolává na uspořádání Giovanna Stradana známé díky rytině Andriana Collaerta II. z roku 1580 [obr. 316], nebo ve *Svaté rodině se sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* (1575) [kat. č. 7.5], která na florentskou výtvarnou scénu poukazuje především typicky sinalým inkarnátem hlavních protagonistek. Florentský vliv v Antoniově produkci lze doložit ještě v 80. letech, kdy se Antonio v některých případech přiklonil k zobrazování postav podle toskánské tradice založené na přísném vykreslení linií, jež pozorujeme například v *Mučednictví sv. Vavřince* (1581) [kat. č. 8.4] nebo v *Uvedení Páně do chrámu* (1586) [kat. č. 8.8], kde se pojetí figur odvolávalo na styl Alessandra Alloriho a Giovanna Battisty Naldiniho. Odkaz na florentský předobraz vykazovala do jisté míry také dekorace stropu kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně, neboť tento model architektonické iluzivní výmalby kleneb měl svůj

původ ve střední Itálii. Paolo Uccello realizoval do florentského kostela Santa Maria Novella jako jeden z prvních dekorací malovanými sloupy, které se zvedaly vzhůru do nebes. Stejný princip posléze uplatnil Raffael ve vatikánských loggiích.

Antoniova výše komentovaná dekorace sálů v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina pokračovala v prvním patře, kde v pásu těsně u stropu malíř vymaloval nástěnné malby mytologických manželských a sourozeneckých dvojic [obr. 73–86] [kat. č. 5.5]. Celkem osm scén, z nichž vždy dvě se nacházely na každé straně místnosti, bylo v dolní části doplněno dvěma obdélnými poli s motivy římských arabesek, které dělily pruhy zobrazující iluzivní niky. Analogicky pojaté arabesky se nacházely v Apolónově sálu v Andělském hradě, což podpořilo teorii, že Antonio s Giuliem mohli již v 50. letech podniknout studijní cestu do Říma. Souvislost s Giuliovým domnělým římským pobytem měly kresby, o kterých informoval Francesco Arisi. Mělo se jednat o pět svazků kreseb zobrazujících figury, zvířata a příběhy, které se nacházejí na Trajánově sloupu v Římě. Ve sbírce kreseb Sebastiana Resty, dnes více známé jako *Codice Resta*, identifikoval Giulio Bora tři, jejichž autorem měl být podle jeho předpokladu Giulio Campi. Jednalo se o kopie fresek Polidora da Caravaggio z fasády Palazzo Milesi v Římě (1527) zobrazujících *Dia a Saturna* [obr. 76], *Římské vojáky ve dvou lodích* [obr. 75] a *Římského generála na koni s vojáky*.

U Antonia pozorujeme odkazy na římské prostředí v aktech ze *Vzkříšení Krista* (1560), které se podobají postavám Taddea Zuccara z kaple Frangipani římského kostela San Marcello al Corso (1558–1566). Uhlazenou atmosféru a monumentální formu, obě charakteristiky typické pro římskou uměleckou kulturu první poloviny 16. století, bylo možné vysledovat v *Madoně s holubicí* z cremonského chrámu sv. Petra na Pádu. Zde uplatněný ženský typ, který se robustností postavy odvolával na toskánsko-římské vzory a líbezností svých tváří připomínal spíše Parmigianina, se stal motivem, který Antonio uplatnil v šesté a sedmé dekádě ve *Svaté rodině se sv. Lucíí* ze sarasotského Ringling Art Musea na Floridě [kat. č. 6.8] a v polovině 70. let ve *Svaté rodině z Brery* [kat. č. 7.5]. Již v pátém desetiletí se u Campiho prosadila akcentovaná monumentalita Michelangelových figur, kterou jsme nejprve komentovali v obraze představujícím *Zuzanu a starce* z Brescie [obr. 48] a později se objevila ve *Vzkříšení Krista* (1560) [kat. č. 6.1] a *Kajícím se sv. Jeronýmovi* (1563) [kat. č. 6.2]. Analogické napětí svalů a šlach a vystupující žíly, evidentní vliv Michelangelovy tvorby v Pádské nížině, nebylo možné opomenout u štukových reliéfů proroků na mezilodních arkádách v kostele sv. Zikmunda v Cremoně, které byly realizovány v 60. letech. Na počátku 80. let jsme michelangelismus na plátně

konstatovali ve *Sv. Jeronýmovi* z Galleria Sabauda [kat. č. 8.3], v jehož pozadí jsme rozeznali ruiny antického Říma. Antoniovu znalost starověkých památek ostatně dokládaly také kresby podle soch a reliéfů z klasické antiky – ať již to byl motiv Laokoóntovy tváře nebo busta císaře Vitellia.

V sedmém desetiletí se vliv věčného města v Antoniově díle promítl v dekoraci kleneb v transeptu kostela sv. Petra na Pádu, neboť bohatost a rozmanitost dekorativních elementů výmalby v podobě karyatid, putti, proroků, sibyl, festonů a girland odvozuje svůj původ z pozdně manýristické tradice římské a boloňské malby [obr. 320–325]. V tomto kostele se Campi ujal také realizace hlavního oltářního obrazu, který v tomto výjimečném případě obohatil o postavy monumentálních apoštolů, kteří v podobě hermy nahradili sloup a jež se s oblibou používali v tradici římského manýrismu. Tento motiv figurálních sloupů užil například Daniel da Volterra ve *Snímání* z kaple Orsini v Santissima Trinità dei Monti, na kterém spolupracoval s řadou pomocníků, například také s Pellegrinem Tibaldim, který si s sebou motiv sloupů odnesl do Milána, kde jej uplatnil na dvou oltářích v kostele sv. Věroslava (San Fedele). Recepce toskánsko-římského manýrismu jsme v tomto kostele viděli rovněž na hlavním oltáři představujícím *Madonu s dítětem a se světcí* [kat. č. 7.5]. Ta totiž vykazuje podobnosti s nástěnnou malbou Livia Agrestiho v Sala Regia ve Vatikánu zobrazující *Petra Aragonského, který se podrobuje Innocenci III.* (1561) [obr. 233]. Přestože Agrestiho římský manýrismus je Antoniově podání daleko vzdálen, analogická postava vojáka, který flankuje levou stranu výjevu, napovídá, že Antonio vatikánskou výzdobu mohl znát. Antoniovu římskou zkušenost asi nejvíce prozrazuje malba v presbytáři cremonského dómu představující scénu *Krista před setníkem* (1582) [kat. č. 8.5]. Mohutná postava halapartníka, jež dominuje celé její levé části, ukazuje, že Antoniově nebyla cizí římská produkce Federica Zuccariho, konkrétně jeho realizace v Oratorio del Gonfalone ze 70. let 16. století. Ostatně badatel Claudio Strinati vyslovil v 70. letech 20. století hypotézu, že Antonio Campi se na realizaci dekorace této římské oratoře osobně podílel (1568). Kompoziční souvislost s Raffaelovým *Osvobozením sv. Petra* ze Stanza di Eliodoro z římských Stanzí ve Vatikánu (1513–1514) prokázala Antoniova malba z roku 1583 představující *Císařovnu Faustýnu při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* [kat. č. 8.6].

V rozboru tvorby Antonia Campiho nelze opominout otázku ornamentu. V díle staršího Giulia sehrávaly geometrické, rostlinné nebo zvířecí rozviliny a arabesky velkou roli a není divu, že také Antonio se nechal těmito zažitými a hojně používanými dekorativními prvky v rané fázi své produkce výrazněji ovlivnit. Během 50. let uplatnil

ornamentální motivy nejvíce v kostele sv. Markéty v Cremoně [kat. č. 5.3], v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 5.5] nebo v kostele sv. Zikmunda v Cremoně [kat. č. 5.6]. V pozdější Antoniově práci se bohatost dekoru odvolávající se na benátské Tintorettovy malby dala vysledovat ve *Svaté rodině se sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* (1575) [kat. č. 7.5] nebo ve *Večeři v domě Šimona farizeje* (1577) [kat. č. 7.9].

Učednickou fázi své kariéry ukončil Antonio Campi společnou zakázkou s bratrem Giuliem v Brescii. Do této doby jsme se s mladým malířem setkávali v Cremoně a v jejím bližším okolí. Ve většině případů se jednalo o zakázky, které Antoniově zprostředkoval starší bratr, jemuž Antonio mohl vděčit za umělecké vedení. Tato etapa byla pro Antonia nesmírně důležitá, neboť v průběhu prvního desetiletí postupně překonal počáteční nesmělou fázi založenou na eklektickém přístupu k malbě, v 60. letech se stylisticky osamostatnil a odešel pracovat do Milána. Tato část Antoniova života byla také spojena s dělením rodového majetku, které s přestávkami probíhalo až do poloviny 60. let a které zároveň ukázalo, že druhorozený Campi byl v této době již oceňován jako samostatný malíř a mistr, který si mohl založit vlastní dílnu. Po rozdělení rodového majetku se starší Giulio věnoval pouze vlastní práci a mladšího bratra zval do Cremony pouze v souvislosti s realizacemi v kostele sv. Zikmunda. Počínaje rokem 1560 se Giuliovův vliv na mladšího sourozence výrazně omezil, na rozdíl od vlivu Camilla Boccaccina, respektive Parmigianina, jejichž práci Antonio Campi citoval s přestávkami ještě na konci 60. let. Právě šestá dekáda sehrála v Antoniově stylistickém utváření zásadní roli, neboť v hlavním městě Lombardie získal neocenitelné zkušenosti a nové objednavatele. o tom, že se mu obojí podařilo, svědčí nejenom jeho přímý kontakt s kardinálem Karlem Boromejským, ale již jeho první signovaný obraz s námětem *Vzkříšení Krista* pro kostel Santa Maria dei Miracoli [kat. č. 6.1].

Tvorba Antonia Campiho v šestém desetiletí 16. století byla různorodá. Malíř postupně inklinoval k řadě podnětů, které na něj působily nejen v Cremoně, ale především v Miláně. Od vlivu Parmigianina a Giulia Romana, jejichž odkaz jsme pozorovali v předchozím desetiletí, se dostal k několika novým tendencím. Eklektický přístup Antoniových raných prací, založený na manýristických předlohách o generaci starších, výše citovaných tvůrců, vystřídal od poloviny 60. let zájem o přírodu. Tento nový Antoniův postoj byl doplněn o studium světla, které zavrhovalo nepřirozeně působící nasvícení malby zesponu ve prospěch šerosvitně laděného pojetí, které předcházelo pracím Caravaggiovým. Přesto se malíř od manýristického tvarosloví ještě nebyl schopen zcela oprostít. Rozmanitou a na vlivy bohatou škálu Antoniový práce v 60. letech lze vysvětlit

nejen milánským uměleckým prostředím, ale také malířovým širokým tvůrčím rozhledem, který vycházel z jeho osobního založení. Rozličnost povolání a činností, které Cremonoan za svého života vykonával, stejně jako jeho všeobecný rozhled se podepsaly na pestrém slovníku jeho výtvarné produkce. Máme důvod se domnívat, že učenec jeho typu, který se nevěnoval pouze malbě a architektuře, ale uplatnil se rovněž jako kartograf a literát, se zajímal o dění kolem sebe a že sledoval malířskou produkci nejenom ve svém nejbližším okolí. Antoniovu vzdělanost dokazovala knihovna čítající přes šest tisíc knih, jež měl k dispozici ve svém cremonsském domě. Kombinace těchto prvků pak mohla mít za následek, že se mladý Campi pokusil vyznat v podnětném milánském milieu způsobem sobě vlastním a pomyslně do sebe „nasát“ vše, co mu přišlo přínosné a obohacující.

Hned první obraz z roku 1560 znázorňující *Vzkříšení Krista* [kat. č. 6.1] v sobě kombinoval několik nových stylistických proudů, které jsme doposud v Antoniově práci nezaznamenali. V první řadě jsme zde poprvé vysledovali Antoniovu inklinaci k severským mistrům, na kterou jako první upozornil Roberto Longhi, když konstatoval, že spíše než o práci Itala by se mohlo jednat o Franse Florise: „...*più che di un italiano parrebbe di Frans Floris.*“ Navíc se Campiho práce svým světelným programem dovolávala expresivního řešení Maartena van Heemskercka – stejné chladné pojetí světla jsme pozorovali ve *Svaté rodině se sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* (1575) [kat. č. 7.5], jejíž plastičnost odpovídala Salomé ze *Stětí Jana Křtitele* z roku 1567 a celkově se více odvolávala na práce Martena de Vos. Znalost tohoto severského tvůrce dokládala především analytičnost, se kterou Campi definoval každé vlákno na obraze, stejně jako metalický kolorit malby. Vedle toho jsme Heemskerckovo expresivní řešení našli v *Kajícím se sv. Jeronýmovi* z roku 1563 [kat. č. 6.2] nebo ve *Sv. Šebestiánovi* z roku 1575 (Castello Sforzesco) [kat. č. 7.5]. Analogický charakter v položení světla a stínu jako v obraze *Sv. Šebestiána* jsme pozorovali v *Pietě se sv. Františkem* z kapitulního sálu cremonského dómu (1576) [kat. č. 6.6] a v *Oplakávání Krista* z Medy (po 1577) [kat. č. 7.10]. Obě malby sdílely s Antoniovým obrazem dnes umístěným ve sbírkách Castella Sforzesca naturalistický světelný program spolu s demonstrací mrtvého těla v prvním plánu, jež vykazovala expresivní řešení obou citovaných severských romanistů. Není od věci podtrhnout, že přesná kopie Antoniova *Sv. Jeronýma* z Prada [kat. č. 7.1], která se nachází v soukromé newyorské sbírce, se v roce 1965 prodávala v aukci Sotheby's jako dílo Maartena van Heemskercka.

Přesto se jako nejvíce pravděpodobný vzor – na dobu a místo svého vzniku neobvyklého – *Vzkříšení Krista* zdá být tvorba brešských malířů Giovanna Gerolama

Savolda, Alessandra Bonvicina zvaného Moretto a Giovanniho Battisty Moroniho, neboť jejich naturalismus založený na chladném koloritu v kombinaci se zájmem o anatomii lidského těla a psychický prožitek nejlépe odpovídal Antoniovu podání. Antonio Campi znal brešskou výtvarnou produkci velice dobře, neboť v roce 1549 a po celé páté desetiletí realizoval po boku bratra zakázku na osm deskových obrazů pro tamní právnické kolegium. Starší Giulio se přátelil s Cristoforem Sortem, mantovským učedníkem Giulia Romana, který v této době v Brescii bydlel a na základě plné moci jej zastupoval při sjednávání této práce. Příklad Brescie byl v případě Antoniovu produkce zajímavý tím, že zdejší tvorba v mnohém předešla a v mnohém doplnila potridentské předpisy týkající se obrazů s náboženskou tematikou. Brešští umělci usilovali o interpretaci tradičních náboženských výjevů ve světle touhy po náboženské reformě a zároveň snahy o obnovení úcty laické veřejnosti.

Antoniovo *Vzkříšení* lze nejlépe porovnat s Bonvicinovým obrazem *Ecce Homo* [obr. 119], který se původně nacházel v kapli sv. Křížů v dómu v Brescii. Oba výtvarníci se totožně vyrovnali s budováním hmoty Kristova těla a s prudkým nasvícením postavy shora. Morettův Kristus působil velice lidsky, dalo by se říci až dojemně, jeho malba byla prosycena intenzivní atmosférou. Campiho verze představovala Spasitele více v jeho božské podobě, přesto i tak dokázala na milánského diváka z počátku šestého desetiletí zapůsobit podobně mocným dojmem. Seversky laděná produkce brešských malířů se následně prosadila v *Kajícím se sv. Jeronýmovi* (1563) [kat. č. 6.2], *Pietě* (1566) pro levý transept cremonského dómu [kat. č. 6.6] a v *Madoně s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim* pro františkánský kostel Panny Marie Andělské v Bussetu [kat. č. 6.6]. Také varianta *Piety* z roku 1576 pro kapitulní sál cremonského dómu [kat. č. 7.8] prozradila Antoniovu přetrvávající závislost na patetickém akcentu brešských výtvarníků, který v tomto případě zazněl především v postavě Panny Marie. V 70. letech vykazovala archaické provedení kompozice a ozvuky o generaci starších brešských malířů *Poslední večeře* z kostela sv. Cassiana ve Fontanelle [kat. č. 7.7] a *Večeře v domě Šimona farizeje* (1577) ze sv. Zikmunda v Cremoně [kat. č. 7.9]. Tendence založená na chladném koloritu, prudkém nasvícení postavy a zájmu o muskulaturu lidského těla připravila Campimu základ pro nocturna z 80. let. Z příkladu Gerolama Savolda¹⁸⁷⁰ čerpal Campi při zpracování *Klanění pastýřů* z roku 1575 pro oratoř

¹⁸⁷⁰ Giovanni Gerolamo Savoldo působil zejména v Pesaru, Trevisu a Veroně. Na krátký čas pobýval v Miláně ve službách Francesca II. Sforzy, aby nakonec v roce 1520 zakotvil v Benátkách. Tyto biografické údaje ukazují na komplexní styl umělce, jenž byl založený na energickém naturalismu, zájmu o texturu látek

Santa Maria della Croce v Cremě a *Klanění pastýřů*, dnes ve sbírkách cremonských kapucínů [obr. 245] [kat. č. 7.6].

Chronologicky následující práce představující *Kajícího se sv. Jeronýma* [kat. č. 6.2] prozrazuje Antoniův zájem o dílo Albrechta Dürera. U cremonských malířů byla znalost tvorby záalpských tvůrců v první polovině 16. století omezena na dílo antverpského umělce Joose van Cleva, který svého *Sv. Jeronýma* převzal z Dürerovy kompozice, jehož verze z roku 1521 podnítila do poloviny století vznik přibližně stovky obrazů s tímto námětem. V tvorbě Campiů se předlohy norimberského mistra objevily již v práci staršího Giulia, například v krajině *Alegorie marnosti* z milánského Musea Poldi Pezzoli, v apoštolech z *Nanebevzetí Panny Marie* v kostele Santa Maria delle Grazie v Soncinu [obr. 123] nebo v některých figurách v příbězích sv. Agáty v presbytáři kostela světice v Cremoně. V případě *Kajícího se sv. Jeronýma* z roku 1563 je pozoruhodným příkladem záalpského vlivu světcovo přístřeší, které malíř na obraze zachytil, neboť ukazovalo typický příklad hrázděného domu z oblasti na sever od Alp. Je možné se domnívat, že Campi jej mohl odvodit z příkladu Dürerovy rytiny *Madony s opicí* z roku 1498, kde se rovněž setkáváme s principem akcentované postavy Madony s dítětem v prvním plánu a s obdobným hrázděným domem v pozadí. Fascinaci grafickou produkcí norimberského mistra dokumentujeme v tvorbě Antonia Campiho v 60. letech ještě na příkladech diptychu zobrazujícího *Křížovou cestu a Vzkříšení* (Turín, Galleria Sabauda) [kat. č. 6.1], ale nejvíce se s ní konfrontujeme v *Ukřižování s pašijovými scénami*, kde se ústřední motiv Kalvárie odvolává na Dürerovu kresbu tohoto námětu z Uffizií [kat. č. 6.11], kterou Antonio mohl znát prostřednictvím rytiny Abrahama Goyvaertse (Milán, Biblioteca Ambrosiana) [obr. 201]. Dürerův příklad byl patrný ve zpodobnění Krista s provazem kolem krku odpočívajícím na kameni. Kompozici zvanou *Cristo pensieroso*, ve středoevropském prostoru více známou jako *Schmerzensmann*, Campi převzal z titulního listu Dürerových *Malých Pašijí* [obr. 203]. Setkáváme se v podstatě s identickým Kristem, liší se pouze naklonění hlavy. Rovněž scéna, kdy je Kristus přibíjen na kříž, vycházela z Dürerovy grafické předlohy *Malých Pašijí*. Struktura pevnosti, zalesněný vrch a mostek v pozadí kompozice naznačují, že Campimu nebyla cizí ani

a světelné experimenty odkazující na Benátky, přestože užití šerosvitu bylo v Morettově práci vysloveně lombardské. Savoldo vytvářel atmosférické scény, ve kterých se přirozeně pojila náboženská událost s pozemským světem, jejími postavami a krajinou v pozadí. Jako nejznámější doklad tohoto přístupu lze vyzdvihnout *Klanění pastýřů* z roku 1540, které o dvacet let předešlo jednoduchost protireformačních ikon. Giovanni Gerolamo Savoldo – recentní literatura: Passamani 1990...*Giovanni Gerolamo Savoldo*; Ebert-Schifferer 1990...*Giovanni Gerolamo Savoldo*; Frangi 1992...*Savoldo*; Kolektiv autorů 1994...*La Pinacoteca che riapre*; Dotti 2014... *Moretto, Savoldo*

Dürerova rytina *Sv. Eustacha* z roku 1501 [obr. 205], v jejímž zadním plánu spatříme obdobnou pevnost.

V 70. letech zakomponoval Antonio do svého výtvarného slovníku také Dürerovy *Velké Pašije*, a to při práci na malbě *Krista na hoře Olivetské*, kterou realizovali společně s Giuliem před rokem 1572 pro Karla Boromejského [kat. č. 7.2]. Skupina vedená Jidášem v pravém horním rohu malby vykazuje znalost listu stejného námětu tohoto Dürerova grafického cyklu. Také pandány do oratoře sv. Lucie v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina, dnes ztracené, se v případě *Krista před Kaifášem* [kat. č. 7.7] odvolávaly na Dürerova *Krista před Herodem z Malých Pašijí* z roku 1510 a v případě *Krista v zahradě Getsemanské* [kat. č. 7.7] na Dürerovy rytiny a dřevořezy stejného námětu. Rovněž kompozice Dürerovy *Poslední večeře z Velkých Pašijí* inspirovala Antonia při realizaci *Poslední večeře* do Fontanelly [kat. č. 7.7]. Doklad Antoniova citlivého osobního přístupu k zobrazovaným tématům představuje triptych do kaple rodiny Cusaniů v kostele sv. Marka v Miláně [kat. č. 7.11]. První malba zleva zobrazující *Odpočinek na útěku do Egypta* vychází ze znalosti Dürerovy grafiky stejného námětu z roku 1504 [obr. 17]. Inspiraci prokazuje především palma, která po levé straně uzavírá celou kompozici. Na pravé straně je triptych zakončen výjevem se *Smrtí Panny Marie*. Interiérová scéna s motivem postele s nebesy byla velmi oblíbená a často ji používali malíři ve Flandrech. Přesto se zdá pravděpodobnější, že Campiho obrazotvornosti napomohla rytina z *Mariánského cyklu* datovaná rokem 1510. Je možné, že cremonské výtvarné prostředí také ovlivnila Dürerova grafická předloha zpodobňující *Sv. Františka* (Paříž, Galerie du Petit Palais) [obr. 301].

Vedle Dürera ovlivňovaly Campiho také práce dalších původem záalpských malířů, neboť ti se osobně, jak bylo naznačeno výše, vyskytovali v Miláně ve druhé polovině 16. století zcela pravidelně. V této souvislosti nelze podceňovat ani Antoniovy zkušenosti sochaře, které tu a tam uplatnil ve své převládající malířské praxi. V pátém desetiletí 16. století pracoval v hlavním městě lombardského státu sochař Jacques Jonghelinck, který studoval u Leona Leoniho. Nelze vyloučit Campiho přímý kontakt s Leonem Leonim, neboť sochařovo manýristické podání naznačují například Antoniovy a Giuliovy vysoké reliéfy na mezilodní arkádě v kostele sv. Zikmunda. Navíc postava Salomé z Antoniova *Stětí* pro tento cremonský kostel odpovídala svou pózou a některými rysy Leoniho soše z náhrobku Gian Giacoma de' Medici, strýce Karla Boromejského, v milánském dómu. Co se malířských realizací týče, teplý kolorit a melancholické vyznění rozpoznatelné v *Ukřižování s pašijovými scénami* nebo v *Madoně s holubicí* (1567) a ve *Třech Mariích*

z Berlína prokazují, že Antonio Campi znal kompozice ve Ferrare usazeného Herriho met de Bles. Naopak značný vliv Campiho díla příkladně dokládá následování jeho kompozice v *Mučednictví sv. Vavřince* z milánského kostela sv. Pavla (1581) [kat. č. 8.4] Denysem Calvaertem (1540–1619). Původem antverpský malíř, který se velice záhy usadil v Itálii, použil podobné schéma hned dvakrát (Piancenza, Museo della Curia Arcivescovile; farní kostel sv. Vavřince v Castell'arquato – signováno a datováno 1583) [obr. 343].

Rovněž italští malíři, kteří za Antoniova života pracovali v Záalpi, patřili do konvolutu Campiho inspirací. V realizaci výzdoby v Palazzo Maggi v Cadignanu jsme našli indicie, které prozrazují, že se Antonio nechal inspirovat vedle Romanových předloh také Primaticciiovými motivy. Nejvíce se Primaticciiovi přiblížil v podání *Alegorie Víry*, jejíž studie patrně pro Grand Ferrare ve Fontainebleau zobrazující *Venuši na oblaku* se dochovala jako kresba v pařížském Louvru [obr. 141]. Přestože Campi ve Fontainebleau nikdy nebyl a není prokazatelný ani jeho kontakt s Primaticciem, mohl mistrovsky realizace znát díky grafikám Pierra Milana zvaného *De la Cuffle*. Hypotéze, že Campi znal Primaticciiovy záalpské práce, nasvědčují také dvě sudičky na stropě západního sálu, jež odpovídají Milanovým rytinám s námětem Primaticciiova *Olympu*. Také tato realizace nás utvrzuje v přesvědčení, že Campi, ač Ital v Záalpi nedoložený, se velice dobře orientoval napříč celým uměleckým spektrem a že se vyznal v tvorbě kolegů, kteří byli za jeho života oceňováni.

V 70. letech se Campiho výtvarná terminologie rozšířila o nové podněty v souvislosti v realizacemi *finte di notte* neboli nočních scén. Vedle tvorby brešských malířů (Savoldo vytvořil pro milánskou mincovnu slavné „obrazy noci a ohňostrojů“), kteří se v tomto ohledu v Antoniově díle stále plně uplatňovali, popřípadě vedle příkladu Rodolfa Cunia, který se specializoval na „obrazy ohňů“, se zralý Campi začal orientovat také na tvorbu jiných než lombardských výtvarníků nebo na zprostředkovanou grafickou produkci záalpských mistrů. Svým malířským naturelem byl Campimu velmi blízký janovský tvůrce Luca Cambiaso, který se zaměřoval na intimní charakter maleb, jenž nebyl vzdálen právě Campiho přístupu, ovšem na rozdíl od Cremoňana jej dosahoval díky schematizaci objemů a potlačení plasticity tvarů. Oba dva malíři se navzájem konfrontovali, ať přímo či nepřímo, neboť janovský výtvarník byl pověřen zakázkou na obraz s námětem *Uvedení Páně do chrámu* pro kostel sv. Eufémie v Miláně [obr. 330], jenž těsně sousedí s kostelem angelik Obrácení sv. Pavla, kde se Campi angažoval až do druhé poloviny 80. let a který se posléze stal domovem také pro Cambiasův citovaný obraz.

Janovan započal s malbou nokturn o jedno desetiletí dříve než Campi a jeho brzkou orientaci na noční scény lze dovodit studiem rytin a obrazů severských malířů, jež byly k dostání v Cambiasově rodném městě. Stejný přístup uplatňoval také Antonio, jak jsme konstatovali výše. V polovině 70. let je Cambiasův vliv patrný ve dvou Antoniových verzích *Klanění pastýřů* z Cremy [kat. č. 7.6] a Cremony [kat. č. 7.6], jež se dovolávají Cambiasova *Klanění pastýřů* z boloňského kostela sv. Dominika. Přestože Cambiasovo pojetí díky typické atmosféře vycházející z Benátek více hraje na emotivní strunu diváka, které Campi zpočátku nebyl schopen, neboť jeho klasické lineární pojetí vycházelo z prostředí toskánsko-mantovského, pozorujeme, že od poloviny 70. let počal hlouběji uvažovat o duchovní stránce svých maleb a že se od tohoto momentu snažil tvořit více produchovněle a méně okázale. Také Antoniův *Kristus před Kaifášem* z oratoře sv. Lucie v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 7.7] nás lehkostí malířského přednesu a svižnými přechody světla a stínů nenechá na pochybách, že se autor i zde inspiroval Lucou Cambiasem [obr. 255]. Přestože není možné Campiho obraz posoudit zcela správně, neboť jej známe pouze z reprodukce, vidíme stejně teplé světelné vyznění, neboť se Campi v podání energie a světel malířsky vyjádřil zcela analogicky jako Luca Cambiaso. Základním rozdílem, kterým se od sebe oba malíři vzdalovali, byla Cambiasova schematizace objemů a jednoznačnost v budování scénérie. Ve stejné době realizoval Antonio *Stětí Jana Křtitele* do kostela Obrácení sv. Pavla [kat. č. 7.14], kde se reminiscence na Cambiasovu tvorbu projevuje v užití motivu svíce, jež dramaticky osvětluje prostor vězení.

Citované příklady Antoniových nokturn jsou z našeho pohledu o to zajímavější, že si je můžeme položit do souvislosti s Campiho produkcí v Cremoně. Výmalba kaple sv. Jana Křtitele v kostele sv. Zikmunda, respektive *Večeře v domě Šimona farizeje* z roku 1577, byla pozoruhodná nejen tématem [kat. č. 7.9], neboť to se v severní Itálii příliš nevyskytovalo, ale také zájmem o realitu vezdejšího světa a nasvíceném scény. Malíř poukázal na typické regionální produkty, jež rozprostřel na hodovní tabuli, zaregistroval dětskou psychologii hošíka, který se stavěl na špičky a svým pohledem se snažil zachytit dění u stolu, a nakonec vše zkombinoval s pozůstatky manýristické pastelové barevnosti, nepřirozeným nasvícením kompozice zespodu a odkazem na práci staršího sourozence, jejíž podobu zachovala rytina Diany Scultori z roku 1576 [obr. 266]. Ve zcela stejném archaickém duchu pojal také výmalbu oratoře sv. Viktora v Medě [kat. č. 7.10], která se dlouhá léta připisovala právě Giuliovi.

Mezi Antoniovy učitele se v sedmém desetiletí zařadil rovněž Correggio, jehož typické sfumato aplikoval ve svých malbách také výše uváděný Luca Cambiaso. Na Correggiův maloformátový obraz, který se v 80. letech dostal do sbírky Pirra Viscontiho v Miláně, se zřetelně odvolává podání *Krista na hoře Olivetské*, společná práce Giulia a Antonia z počátku 70. let [kat. č. 7.2]. Ve stejné době jsme vedle této malby v Miláně zaregistrovali další pokus pokračovat v tradici Correggiova vzoru, kterého se ujal Giovanni Paolo Lomazzo v roce 1571. Na něj v 80. a 90. letech navázali Giovanni Ambrogio Figino a Camillo Proccaccino, kteří se již neorientovali pouze na parmský předobraz, ale do své práce zakomponovali také variantu Giulia a Antonia Campiho. Tato původní sourozenecká kompozice se postupem času stala velmi oblíbenou, v dalších letech došla některých proměn – v *Kristu na hoře Olivetské* z Inveriga (1577) [kat. č. 7.12] – a nakonec se stala vyhledávaným artefaktem nejen v Itálii, ale také na Pyrenejském poloostrově. Ozvuky Correggia se u Antonia projevíly také v líbezných tvářích Madony a sv. Kateřiny na hlavním oltářním plátně v kostele sv. Petra na Pádu (1575) [kat. č. 7.5] a v triptychu Cusani v kostele sv. Marka v Miláně (1577) [kat. č. 7.11]. Correggiovy ostré výtvarné zkratky lze v 70. letech spatřit v dekoraci klenby transeptu kostela cremonských lateránských kanovníků, v 80. letech se Correggiova vzoru z parmského dómu domáhali Antoniovi andělé doprovázející Krista na nebesích a některé postavy apoštolů a svatých panen v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně. O tom, že Campi tuto dekoraci znal, svědčí také otisk kresby *Hlavy anděla*, jež se jako práce Antonia Campiho dochovala v Uffiziích [obr. 359].

Vedle Parmy inklinoval Antonio stále ještě směrem k Ferrare, neboť pojetí postavy *Sv. Šebestiána* z roku 1575 (Castello Sforzesco) [kat. č. 7.5] zcela odpovídalo *Mučednictví sv. Šebestiána* od Dossa Dossiho, jež se za Antoniova života nalézalo v kostele Santissima Annziata v Cremoně [obr. 237]. Campi zcela analogicky postavil světce před kmen stromu, stejně nadefinoval jeho postoj, zelenou tuniku vlající ve větru a částečně zahalující nahé tělo a světcův pohled namířil směrem k nebesům. V domovském prostředí se Campi utíkal inspirovat také k malíři původem z oblasti Friuli (severovýchodně od Benátek), který ve 20. letech 16. století dekoroval svým *Ukřižováním* západní fasádu cremonského dómu [obr. 99]. Byl jím Giovanni Antonio de Sacchis zvaný *il Pordenone*, jehož vliv pozorujeme u Antonia ve *Svaté rodině se sv. Kateřinou a sv. Anežkou Římskou* [kat. č. 7.5], kde se na Pordenonovy předlohy odvolává svou robustní formou a živou pózou dynamický Ježíšek, nebo v *Klanění tří králů* z kostela sv. Mořice Většího [kat. č. 7.15], neboť zobrazení koně mělo svůj původ v dekoraci cremonského dómu.

V 70. letech pozorujeme první vzájemné stylistické působení na některé milánské kolegy a vice versa. Ovlivnění Simonem Peterzanem je patrné u *Nanebevzetí Panny Marie*, centrálního výjevu z triptychu Cusani, neboť některé obličejové Campiho apoštolů vykazují typologii Peterzanových bergamsko-benátských tváří. Vzájemnou recepci s bergamským malířem dokazuje Peterzanovo *Klanění tří králů* z kartouzy v Garegnanu [obr. 318], jež odpovídá Antoniovu *Klanění ze sv. Mořice Většího* v Miláně [kat. č. 7.15]. Na počátku 80. let jsme jako paralelu k Peterzanově *Seslání Ducha svatého* z pavelského chrámu v Miláně [obr. 330] evidovali Antoniovu malbu stejného námětu, jež se původně nalézala v kapli milánského Místodržitelského paláce a dnes zdobí stěnu kostela sv. Petra a Pavla v Gessate [kat. č. 8.2]. Motiv klečícího mladíka, který se v *Mučednictví sv. Vavřince* (1581) snaží rozfoukat oheň, převzal Campi s největší pravděpodobností z Peterzanova obrazu v milánském kostele sv. Babylase (San Babila) zachycujícího *Sv. Pavla a sv. Barnabáše* v Listře. Ve stejné době dokumentujeme opačné proudění inspirace od Campiho směrem k bergamskému kolegovi, který na počátku osmého desetiletí vyhotovil *Krista na hoře Olivetské* [obr. 297] zcela v duchu Antoniovy kompozice z Inveriga (1577). Jiná kopie této malby, jež se dnes nachází v Real Colegio – Seminario de Corpus Christi ve Valencii, byla v 80. letech 20. století pokládána za Peterzanovu malbu podle Antoniova originálu [obr. 300].

O tom, že určité stylistické sblížení nastalo také s Giovannim Paolem Lomazzem, svědčí několik Antoniových realizací. Jako chronologicky první můžeme citovat figuru Madony z Antoniovy *Svaté rodiny* z Brery (1575) [kat. č. 7.5] – respektive její postoj, pohled vzhůru a napřažené ruce, jež přesně odpovídaly Máří Magdaléně z Lomazzova obrazu představujícího téma *Noli me tangere*, dnes umístěného ve Vicenze [obr. 235]. o dva roky později, kdy Antonio realizoval svůj triptych *Panny Marie*, mohli být andělci z *Odpočinku na útěku do Egypta* (1577) [kat. č. 7.11] převzati z výmalby kaple Foppa, která v milánském kostele sv. Marka těsně sousedila s kaplí bratří Cusaniů. Kromě toho byl výše komentovaný Giulio a Antonio *Kristus na hoře Olivetské* (před 1572) [kat. č. 7.2] některými badateli pokládán za práci neznámého malíře z Lomazzova okruhu. Přesto nelze opominout, že mezi oběma muži panovala spíše určitá rivalita, než přátelství. Toto soupeření vycházelo jednak ze skutečnosti, že Lomazzo byl zakladatelem *Accademie Val di Blenio*, která se stále dovolávala Leonardova vzoru, a jednak se mohlo vyvinout poté, co byla Campimu svěřena zakázka na výmalbu apsidy dómu v Lodi (1568).

Skutečnost, že Vincenzova a Antoniova spolupráce nabrala po polovině sedmého desetiletí nebývale rychlého spádu, dosvědčuje *Pieta se sv. Františkem* do kapitulního sálu

cremonského dómu [kat. č. 7.8]. Do nedávné doby byla tato práce badateli pokládána za práci nejmladšího bratra. *Pieta se sv. Františkem* je recepcí Antoniový *Piety* datované do roku 1566, již malíř vytvořil do levého transeptu cremonského dómu [kat. č. 6.6]. Dá se předpokládat, že se Antonioovo provedení z 60. let osvědčilo, a zadavatelé této malby, patrně samotná kapitula, si vyžádali analogickou práci do kapitulní síně. Malíř v této mladší variantě opět uplatnil čelný pohled na Krista, jehož natažené nohy výrazně výtvarně zkrátil. Celkově jednoduchá kompozice – v tomto případě zbavená dalších realisticky podaných předmětů – je podpořena bohatým kontrastem mezi světlem a stínem a zcela ztemnělým pozadím. Chladný kolorit scény odkazující se na Antoniovu *Madonu s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim* z kostela Panny Marie Andělské v Bussetu [kat. č. 6.6] podpořil nově se formující lombardský naturalismus později ústící až v akademickou stylizaci.

Také cremonští malíři, Vincenzovi současníci, se v této dekádě nechali inspirovat některými Antoniovými kompozicemi. Kromě *Stigmatizace sv. Františka*, kterou dnes známe pouze díky rytině Angela Maria Boniniho a která v blízkém cremonském okolí doznala čtyř kopií (viz níže), se Antoniový kompozice promítly v díle Andrea Mainardiho zvaného *il Chiaveghino*, který v roce 1583 realizoval pro farní kostel v Calciu *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny* [obr. 230], jež odpovídá *Madoně s dítětem a světcí* z cremonského petrského chrámu [obr. 229]. Postavu sv. Viktora z tohoto plátna si v roce 1593 zvolil Luca Cattapane jako svůj vzor pro podání sv. Ferma v deskovém obraze představujícím *Ukřižování se sv. Fermem, sv. Jeronýmem a papežem Innocencem* [obr. 232], určeném pro cremonské dómo. Další malba, která oslovovala Vincenzovy cremonské současníky, bylo Antoniovo *Klanění pastýřů*, které volně ocitoval nejprve Luca Cattapane (Maleo, farní kostel sv. Gervasia a sv. Protasia) [obr. 250] a později jsme ohlas na tuto práci sledovali v *Klanění pasýřů* od Gervasia Gattiho z roku 1590 (Cremona, kostel sv. Zikmunda). Také nástěnná malba s ne zcela obvyklým námětem *Večeře v domě Šimona farizeje* z roku 1577 [kat. č. 7.9] měla úspěch, konkrétně ji zužitkoval Grazio Cossali (1563–1629) v kompozici pro *Svatbu v Káni galilejské* v refektáři kláštera San Nicola in Rodengo v Brescii [obr. 267]. Antoniovo *Stětí Jana Křtitele* z milánského kostela *Obrácení sv. Pavla* [kat. č. 7.14] našlo své následovníky v podání Lucy Cattapaneho, který příklon k tomuto vzoru prokázal ve verzi do kostela sv. Donata (dnes Cremona, kostel sv. Máří Magdaleny) [obr. 312], a v podání Giovanniho Battisty Trottiho, který toto téma namaloval v roce 1590 do kostela sv. Dominika [obr. 313]. Poslední citovaná práce se na Campiho vzor odvolává nasvícením scény, neboť zcela identickou pochodeň Antonio

použil v roce 1581 v *Mučednictví sv. Vavřince* [kat. č. 8.4] a v motivu mužů scházejících po schodech a zároveň osvěcujících výjev přineseným zdrojem světla, což Trotti odporoval z *Klanění pastýřů* z cremského sanktuária Panny Marie [kat. č. 7.5]. Celkově se Malossova práce od Campiho vzdalovala svým akademickým podáním předznamenávajícím vládu reformovaného klasicismu, který se v Miláně více rozvinul až po roce 1590 za episkopátu Federika Boromejského.

Antoniovo novátorství opěvované Robertem Longhim se naplno projevilo až v 80. letech – do této doby se cremonský malíř na svou budoucí úlohu teprve připravoval. Přesto musíme podtrhnout, že reformovaný klasicismus, jehož charakteristickými rysy byly monumentální a majestátní figury, nekompromisní naturalismus, jasná barevnost, jednoduché kompozice a obezřetné zobrazení děje, se v Antoniově díle promítly o desetiletí dříve, než je ve své tvorbě začali uplatňovat Girolamo Figino, Camillo Proccaccino nebo Simone Peterzano. Prvním dílem, které bychom mohli nazvat předeherou nového slohu a které zcela naplňovalo výše definované charakteristiky, bylo *Sesláni Ducha svatého* (1580) pro Místodržitelství palác v Miláně [kat. č. 8.2]. Na něj navázaly tři malby křesťanských světců – *Sv. Jeronýma* (Galleria Sabauda) [obr. 335], *Sv. Petra* (Segovie) [obr. 338] a *Sv. Šebestiána* (soukromá sbírka) [obr. 341] [kat. č. 8.3], které předznamenaly pomalu se prosazující trend, kdy se malíři zcela oprostili od přebytečných detailů a důmyslně pojatých krajinných celků a soustředili svou pozornost na zobrazení psychického rozpoložení světce. Přestože první dvě citované práce ještě ukazovaly, že se Campi nebyl schopen zcela oprostít od zasazení světce do krajiny, respektive před brány města – stejný postup jsme vysledovali v *Kristu před setníkem* (1582) [kat. č. 8.5] nebo v *Mučednictví sv. Kateřiny* (1583) [kat. č. 8.6], poslední citovaná práce požadavek na oproštění se od vezdejšího světa již naplňuje. Zároveň poukazuje na Antoniovu koncentraci na nové uplatnění světelných a potemnělých ploch, jež se ještě odkazuje na produkci brešského Savolda, ale zároveň se snaží o nové pochopení světla a figury a jejího zasazení do prostoru malby.

Nové světelné pojetí se počalo naplno prosazovat v *Mučednictví sv. Vavřince* z kostela sv. Pavla v Miláně [kat. č. 8.4]. Na tomto plátně Campi poprvé ukázal, že byl výtvarníkem, jehož paleta disponovala barvami schopnými vykouzlit světlo, které prozkoumávalo okolní prostor neobvykle pokrokově. Inscenaci světla sice založil na osvětlení prostoru svící, pochodní a ohněm, tedy v poměrně obvyklém duchu, přesto prokázal, že byl schopen, aby světlo dopadající na tváře a údy sv. Vavřince i vedlejších aktérů děje působilo co nejpřirozeněji. Své schopnosti rozvinul v pandánech do kostela

Panny Marie Andělské v Miláně, především v *Císařovně Faustýně při návštěvě sv. Kateřiny ve vězení* [kat. č. 8.6] dokázal zkombinovat tři různé zdroje světelné energie a nasvítit celou scénu tak, aby všechny důležité momenty byly divákovi zřejmé. Přestože malba působí zatím poněkud divadelně, například koncentrovaným paprskem světla v *Mučednictví sv. Kateřiny* [kat. č. 8.6], a do příštího Caravaggiova přednesu má ještě daleko, je evidentní, že malíř velice intenzivně přemýšlel o světelných kontrastech a o správném položení stínů, jak je patrné na příkladu zamřížovaného okna vězeňské cely. Právě touto dovedností – přirozeným použitím přírodního, umělého a nadpozemského světla a jejich kontrastů –, kterou se Campi postupem let učil na příkladu brešských výtvarníků, na základě vlastního studia a kresby podle živého modelu, předešel své milánské současníky. Zároveň se nebyl schopen oprostít od eklektického projevu své rané tvorby, ke kterému se epizodicky vracel, což prokázal v případě *Krista před setníkem* v cremonském dómu v roce 1582 [kat. č. 8.5].

V závěru svého života Campi rovněž projevil zájem o iluzivní pojetí kvadraturní malby, kterou počal tvořit na klenbě kostela Obrácení sv. Pavla [kat. č. 8.7]. Výjimečnost dekorace dokládá především plocha výmalby, neboť se jedná o jeden z nejranějších dokladů kvadraturní malby v Itálii, kterou její autoři realizovali na celé ploše klenby kostela. Složitost realizace a nedostatek podobných výmaleb takového rozsahu prozrazují jako autora celé koncepce – i s ohledem na jeho realizace na poli architektury – Antonia. Malířská dekorace, jež v Miláně nemá svůj přímý předobraz, se odvolává na Uccelovy realizace ve Florencii, Raffaelovu práci ve Vatikánu, Romanovu výmalbu mantovského Palazzo Te a Correggiovu fresku v kupoli parmského dómu, přesto je svou komplikovaností, správným iluzivním pohledem a umírněnou barevností posunuta o stupeň výš k ranému baroku. Poslední krok, který Campi na své cestě k barokní malbě podnikl, byla realizace deskového obrazu s námětem *Uvedení Páně do chrámu* (1586) [kat. č. 8.8]. Tato práce dokazuje, že byl cremonský malíř mužem mnoha stylů, jenž dokázal využít principy odvolávající se na produkci raně renesančních malířů, zároveň je zkombinoval se zcela soudobými příklady florentské malby a plochým manýristickým světlem, aby je ve výsledku okořenil o neočekávaně komplikovanou perspektivu. Na rozdíl od kvadraturní výmalby klenby v kostele sv. Pavla, která svou dobu v mnohém předešla, se v případě *Uvedení Páně do chrámu* Campi projevil jako vytríbený stratég, který své nové vidění světa dávkoval po malých doušcích. Kdo ví, kam by se Antoniova tvorba posunula, kdyby nezemřel v poměrně mladém věku. Možná že bychom dnes o cremonském malíři nemluvili jako o Caravaggiově předchůdci, ale jako o jeho kolegovi a souputníkovi.

9.3 Shrnutí kontextuální analýzy

Ve druhé polovině 16. století ovlivnila témata katolického náboženského umění snaha reagovat na protestantismus a manýrismus. To se stalo nástrojem proti herezi, kdy umění nemělo být více klidné a vyrovnané jako v době rané renesance, ale mělo být horlivé, patetické, fanatické a bojovné. Důraz byl kladen na učení a ideu a v tématech se prosazovaly motivy, které protestantští reformátoři odsuzovali. Především to byly primát sv. Petra na papežském stolci, Panna Marie a její neposkvrněné početí, očištěc, modlitby za mrtvé, bitvy andělů s ďáblý, mučednictví, svátosti – obzvláště pokání, tělo Kristovo přítomné v eucharistii, kult svatých a působení relikvií.¹⁸⁷¹ Rozdíl mezi reformním uměním a manýrismem přiléhavě vyjádřil James Hall, který uvedl: „*Manýrismus je v zásadě formalistický, nereálný, intelektuální, obtížný, komplikovaný a sofistikovaný, zatímco názor protireformace je realistický a racionální, jeho umělecké směřování se řídí instinkty a city, jeho city jsou intelektuálně vyrovnané, zaměřené na jednoduchost, srozumitelnost a snadnost porozumění. Manýristické výrazové formy jsou afektované, vzdálené, zaměřené na elitu, zatímco protireformační odmítají vtip, pikantnost a nejednoznačnost hlavně proto, že je to způsob, jak vyjádřit sám sebe ve skrytých narážkách, těžko pochopitelných fantaziích, za vlasy přitažených asociací a esoterických metaforách, které neodpovídaly cíli o šíření víry.*“¹⁸⁷²

Pokud bychom měli zhodnotit Antoniovu produkci do roku 1564, kdy přední teologové západního křesťanstva usilovali po dobu dvaceti let o reformu katolické církve, došli bychom k závěru, že se mladý výtvarník v této fázi své tvorby těmito úvahami příliš nezabýval. V pátém desetiletí, kdy realizoval výzdobu stropu v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 5.5] nebo prvního klenebního pole v kostele sv. Zikmunda v Cremoně (spolu s Giuliem) [kat. č. 5.6], byla na pořadu dne obrana krásy, respektive její souvztažnost s nebeskou dokonalostí, neboť takovou zprávu nám zanechal v prvním vydání svých *Životů* Giorgio Vasari. V životopise Fra Giovanni da Fiesole konstatoval: „*Ted' už nebude muže, který oklame sám sebe tím, že označí hrubé a nevhodné jako svaté, a krásné a vynikající jako nemorální, jako někteří, kteří vidí postavy žen a mladíc, které*

¹⁸⁷¹ Richard Viladesau, *op. cit.*, 2008, s. 263

¹⁸⁷² „*Mannerism is Essentials formalistic, unrealistic, intellectual, difficult, complicated, and sophisticated, while the outlook of the Counter-Reformation is realistic and rational, its artistic bent is governed by instincts and sentiments, its sentiments are intellectually leveled, aimed at simplicity, clarity, and ease of understanding. Mannerist forms of expressions are affected, distanced, intended for an élite, while those of the Counter-Reformation rejected the wit, piquancy, ambiguity, and obscurity of mannerism chiefly because its way of expressing itself in veiled allusions, abstruse conceits, far-fetched associations and esoteric metaphors was unsuited to its objective of propagating the faith.*“ James Hall, *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, Londýn 2005, s. 258

jsou obdařeny roztomilostí a neobvyklou krásou, jim ihned vyslovují nedůvěru a soudí je jako nemorální, aniž by si všimli, že je velmi špatné odsoudit dobrý úsudek malíře, který ztvárňuje Svaté, jak muže, tak ženy, kteří jsou nebeští, mnohem krásnější než jsou smrtelníci, neboť také nebe je nadřazené pozemské kráse a dílu lidských rukou; a co je horší, odhalují chatrnost a korupci své vlastní mysli vykreslením zla a nečisté touhy...“¹⁸⁷³ Tentýž neortodoxní přístup jsme vysledovali v případě Antoniový výzdoby v Cadignanu (před 1564) [kat. č. 6.3]. Malíř dal na stropě v Palazzo Magi při zobrazení postav alegorií, sudíček i proroka Eliáše přednost tvůrčí vynalézavosti a bohatosti. Viděli jsme zde kombinaci náboženských a profánních témat, multiplikaci krásy a užití figury serpentinaty, tedy znaky charakterizující manýrismus.

V roce 1560, kdy malíř realizoval *Vzkříšení Krista* do milánského kostela Santa Maria dei Miracoli [kat. č. 6.1], neuvažoval patrně o tom, že jeho pojetí neodpovídalo správnosti evangelijního příběhu. Jakým způsobem měli malíři tento výjev zobrazovat, popsal až Federik Boromejský ve 20. letech 17. století.¹⁸⁷⁴ Podle Boromejského byla verze, kdy malíř namaloval po straně stojící nebo ležící vojáky v údivu nad vzkříšením Krista, tedy tak, jak to udělal Campi (navazoval na tradici a ustálenou ikonografii), zcela chybná a neodpovídala biblickému popisu. V Matoušově evangeliu se totiž praví, že vojáky probudil až anděl, který se zjevil u Kristova hrobu, aby jim tuto zprávu zvěstoval. Stejně tak hrob Krista nebyl při jeho vzkříšení otevřený, neboť jej až posléze otevřel anděl.¹⁸⁷⁵ Také o čtyři roky později, kdy Antonio signoval nástěnné malby v presbytáři klášterního kostela Obrácení sv. Pavla, o kterém Karel Boromejský hovořil jako o klenotu ve své arcibiskupské mitře „*il Gioiello della Mitra Arcivescovile*“,¹⁸⁷⁶ nebyla situace na uměleckém poli v Miláně zcela jednoznačná. Přestože Antoniový malby v presbytáři

¹⁸⁷³ „Now i would not have any man deceive himself by considering the rude and inept as holy, and the beautiful and excellent as licentious, as some do, who, seeing figures of women or of youth adorned with loveliness and beauty beyond the ordinary, straightway censure them and judge them to be licentious, not perceiving that they are very wrong to condemn the good judgement of the painter, who holds the Saints, both male and female, who are celestial, to be as much more beautiful to mortal man as Heaven is superior to earthly beauty and to the works of human hands; and what is worse, they reveal the unsoundness and corruption of their own minds by drawing evil and impure desires...“ Citováno z: Bette Talvacchia (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *The Word made Flesh. Spiritual Subjects and Carnal Depictions in Renaissance Art*, Introduction, in *The Sensuous on the Counter-Reformation Church*, Cambridge (USA) 2013, s. 49-73, 58-59

¹⁸⁷⁴ Federico Borromeo (Kenneth S. Rothwell, Jr./Pamela Jones eds.), *Sacred Painting*. Museum, Cambridge/Massachusetts/Londýn 2010, s. 89

¹⁸⁷⁵ „A hle, nastalo velké zeměřesení, neboť anděl Páně sestoupil z nebe, odvalil kámen a usedl na něm. Jeho vzezření bylo jako blesk a jeho roucho bílé jako sníh. Strážci byli strachem z něho bez sebe a strnuli jako mrtví.“ Bible, český ekumenický překlad, Matoušovo evangelium, kap. 28, verše 2-4, <http://www.bible.net.cz/app/b/Matt/chapter/28>, vyhledáno 25. 5. 2015

¹⁸⁷⁶ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 31-77. Srv.: Rosignoli 1685, s. 25; Mantovani 1985, s. 281-283; Tagliabue 2008, s. 101

kostela angelik bychom bez nadsázky mohli popsat jako ryze manýristické, odvolávající se na vzory Giulia Romana a jeho dekoraci v Palazzo Te a ve vévodském paláci v Mantově, musíme konstatovat, že v této době ještě nikoho nepohoršovaly. Jejich manýristický přednes kritizovali historici až o několik staletí později.¹⁸⁷⁷ Sám milánský arcibiskup prosazoval Antonia spolu s Giuliem při soutěži na realizaci varhanní skříně milánského dómu, ve své době jedné z nejprestižnějších zakázek v metropoli, na základě čehož lze dovodit, že Campi splňoval požadavky, které kardinál na malíře kladl.

Rozpory, které panovaly s koncem tridentského koncilu, výstižně ukazují dvě poznámky ve Vasariho *Životech* ve vydání z roku 1568, kde autor mírně přehodnotil svůj postoj k nahým postavám na obrazech, když uvedl: „*Přesto bych nechtěl, aby se věřilo, že jsem schvaloval ty figury, které jsou v kostelech malované ve stavu téměř úplné nahoty, neboť v těchto případech je vidět, že malíř neprokázal úctu, která je poplatná tomuto místu.*“¹⁸⁷⁸ Zároveň uvedl konkrétní případ, když v životě Fra Bartolomea připomněl obraz *Sv. Šebestiána*, který musel být z kostela odstraněn, neboť na základě zpovědí přiváděl naturalismus mužského těla pozorovatelky spíše k hříchu než k devoci.¹⁸⁷⁹

V katolickém světě potridentinské doby lze vyzorovat několik základních znaků vymezujících se proti předchozímu, nesrozumitelným projevům nakloněnému manýristickému slohu. K těm lze započítat záměrný archaismus, kdy se prosazoval návrat k renesančním modelům Raffaleova typu. Oceňoval se vizuální naturalismus v kontrastu s expresionismem a idealismem manýrismu. Nosným prvkem se stal zájem o doktrínu na úkor umění, jež bylo využíváno jako prostředek k výuce a propagandě. Učenci zároveň soustředili svou pozornost na sporná dogmatická témata.¹⁸⁸⁰ Nové řády a kongregace, jako byli jezuité, kapucíni, theatini a oratoriáni, smýšleli o umění jako o dobrém prostředku k vyjádření katolické víry a oslovení prostých lidí a z toho důvodu mělo být umění

¹⁸⁷⁷ Pojetí nástěnných maleb v presbytáře kostela Obrácení sv. Pavla odpovídalo pozdější kritice Gabriela Paleottiho, který v 80. letech uvedl, že někteří malíři: „*shromáždí množství postav a dějů, které matou váš zrak a intelekt*“. Marcia B. Hall (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 11

¹⁸⁷⁸ „*However i would not have any believe that i approve of those figures that are painted in churches in a state of almost complete nudity, for in these cases it is seen that the painter has not shown the consideration that was due to the place*“. Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000, s. 192

¹⁸⁷⁹ Maria H. Loh (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), „*La custodia degli occhi*“: disciplining desire in post-Tridentine Italian art, in *The Sensuous on the Counter-Reformation Church*, Cambridge (USA) 2013, pp. 91-112, 102

¹⁸⁸⁰ Richard Viladesau, Counter-Reformation Art, in *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford 2008, pp. 257-270, 258-259

jednoduché, jasné a snadno pochopitelné.¹⁸⁸¹ Nemalý dopad na umění měli učenci z paleokřesťanského hnutí, jejichž pozici posílilo objevení katakomb v roce 1578.¹⁸⁸²

O tyto vlastnosti usiloval také Antonio Campi v zobrazení *Piety* [kat. č. 6.6], kterou v roce 1566 realizoval do levého bočního transeptu cremonského dómu. Stačily dva roky od skončení tridentského koncilu a Campi začal o své práci uvažovat ve zcela jiných dimenzích. Malba, která byla ve své době naprosto nová co se světelnosti a barevnosti týče, upozornila na evidentní sebevědomý výběr, respektive provedení, stejně jako na jistý malířův kalkul v přesném historickém momentu. Dva roky po skončení koncilu se Campi začal orientovat na působivou anatomii těla a perspektivu postavenou do služby nové „pravdivosti“,¹⁸⁸³ kterou posléze zopakoval také v *Madoně s dítětem, malým Janem Křtitelem, sv. Antonínem Paduánským a bl. Janem Burallim* [kat. č. 6.6] do kaple Nejsvětější Svátosti františkánského kostela Panny Marie Andělské v Bussetu.

Ve stejnou dobu, kdy Campi realizoval obraz *Piety* pro cremonské dómo, pracoval na dekoraci pilastrů a vlysů v kostele sv. Zikmunda v Cremoně. Změť hrajících si putti, zvířat, hudebních nástrojů a ovocných girland [kat. č. 6.5], které Antonio v kostele provedl v letech 1564 až 1567, zaměstnala mysl již dříve citovaného Gilia da Fabriano, který konstatoval, že „dnešní moderní malíři malují anděly, kteří si šeptají do uší, přinášejí knihy nebo dělají jiné věci, které nenaznačují jejich oduševnělost“.¹⁸⁸⁴ Výzdoba, která se odvolávala na řadu podobných dekorací v blízkém i širším okolí Cremony (Santa Maria di Campagna v Piacenze, Santa Maria della Incoronata v Lodi, kostel sv. Mořice Většího v Miláně), navazovala na celkovou výzdobu hlavní lodi a lze předpokládat, že Antoniovým úkolem bylo práce dokončit ve stejném slohu, v jakém byly započaty ve 30. letech 16. století Camillem Boccaccinem a Giuliem Campim. Přestože také Karel Boromejský v 70. letech 16. století ve svých *Instrukcích* prohlásil, že „v kostele není dovoleno

¹⁸⁸¹ James Hall, *op. cit.*, 2005, s. 258-261

¹⁸⁸² v širších souvislostech připomeňme, že reformu katolické církve podporoval také nově zvolený papež Pius V., původně dominikánský kněz, jenž byl znám pro svůj asketismus a devoci ke Kristovým Pašijím. V roce 1566 vyšel pod názvem *Catechismo ex Decreto Concilii Tridentini ad Parochos* Římský katechismus, od něhož si církevní reformátoři slibovali, že bude řádně instruovat laiky v katolické doktríně. Nový katechismus zdůrazňoval Kristovy Pašije, především části apoštolského vyznání víry věnované smrti Krista. Podle *Katechismu* měl být Kristus pro smrtelníky vzorem všech ctností, trpělivosti, pokory, dobročinnosti, skromnosti, poslušnosti, neotřesitelné pevnosti duše, nejenom ve věcech správného rozhodování, ale také při setkání se smrtí. Richard Viladesau, *The Catechism of the Council of Trent (The Roman Catechism)*, in *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford 2008, s. 195-197, 330. Srv.: Jones 2010, s. 166-184

¹⁸⁸³ Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 22-42

¹⁸⁸⁴ „Hora i [pittori] moderni ... vi fanno Angeletti, o Spiritelli, che gli parlano a l'orecchie, gli portano il libro o altri atti fanno che non sono propri de lo Spirito Santo...uncio sia che non si legge mai che lo Spirito Santo sia apparso in forma d'Angelo, o di Spiritello. Ma in forma di colomba“. Federico Zeri, *op. cit.*, 1957, s. 31

zobrazovat tažná zvířata, psy, ryby a nebo další zvěř...“¹⁸⁸⁵ a zároveň že „nejsou povoleny znetvořené lidské hlavy nazývané maskarony, nebo ptáci, moře nebo zelenající se pole...“, lze konstatovat, že ještě na počátku 17. století byl motiv puttí hrajících si s hudebními nástroji, vázou nebo papežskou tíarou v Lombardii velmi oblíbený.¹⁸⁸⁶

Ve stejném cremonském kostele byl Antonio rovněž autorem výmalby kaple sv. Jana Křtitele. V 50. letech zde vymaloval strop a na svou práci navázal v šestém desetiletí zakázkou na realizaci hlavního oltářního plátna zobrazujícího *Stětí Jana Křtitele* [kat. č. 6.8]. V roce 1565, kdy byl obraz již ze dvou třetin dokončen, vzešel ze strany objednavatelů požadavek na přepracování malby s odůvodněním „*ad altro modo, havendo fata melio consideratione*“.¹⁸⁸⁷ V souvislosti s touto žádostí na přepracování již téměř dokončené malby se nedochovala žádná Antoniova reakce, lze si však dovodit, že asi nebyla příliš pozitivní, přestože malíř o dva roky později plátno v jeho nové verzi dodal.¹⁸⁸⁸ Citovaná listina uvádí jako jednoho z objednavatelů cremonského starostu Giovanniho Tomasa Odescalcha, jehož osobnost více přiblížila řádová sestra Paola Antonie Negri,¹⁸⁸⁹ která jej ve svých *Spirituálních listech* popsala jako „*Senatore Regio Ducal digniss[imo] in Milano*“. Podle této angeliky měl Odescalchi výborné vztahy s Karlem Boromejským – arcibiskup jej obdaroval *Klaněním tří králů* od Tiziana, působil

¹⁸⁸⁵ „*Effigies praeterae iumentorum, canum, piscin, aliorumve brutorum animantium in ecclesia, aliove sacro loco fieri non debent; nisi historiae sacrae expressio ex matris Ecclesiae consuetudine aliter quandoque fieri postulat*“. Carlo Borromeo (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 71

¹⁸⁸⁶ Paola Tenchio, *L'Opera del Fiammenghino nelle Tre Pievi Altolariane*, Menaggio 2000, s. 59-62, 83-86

¹⁸⁸⁷ „...*Ma perche la sopra detta ancona essendo gia delle tre parti la dua fatta et puoi essendo concluso di rifarla ad altro modo havendo fatta melior consideratione se promesse al surris.to Messer Antonio per la sua fatica de refarlo in libre settantacinque videlicet L. 75 che viene a esser in tutto L. 325*“. – „*Ale protože výše zmiňovaný oltářní obraz, který je již ze dvou třetin hotový, a poté bylo rozhodnuto, aby byl přepracován na základě lepšího uvážení, zavazuje se mistru Antoniovu za jeho námahu při přepracování vyplatit 75 lir, což bude dohromady činit 325 lir*“. Srv.: Sacchi 1872, s. 238-239; De Klerck 1999, s. 130, 200-201

¹⁸⁸⁸ Pokud opomineme deník Benvenuta Celliniho, sebevědomého florentského zlatníka a sochaře, nedisponují dějiny umění příliš velkým konvolutem reakcí umělců na případné výpady proti jejich práci. Není na škodu si ocitovat sebejistou odpověď Antoniova velkého vzoru, Giulia Romana, představeným ze Santa Maria della Steccata ve chvíli, kdy byl kárán za nesprávné zobrazení Boha Otce, kterého pojal jako člověka: „*Rozumím, že sem byl očerňován za malbu Boha Otce, který je neviditelný. Na to odpovídám, že kromě Krista a Madony, kteří jsou v nebi s oslavenými těly, zbytek světců a andělů je neviditelný, neboť je zvykem je takto malovat. Vaší milosti není novinkou, že malby jsou písmem negramotných a nevzdělaných, a proto je nemožné malovat neviditelné*“. Bette Talvacchia (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 51. – o čtyřicet let později zaznamenáváme již zcela jinou situaci. Z dnešního pohledu poněkud úsměvná, ale ve své době patrně zcela místná se jeví reakce sochaře Bartolommea Ammanatiho, jenž v roce 1582 zaslal florentské *Accademii del Disegno* dopis, ve kterém se omlouval za svou ranou práci *Fontánu Tritonů* na Piazza della Signoria. Podle svých slov vytvořil ve své mladické nerozváženosti lascivní obrazy nymf a satyrů, které mohli poškodit duchovní harmonii žen a mužů v tomto městě: „*Chci napsat a přísahat a veřejně opravit svůj talent*“. Marcia B. Hall (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 1-20. Srv.: Gilio da Fabriano (edice) 1961, s. 80

¹⁸⁸⁹ Paolo Antonia Negri, *Lettere spirituali della levota religiosa Angelica Paolo Antonia de'Negri Milanese, Vita delle medesima*. Raccolta da Gio. Battista Fontana de'Conti, Řím 1576, fol. 3r. Srv.: De Klerck 1999, s. 144

jako starosta Pavie, navštěvoval *Academii Accuratorum* stejně jako vědeckou a literární společnost založenou Federikem Boromejským a nemálo se angažoval v katolickém hnutí.

V souvislosti s Campiho malbou určenou na hlavní oltář kaple sv. Jana Křtitele lze dovodit, že první Antoniova varianta mohla být pro většinu obecenstva, které bylo nevzdělané a které vidělo věci spíše tělesné než duchovní,¹⁸⁹⁰ obsahově nebo formálně příliš složitá, a proto musela být pozměněna. Také otcové tridentského koncilu podtrhli, že nebezpečí leží především u vznětlivých očí slabého diváka, respektive že ikonoklasmus není správný a že obrazy svatých jsou legitimní a nápomocné, čímž v podstatě navázali na II. nikájský koncil.¹⁸⁹¹ Místo jednoduššího ikonoklasmu se snažili o démonizaci jistých druhů umění při vysvětlení, že takové dílo není dost dobré pro oči zbožného křesťana. Lovaňský teolog Johannes Molanus věřil, že ten, kdo vytváří obrazy, které napadají oči a korumpují mysl, si zaslouží exkomunikaci: „*Moudrost vám nabízí dát si pozor, aby vaše srdce bylo v bezpečí a vaše oči nezbloudily, neboť smyslnost těla se snadno šíří do duše...*“¹⁸⁹² Podobnou reakci na obrazy nacházíme ještě v roce 1652 u Giovanni Domenica Ottoneliho, který konstatoval, že ďábel posílá mor a jed skrze lidské oči: „*Oko je cestou k božské lásce...Ďábel posílá mor a svůj jed do duší pomocí očí...a když pokušení neuspěje, ďábel použije malbu.*“¹⁸⁹³

Změna přístupu zadavatelů k dekoraci kostela sv. Zikmunda směrem k větší střízlivosti a menší nákladnosti byla v Cremoně pozorovatelná nejvíce kolem roku 1570. Tento fakt by rovněž vysvětloval, proč zadavatelé výmalby nerozporovali Antoniovu výmalbu vlysů a pilastrů, která vznikala ve stejné době a která svým manýristickým podtextem musela provokovat mnohem více. Názor badatele Brama de Klercka, který byl přesvědčen o nemalém vlivu Paoly Antonie Negri na okruh jejích přátel, mezi které se počítal také Giovanni Tomaso Odescalchi, není zcela od věci. Lze souhlasit s tím, že tato „*divina madre maestra*“ mohla nepřímo podnítit změnu uměleckého klimatu v Cremoně

¹⁸⁹⁰ Tuto skutečnost popsal také kardinál Paleotti ve svém traktátu, kde většinu obyvatelstva označil jako slabomyslné „*idioti*“ (vedle dalších skupin malířů – *pittori*, vzdělanců – *letterati*, křesťanských učenců – *spirituali*) a právě této naivní skupině měli malíři adresovat své umění. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Vatikán 2002, s. 266

¹⁸⁹¹ John O'Malley (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 28-48

¹⁸⁹² „*Wisdom bids you take care that your heart is kept safe and your eyes do not stray, for the sensuality of the body easily spreads to the soul. We therefore forbid hereafter the making in any way of pictures which offend the eyes, corrupt the mind and kindle base pleasures. And if anyone should try to do it, he must be excommunicated*“. David Freedberg, *op. cit.*, 1971, s. 229-245, s. 243

¹⁸⁹³ *The eye is the path to the divine love...The Devil sends the plague and his venom to the soul by way of the eyes; and when Temptation fails, the Devil uses painting*“. Maria H. Loh (Marcia B. Hall/Tracy E. Cooper eds.), *op. cit.*, 2013, s. 102

prostřednictvím svého přátelství s cremonským starostou.¹⁸⁹⁴ Lze odvodit, že malíř, zřejmě pod dojmem odmítnutí své práce v roce 1565, realizoval obraz *Piety* pro cremonské dómo ve zcela jiném, protireformačním tónu.¹⁸⁹⁵

K dokreslení celkové situaci v Cremoně připomeňme Antoniův obraz *Navštívení* pro kapli zdejšího městského paláce [kat. č. 6.9]. Obraz vznikl podle signatury a datace v roce 1567. Zakázka do kaple městského paláce byla pro Campiho jistě velice prestižní záležitostí. Jeho obraz zde byl na očích nejenom představitelům místní samosprávy, ale také všem, kteří se na radnici vydali. Radniční kaple představovala ideální místo pro prezentaci malíře jako přední umělecké osobnosti města. Tento závazek musel také ovlivnit styl malby, která se vymykala, vzpomeneme-li si na *Madonu s holubicí* (1567) [kat. č. 6.7], Antoniovu soudobému uměleckému projevu, na druhé straně, pokud si představíme *Pietu* (1566) z cremonského dómu [kat. č. 6.6], odpovídala malířově nové invenci. Zadavatelé nového obrazu pro radniční kapli měli jistě na paměti dekrety nedávno skončeného koncilu, z nichž jasně vyplývalo, že v srdcích koncilních otců nebyl formální charakter maleb, ale jejich duchovní hodnota, kde informativní a didaktický charakter musel převyšovat vše ostatní a zároveň se musel vymezovat proti protestantismu.¹⁸⁹⁶ Tento požadavek splnilo Antoniovo *Navštívení* beze zbytku.

Abychom mohli správně pochopit Antoniovo umělecké zrání na konci 60. let 16. století, nesmíme opomenout sérii maleb, kterou jsme v katalogu Campiho díla nazvali *alla Parmigianino*. V roce 1566 realizoval malíř obraz představující *Nalezení sv. Kříže* [kat. č. 6.10], jenž komentoval Giorgio Vasari při popisu výtvarné produkce Antonia Campiho v Miláně. Na něj navázalo *Pokušení sv. Antonína* (1568) a celá řada maleb, které jsme zmínili dříve.¹⁸⁹⁷ Právě mladý Parmigianino, který byl ve své době velmi úspěšný

¹⁸⁹⁴ Přestože *Lettere Spirituali* od Paoly Antonie Negry byly publikovány až dvacet let po její smrti, v roce 1576 (celkem publikováno sedmdesát dopisů), jejich šíření probíhalo od 30. let 16. století, kdy je angelika zasílala svým přátelům do Verony. Dopisy byly mezi obdivovateli této *angelica veneranda* dostatečně známé a navíc prvních sedmnáct dopisů bylo publikováno již v roce 1564. Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 145

¹⁸⁹⁵ Giovanni Paolo Lomazzo, jedna z největších autorit ve své době, explicitně vyzýval malíře, aby se v otázkách náboženských témat, podřizovali duchovním vůdcům. Někteří umělci jako Vasari teologickou radu vítali – jeho poradcem v této oblasti se stal dominikán Vincenzo Borghini, jiní jako například Benvenuto Cellini se spoléhali na vlastní nezávislý úsudek. James Hall, *op. cit.*, 2005, s. 78, 54, 210-221, 217

¹⁸⁹⁶ Tento požadavek vyjádřil o desetiletí později také Karel Boromejský, jehož kapitola o obrazech se ihned otevírá citací předpisu Tridentského koncilu: „*Primo igitur in ecclesia aliove loco ne imago sacra exprimatur, quae falsum dogma contineat, quaeque periculosi erroris rudibus occasionem praebet, quaeve sacrae scripturae vel traditioni Ecclesiae repugnet...*“ – „*Zaprvé tedy ať v kostele či na jiném místě není znázorněn svatý obraz, jenž by vyjadřoval falešný článek víry či jenž by prostým lidem poskytoval příležitost k nebezpečnému omylu či jenž by odporoval Písmu svatému nebo tradici Cirkve...*“ (Maurizio Vitta (Massimo Marinelli ed.), *op. cit.*, 2000, s. 386-396

¹⁸⁹⁷ v humanistické společnosti 15. století a první poloviny 16. století byla fyzická krása chápána jako znak duchovní dobroty a dokonalosti. Pro humanisty se krása stala ústředním tématem, o kterém se domnívali, že

a který přijímal objednávky na soukromé i církevní zakázky, posílil v průběhu 16. století důraz na omračující eleganci a ohromující zjemnění. Jeho produkce byla vyhledávaná, pozitivně hodnocená a podporovaná ze strany jeho současníků. Badatelka Bette Talvacchia si položila otázku, zda tato virtuosita založená na fyzické kráse nezašla příliš daleko a nestala se tak nevhodnou pro náboženské obrazy.¹⁸⁹⁸ Tuto teorii podpořila Marcia B. Hall upozorněním, že i když Parmigianinovy ženské postavy nebyly nahé ani spoře zakryté, vyzářovalo z jejich vzezření jisté erotické napětí. Ve výsledku tedy postavy světic, které měly vyjadřovat sílu lásky a oddanosti k Bohu, vysílaly smyslné až erotické signály, které nebylo možné popřít. Hall konstatovala, že idealizací Raffaelovou a Parmigianinovou byla již překročena hranice, kterou katoličtí reformátoři silně pociťovali. Takové obrazy vedly k nesrozumitelnosti a komplikovanosti a jejich jasný výklad nebyl možný bez filosofických či teologických znalostí.¹⁸⁹⁹ Přesto na konci šestého desetiletí Antoniové parmigianinovské světice obecně zřejmě nepohoršovaly, neboť jak víme, malíř realizoval takových obrazů celou řadu.

Důležitost teologie, respektive raně křesťanských a italských středověkých autorů stejně jako záalpských představitelů *Devotio Moderna*, potvrzoval lateránský kanovník Serafino da Fermo (1496–1540), jeden z nejvýznamnějších autorů severoitalské náboženské reformy.¹⁹⁰⁰ Serafinova mystika vycházela z učení dominikána Battisty da Crema (1460–1534), jehož dílo mělo pro spiritualitu severní Itálie zásadní význam.¹⁹⁰¹ Přímo v Cremoně se v teologii vedle biskupa Marca Gerolama Vidy uplatnil¹⁹⁰² také jeho sekretář Bartolomeo Scalvo.¹⁹⁰³ Tisk Scalvova náboženského traktátu *Rosaria preces ad gloriosam Dei genitricem Mariam Virginem meditationibus auctae ad vitae Christi*

je hybnou silou, jež může vést duši pomocí očí ke kontemplaci, dobrotě a k vyšší sféře oddělené od hrubosti a nedokonalosti pozemského světa. Marcia B. Hall, *op. cit.*, 2013, s. 12

¹⁸⁹⁸ Bette Talvacchia, *op. cit.*, 2013, s. 56-58

¹⁸⁹⁹ Marcia B. Hall, *op. cit.*, 2013, s. 12

¹⁹⁰⁰ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 79-95

¹⁹⁰¹ Spisy: *Via de aperta verità*, Benátky 1525. – *Philosophia divina di quello solo vero maestro Iesu Christo crucifixo*, Milán 1531. – *Opera utilissima de la cognizione et vittoria di sé stesso*, Benátky 1531. – *Lo Specchio interiore opera divina per la cui lettione ciascuno divoto potrà facilmente ascendere al colmo della perfezione*, Milán 1540. – *Detti notabili raccolti da diversi authori per il R. S. Antonio Zaccharia da Cremona. Opera divotissima e molto utile a chi desidera far profitto delle cose de spirito et governar l'anima sua secondo il volere di Dio*, Benátky 1583. Andrea Vanni, „Una continua battaglia acciò siano coronati li virili combattenti“. Le radici della spiritualità teatina da Battista da Crema a Lorenzo Scupoli, in *Roma moderna e contemporanea*, roč. 18, 2010, č. 1/2, s. 79-102

¹⁹⁰² Marco Gerolamo Vida se například zasloužil o ikonografický program celé vnitřní výmalby kostela sv. Markéty v Cremoně, neboť inspiračním materiálem pro výzdobu chrámu byla jeho vlastní báseň *Christias*. Vida publikoval *Christias* poprvé v roce 1535 a podruhé při přestavbě v roce 1547. Giulio Bora, *op. cit.*, 1976, s. 57. Srv: Ferrari 1974, s. 40. – k Marku Gerolamu Vidovi. Srv.: Novati 1899, s. 35; Lopez Celly 1917; Bora 1985, s. 127-131; Mainardi 1986, s. 26-30; Foglia (Giorgio Politi ed.) 2006, s. 301-303

¹⁹⁰³ Scalvo působil jako sekretář Marca Gerolama Vidy a stal se autorem předmluvy jeho traktátu *Mediatatio spiritualis* z roku 1567. Valerio Guazzoni, *op. cit.*, 1987, s. 22-42

eiusdemque matris repetendam memoriam, který Antonio komentoval ve své kronice, se datuje do roku 1569.¹⁹⁰⁴ Ke stejnému letopočtu se vrací vznik Antoniova deskového obrazu představujícího *Ukřižování s pašijovými scénami* (Louvre) [kat. č. 6.11]. Na podkladu textu Scalvova traktátu se Valerio Guazzoni snažil prokázat, že se Antonio Campi nechal tímto literárním dílem přímo inspirovat. Tato hypotéza, jak správně upozornil Bram de Klerck, se však nejeví jako pravdivá s ohledem na skutečnost, že paralely mezi obrazem a textem jsou příliš obecné na to, aby potvrdily tuto Guazzoniho teorii. Jedinou větší příbuznost lze pozorovat v tématu Nanebevstoupení, kdy Krista, stejně jako na Campiho malbě, doprovázejí andělé a duše: „...*A zde se vidí povýšen...[...]* v nebi Pán s jásotem a za zvuků trubky, provázen ve výši bezpočtem kdysi zajatých Otců, v doprovodu všech andělských chórů s velkou vlídností a rozmanitostí zvuků a písní, neboť celé nebe slyší nejradostnější hlasy plesání a slaví nejpříjemnější symfonie, harmonie, chválu, čest a slávu Bohu Otcí.“¹⁹⁰⁵

Podle nizozemského badatele lze ikonografii Antoniova obrazu porovnat s mnoha pašijovými traktáty 16. století, ovšem jako nejzdařilejší paralela ke Campiho plátnu slouží traktát *Devotissime meditationi per i giorni della settimana* od Luise de Granady (1504–1588). Ten zdůraznil systematický přístup k denním meditacím, když rozdělil Kristovy Pašije do několika po sobě jdoucích modliteb. Granada, který byl v přátelském kontaktu s Karlem Boromejským a který ve svém spise narativně popisoval Kristovo fyzické i psychické utrpení,¹⁹⁰⁶ se v detailu více věnoval těm tématům, která měla ve čtenáři vzbudit lítost a pokání, tedy přibíjení Krista na kříž, ukřižování, snímání, ukládání do hrobu a vzkříšení. V pasáži věnované Mariině spoluúčasti na synově utrpení napsal: „*Přítomnost matky zostřuje synovu bolest, neboť ukřižují jeho srdce ne méně než jeho tělo. Dnes, dobrý Kriste, jsou zde dva kříže pro tebe: jeden pro tvé utrpení, druhý pro tvé slitování, jeden protne tvé tělo hřeby, druhý protne tvou duši hřeby žalu.*“¹⁹⁰⁷

¹⁹⁰⁴ Idem.

¹⁹⁰⁵ „*E quivi si vidde elevato [...] in cielo il Signore con giubilo e voce di tromba, conducendo in alto le numerose square de già prigionieri Padri, accompagnati da tutti li chori Angelici con tanta dolcezza, et varietà de suoni, et canti, che tutto il cielo d'ogni intorno s'udiva de lietissime voci di giubilo, et festa de soavissime symphonie harmoniae lodi, honore, et gloria all'eterno Padre*“. Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 79-95

¹⁹⁰⁶ Antonio Rimoldi, *La spiritualità di San Carlo Borromeo*, in *Accademia di San Carlo, Inaugurazione del 3° anno accademico*, Milán 1980, s. 103-104

¹⁹⁰⁷ „*Crebbero i dolori del figliulo con la presenza della Madre, i quali non meno gli crocifigevano il cuore dentro che il corpo di fuori, Son novi, o buon Giesu, due Croci per te in questo giorno: una per lo corpo, l'altra per l'anima, una di passione, l'altra di compassione. Una trapassava il corpo con chiodi di ferro, l'altra ti penetrava l'anima con chiodi di doliti*“. Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 94

V této souvislosti uvedme, že malíři často zobrazovali Pannu Marii pod křížem omdlévající,¹⁹⁰⁸ ovšem jak konstatoval Federik Boromejský, toto pojetí bylo naprosto neadekvátní, neboť neodpovídalo církevním autoritám sv. Ambrože (*De institutione virginis et sanctae Mariae virginatae perpetum*), sv. Ildefonse (*De assumptione beatissimae et gloriosae Virginis Mariae*) a sv. Bonaventury (*Commentarius in IV libros Sententiarum*), kteří si Panny Marie naopak cenili pro její oddanou vytrvalost a zdůrazňovali, že pro tuto její vlastnost v Pašijích si ji musíme považovat především.¹⁹⁰⁹ Ve svém rozsáhlém rozboru o katolické teologii obrazů raného novověku upozorňuje Christian Hecht na názor Johanna Molana na toto ve své době často diskutované téma. Molanus hledal pro zobrazování omdlévající Panny Marie v Pašijích literární předobraz a našel jej v *Revelationes* sv. Brigity, kde se praví: „...*potom jsem viděla nejsmutnější matku ležet na zemi.*“ Protože ale evangelium explicitně říká, že Panna Maria pod křížem stála, nemohl Molanus jinou variantu připustit.¹⁹¹⁰ Také jezuitský kněz Jeremiáš Drexel (1581–1623) se o něco později ve svém komentáři na toto téma tázal, zda snad „*evangelium říká, že Panna Maria u paty kříže seděla nebo ležela?*“ a odpovídá si: „*Ne, evangelium říká, že stála*“ „...*,Stabat.*“¹⁹¹¹ Campi na rozdíl od svých soupeřů zobrazil trpící matku pod křížem – slovy katolických reformátorů – důstojným způsobem, aniž by její bol vyjadřoval přehnaným expresivním výrazem. Bohorodička se zde objevuje v několika variantách, a to vždy jako stojící postava nanejvýš lomící rukama. Tato skutečnost by mohla potvrzovat teorii Luigiho Marianny Gonzagy, podle které sehrál Karel Boromejský roli aktivního patrona, jenž obraz u Campiho nejen objednal, ale také se podílel na utváření celé kompozice.¹⁹¹²

O tom, že Karel Boromejský nad Pašijemi často rozjímal, není pochyb. První svědectví přinesl Giovanni Pietro Giussano již v roce 1610, když napsal: „*Často meditoval nad Pašijemi našeho Pána.*“¹⁹¹³ Podle Brama de Klercka si Boromejský obrazu *Ukřižování s pašijovými scénami* vážil především pro jeho devocionální charakter. Meditace nad pašijovým cyklem, již byl arcibiskup stoupencem, nacházela odezvu u náboženských hnutí

¹⁹⁰⁸ v první polovině 16. století se k takovým příkladům řadí například *Spasimo della Vergine* od Polidora da Caravaggio (Neapol, Museo di Capodimonte) nebo nástěnná malba s tématem *Snímání z kříže* od Daniela da Volterry v Santa Trinità di Monti v Římě. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlín 2012, s. 485

¹⁹⁰⁹ Federico Borromeo (Kenneth S. Rothwell, Jr./Pamela Jones eds.), *op. cit.*, 2010, s. 95

¹⁹¹⁰ „*hab ich alsdann gesehen sein allertraurigste mutter auff der erd ligend.*“ Christian Hecht, *op. cit.*, 2012, s. 484

¹⁹¹¹ Richard Viladesau, *op. cit.*, 2008, s. 266

¹⁹¹² Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 79-95

¹⁹¹³ „*Meditava frequentemente la passione di nostro Signore [...]*“ Giovanni Pietro Giussano, *op. cit.*, (edice) 1858, s. 412

uvnitř a vně Milána právě na konci 16. století na rozdíl od severní Evropy, kde se hnutí devocionálního rázu datovala již do 15. století. Arcibiskupův zájem o Pašije dokládaly rovněž jeho poutní cesty na svaté hory. Vůbec první svatý kopeček v Lombardii byl vybudován v blízkosti Varalla a Karel Boromejský sem za svého života zavítal v letech 1578 a 1584.¹⁹¹⁴ Na arcibiskupův podnět rovněž vznikaly na náměstích a křížovatkách tak zvané *croci stazionali*, které měly připomínat Kristovo utrpení. Ve svatém roce 1576 nechal kardinál publikovat poutnického průvodce, ve kterém připodobnil poutní cestu ke Kristovým Pašijím.¹⁹¹⁵ Oblíbenost pašijových cyklů v 60. letech 16. století dokládala rovněž osobní devoce Pia V. (1566–1572), pro nějž byl kardinál Boromejský ztělesněním všech ctností – v roce 1568 jej vyzdvihl jako vzor pro všechny členy kardinálského kolegia.¹⁹¹⁶

Nezastupitelnou roli sehrála v životě Antonia Campiho 70. léta. Byla to dekáda, která pro malíře znamenala počátek vyvrcholení jeho tvorby a která, co se zakázek týče, byla nejplodnější. Pozici, kterou si vybuřoval v 60. letech, dokázal bez problémů udržet a rozvíjet dál. Po celé sedmé desetiletí se intenzivně věnoval práci pro přední církevní řády v Miláně, zároveň pracoval pro přední šlechtice své doby – Danese Filidoniho, Fulvii Martinengo nebo hrabata Cusani – a pokračoval v práci pro Karla Boromejského. Jak víme, milánský arcibiskup se v životě Antonia Campiho poprvé objevil v roce 1564. První přímé spojení s cremonským malířem v dalším desetiletí lze vročit do roku 1572, kdy se malíř milánskému arcibiskupovi omlouval za to, že včas nestihl dodat objednaný obraz – snad se mělo jednat o obraz s námětem *Krista na hoře Olivetské* [kat. č. 7.2], který Antonio namaloval spolu se starším Giuliem před rokem 1572. Přestože Boromejského *Instrukce* vyšly až v roce 1577, Antoniovo přímé napojení na kardinála mu zajišťovalo jistou dávku privilegovanosti, která se mohla odrazit i ve výrazu jeho díla, jak lze vypořádat také v *Kristu na hoře Olivetské*. Campiové totiž pojali uspořádání svého obrazu nově i tradičně – částečně se odvolali na známé předobrazy italské malby (Correggio) [obr. 214], částečně se orientovali na severskou tradici (toto ovlivnění bylo patrné již v *Ukřižování s pašijovými scénami*) a částečně se nechali ovlivnit novým žánrem, který se v náladě doby potridentské vyvinul právě v Miláně.

Tímto novým žánrem byla nokturna, která se zde uplatnila obzvláště dobře, protože se její pomocí malíři snažili zobrazit nadpozemské kvality toho, co mohla učinit

¹⁹¹⁴ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 79-95

¹⁹¹⁵ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 89-90

¹⁹¹⁶ Pamela M. Jones, *op. cit.*, 2010, s. 166-184

viditelným pouze malba. Náladu pro vznik obrazů typu „*finte di notte*“ bylo možné zaznamenat již před polovinou století v Benátkách nebo v Brescii, ovšem větší rozmach tohoto žánru podpořila až osobnost Karla Boromejského, který si, jak jsme konstatovali výše, velmi zakládal na osobní devoci. Biografie ze 17. století dokládají, že největší komfort a útěchu nalézal v modlitbě nad tématem Krista na hoře Olivetské: „*grandissimo conforto e consolatione...dalla contemplatione dei misterii della Passione di nostro Signore, e specialmente della sua agonia nell'horto...*“¹⁹¹⁷

Antonio uplatnil nový žánr nokturn při práci na dvou obrazech s tématem *Klanění pastýřů* pro cremské sanktuárium [kat. č. 7.5] a pro cremonské kapucíny [kat. č. 7.5]. Obě práce lze datovat do poloviny 70. let. Campi založil nový styl malby na střídavém koloritu, na rozložení světla na obraze a na skutečnostech odpozorovaných z reality. Světelné zdroje rozprostřel po celé ploše malby a tím docílil realistického efektu, který podpořil podle skutečnosti odpozorovanou hrou stínů. Typ božího světla vycházející z právě narozeného Spasitele, který v oblasti lombardské výtvarné scény poprvé užil ve 40. letech Giovanni Gerolamo Savoldo v *Adoracích Krista*,¹⁹¹⁸ rozvedl dál tím, že zkomplikoval kompozici – svůj pohled nesoustředil pouze na centrální výjev, ale odvyprávěl živý příběh, do kterého nechal vstoupit další postavy a tedy nositele světla. Realitu každodenního života promítl pastýřovým gestem podání lucerny, jeho slaměným klouboukem nebo spícími ovce.¹⁹¹⁹ Nový přístup založil rovněž na popření jakéhokoli náznaku, že by se jednalo o náboženský motiv, neboť zcela vynechal anděly, Boha Otce nebo Ducha svatého.

O tom, že nokturna byla v Lombardii po polovině století velmi oblíbená, svědčí také Antoniovovy varianty *Krista na hoře Olivetské* z let 1577 do palácové kaple v Palazzo Barbò v Torre Pallavicina [kat. č. 7.7] a do kostela Santa Maria della Noce v Inverigu [kat. č. 7.12]. V plátně do sanktuária v Inverigu Campi docílil výsledné podoby, jež se uplatnila v řadě autorských i dílenských replik. Zakázku na obraz mohly podnítit dobré vztahy s Boromejským, neboť máme doloženy úzké vztahy inverigského sanktuária s milánskou kurií, jež se na počátku 70. let zabývala jeho nepříliš dobrou ekonomickou situací. Boromejského zájem na celkové obnově kostela dokládala také skutečnost, že zde v roce 1582 nechal zřídit seminář pro vzdělávání kněží z horských oblastí Brianzy.¹⁹²⁰ Antoniovo podání Krista v předvečer jeho smrti působilo velice emotivně. Syn Boží se svým tázavým pohledem dožaduje odpovědi na otázku po důvodech svého blížícího se

¹⁹¹⁷ Magdalena Spagnolo, *op. cit.*, 2002, s. 37-51

¹⁹¹⁸ Giulio Bora, *op. cit.*, 1990, s. 128

¹⁹¹⁹ Gabriele Cavallini, *op. cit.*, 2011, s. 88

¹⁹²⁰ Simonetta Coppa, *op. cit.*, 2005, s. 246. Srv.: Marubbi 2007, s. 150

skonu a archanděl mu odpovídá výmluvným gestem směřujícím k nebi. Právě taková ukázka Kristova psychického utrpení vytvářela nejen velmi intimní dojem, ale celkově měla silný duchovní dopad na věřící, jaký požadovali otcové tridentského koncilu. Campimu se podařilo dosáhnout viditelného schématu emotivní atmosféry, které oslovovalo nejen milánské společenství malířů v čele se Simonem Peterzanem [obr. 297],¹⁹²¹ ale také kopisty na Pyrenejském poloostrově [obr. 299–300]. V pozdějších letech se Antoniově malbě z Inveriga dostalo zajímavého závěru, neboť nejmladší Vincenzo vypracoval ještě o něco více pozměněnou verzi, ve které se zaměřil pouze na zobrazení psychického rozpoložení Krista a nástrojů jeho utrpení [obr. 122]. Tato expresivní redukce se odvolávala na *Andachtsbilder* z 15. století, kde popření kontextu evangelijního příběhu navozovalo intimní až patetický charakter a podporovalo emotivní účast věřícího.¹⁹²² V roce, kdy Karel Boromejský publikoval své *Instrukce*, prokázal Antonio Campi na příkladu této práce, že byl jedním z vůdčích malířů své doby, jehož kompozice využívali již jeho současníci, mladší bratr i kopisté o století později.

Také ikonografie sv. Františka z Assisi se v oblasti severní Itálie stala v době po tridentském koncilu obzvláště žádanou. Obliba tohoto tématu vycházela ze skutečnosti, že katolické umění potridentinské doby mělo sloužit jako prostředek k vyjádření víry a především k oslovení prostých lidí.¹⁹²³ Postava sv. Františka tento požadavek zcela naplňovala, neboť ukazovala prostého člověka – mnicha, který se vzdal svých pozemských statků, aby mohl sloužit Bohu. Věřícím byla zdůrazňována jeho oddanost, láska k bližnímu a starost o pohodlí druhých. Tyto vlastnosti měli věřící následovat. Nebylo také náhodné, že byl v roce 1585 na papežský stolec zvolen františkán Felice Peretti, který vstoupil do dějin pod jménem Sixtus V. (1585–1590).¹⁹²⁴

V Cremoně zaujalo františkánské téma na počátku 70. let nejprve Giulia Campiho [obr. 210], na jehož pojetí navázali Sofonisba Anguissola, Vincenzo Campi [obr. 305], Camillo Proccaccini [obr. 306] a Agostino Carracci. Také v díle Antonia Campiho se téma *Stigmatizace sv. Františka* objevilo několikrát. Nejvýrazněji se uplatnila Antoniova nedochovaná verze *Stigmatizace* pro cremonský kapucínský klášter [obr. 308] (podobu známe díky rytině Angela Marii Boniniho), která v roce 1585 inspirovala Vincenza [obr. 307] a následně řadu kopistů v oblasti kolem Cremony, neboť zde byla tato varianta velmi oblíbená a kopírovaná až do první čtvrtiny 17. století [obr. 309]. Tento fakt

¹⁹²¹ Franco Frangi, *op. cit.*, Milán 1993, s. 273

¹⁹²² Magdalena Spagnolo, *op. cit.*, 2002, s. 43

¹⁹²³ Richard Viladesau, *op. cit.*, 2008, s. 257-170

¹⁹²⁴ Francesco Landolfi (Franco Paliaga ed.), *op. cit.*, 2000, s. 113-126

podporují verze Francesca Borganiho z roku 1604 a čtyři anonymní práce ze San Martino dell'Argine, z kostela sv. Kříže v Desenzano del Garda, z farního kostela v Pianadetto di Monchio a z dómu v Guastalle.¹⁹²⁵ Existence kopie Vincenzovy malby v Guastalle asi nebyla zcela náhodná, neboť Antonia a Vincenza s městem pojila osobnost Ludoviky Torelli, zakladatelky konventu Obrácení sv. Pavla v Miláně. Do dnešních dní se dochovala pouze jedna Antoniova varianta *Stigmatizace sv. Františka*, která se dlouho skrývala ve vatikánské pinakotéce pod jménem Gerolama Muziana [kat. č. 7.13].¹⁹²⁶

Na pomezí malířova manýristického a realistického přístupu stálo *Klanění tří králů* pro benediktinský kostel sv. Mořice Většího v Miláně [kat. č. 7.15]. Klasická kompozice v kombinaci se zcela reálně vykreslenými detaily poukazovala na skutečnost, že na konci sedmé dekády měly benediktinky zájem o zcela jiný druh výzdoby svých chrámových prostor, než jaký zde probíhal v průběhu 40. až 60. let za přispění dílny bratrů Luiniů a Simona Peterzana, jejichž zdejší práce byly charakteristické leonardovskou živostí, manýristicky tvarovanými postavami a pastelovou barevností. Leonardův odkaz v Miláně dlouho přežíval díky iniciativě Giovanna Paola Lomazza, který společně s několika malíři založil *Accademii Val di Blegno*, jež se orientovala na kresbu podle živých modelů a na deformování tvarů a karikaturu.¹⁹²⁷ Do tohoto prostředí vstoupil Antonio Campi, v rané fázi své tvorby zastávající emiliánského a středoitalského manýrismu a v pozdějších letech svého života představitel více naturalistické malby. Zákonitě byl trnem v oku generaci Leonardových následovníků, jejichž archaismus již více nevyhovoval soudobým požadavkům na výtvarný přednes. Každý z těchto malířů se s novými poměry vyrovnával po svém. Zatímco někteří výtvarníci se smířili s nastalou situací a svůj malířský slovník přizpůsobili představám církevních představitelů, jiní upadli v nemilost a svým uměním se nemohli více prosazovat na umělecké scéně v Miláně. Podobná situace se o něco později vyvinula v 80. letech v Cremoně, kde se doba tak zvaného bezčasého umění „*l'arte senza tempo*“ (Federico Zeri) projevila roztržštěním výtvarné scény na dva hlavní tábory. Na jedné straně stáli Antonio a Vincenzo Campiové následovaní Lucou Cattapanem, kteří svou tvorbou manifestovali naturalistický realismus „*realismo naturalistico*“ podpořený flámskými příklady Aertsena a Beucklaera. Na straně druhé se kolem Giovanniho Battisty Trottiho formovali malíři vedení směrem do Boloni, Parmy a k Federicu Baroccimu. Jejich

¹⁹²⁵ Idem., s. 118-121

¹⁹²⁶ Pavla Hlušičková (Marie Opatrná, Magdaléna Nová eds.), *op. cit.*, Praha 2015, s. 95-100

¹⁹²⁷ Giulio Bora, *op. cit.*, 1989, s. 73-101

výtvarný slovník se projevoval především při realizaci oltářních obrazů, jež byly založeny na teatralitě scény, záměrné patetičnosti gest a komplikované doktríně.¹⁹²⁸

Přestože Antoniova tvorba po celé sedmé desetiletí odpovídala představám Karla Boromejského o svatých obrazech, požadavek na absenci ornamentu na konci dekády při výmalbě klenby v kostele sv. Petra na Pádu Antonio nesplnil. V tomto případě se nechal ovlivnit dekorací Orazia Samacchinio a Giovanniho Battisty Trottiho z cremonskeho kostela sv. Abbondia, která byla překvapivě bohatá a rozmanitá na dekorativní elementy. Campi se při výmalbě v transeptu petrskeho kostela rozhodl použít sibylly a proroky zobrazené ve výtvarné zkratce, glóby, závěsy, ovocné festony a malé andělíčky [kat. č. 7.16], tedy vesměs dekorace odvozené z pozdně manýristické tradice římské a boloňské malby.¹⁹²⁹ Symetrie a jednoduchost formy prozradila, že Cremoňan následoval cíle protireformace alespoň v návratu ke klasickým modelům, když už je nenásledoval v přehnaně zdobném ornamentu. V souvislosti s touto zakázkou je třeba připomenout spor, který propukl mezi Antoniem a opatem kláštera Eusebiem již na konci sedmé dekády. Dokumenty, které se k této rozepři dochovaly [příl. č. 9], naznačují, že Campi disponoval rozsáhlou dílnou a že své žáky v nemalé míře využíval při zakázkách většího charakteru, jakou výzdoba petrskeho chrámu v Cremoně bezesporu byla. s ohledem na skutečnost, že Campi podle opata nedodal kresebné předlohy dekorace klenby hlavní lodi, a s ohledem na široké zapojení Antoniových učedníků při výmalbě lze spekulovat, do jaké míry se jednalo o Antoniovu vlastní realizaci (dochovaly se pouze tři přípravné kresby) a do jaké míry se jednalo o invenci jeho dílny. Lze uvažovat, že s koncem sedmé dekády, kdy malíř patrně pro velké vytížení nestíhal realizovat všechny podepsané zakázky, by tato varianta nemusela být zcela mylná.

Na počátku osmého desetiletí byla pozice Antonia Campiho v Miláně zcela autonomní. Jeho postavení bylo založeno nejen na kontaktech s vysokými církevními hodnostáři, ať již mluvíme o příslušnících rodiny Sfondrati nebo Karlu Boromejském, ale také na kontaktech s předními milánskými politiky. V této souvislosti uveďme především jednoho z nich – Danese Filiodonio, jenž měl podle dobového dokumentu u Antonia objednat čtyři malby. Původem piacentský občan se během svého plodného života nejprve vypracoval na starostu Cremony, později zastával post presidenta v Úřadu pro mimořádné

¹⁹²⁸ Gulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 11

¹⁹²⁹ Luisa Sandrina Bandera, *op. cit.*, 1994, s. 38-49

výnosy (*Magistrato delle entrate straordinarie*),¹⁹³⁰ aby se nakonec v roce 1579 stal vícekancléřem Milánského vévodství (*Gran Cancelliere del Ducato*). Na počátku 80. let pro něj Antonio Campi realizoval do kaple sv. Vavřince kostela Obrácení sv. Pavla v Miláně obraz s tématem *Mučednictví sv. Vavřince* (1581) [kat. č. 8.4]. Podle výpovědi Paola Morigi jej s klášteřem angelik pojilo přátelství s Ludovikou Torelli, zakladatelkou řádu.¹⁹³¹ Bram de Klerck, který se více zabýval patrony jednotlivých kaplí,¹⁹³² upozornil, že jejich sponzoři se znali nejenom s řádovými sestrami, ale také přímo se samotnými výtvarníky, a jejich známost mohla zapříčinit patronaci právě v kostele angelik.¹⁹³³ Danese Filiodone se v letech 1566 až 1567 objevil v Campiho cremonské kronice jako starosta města, který „*se choval způsobem, který mu přinesl mnoho chvály a našemu městu podal největší zadostiučinění*“.¹⁹³⁴ Oba muži se rovněž potkali v roce 1569, když Antonio pracoval v chóru dómu v Lodi. Při této příležitosti byl obyvateli města pověřen, aby v Miláně nakoupil několik měřic obilí, kterého se v jejich městě nedostávalo.¹⁹³⁵ O tom, že malíř požíval Filiodoniho přátelství, svědčí Antoniovo konstatování: „*Danese Filiodoni, dnes president v Úřadu pro mimořádné výnosy, se kterým mě pojilo a pojí nejtěsnější přátelství*“.¹⁹³⁶ Podle Alessandra Lama měl Antonio rovněž namalovat Danesovu podobiznu.¹⁹³⁷

Svatý Vavřinec musel mít pro Filiodoniho zvláštní význam, neboť víme, že obraz tohoto námětu pro něj vytvořil také Bernardino Campi.¹⁹³⁸ Tomu, že Filiodoni měl světece v oblibě, by napovídala také skutečnost, že si přál být v kapli sv. Vavřince pohřben. Zda zde v roce 1592 našel místo svého posledního odpočinku, ovšem nevíme, neboť jeho hrob zde již není možné identifikovat a opis jeho údajného epitafu pochází až z 19. století z pera

¹⁹³⁰ Lavinia Parziale, *Il Magistrato delle Entrate Straordinarie*, in *Nutrire la città. Produzione e commercio alimentare a Milano tra Cinque e Seicento*, FrancoAngeli 2009, s. 37-40

¹⁹³¹ Mario Marubbi, *op. cit.*, 2011, s. 94

¹⁹³² Bram de Klerck upozornil na zajímavou skutečnost. Přestože sponzoři platili jejich výzdobu – rodina Sfondrati sponzorovala výzdobu kaple Panny Marie, rodina Filiodone nechala vyzdobit kapli sv. Vavřince a Gabriele Casati uhradil výmalbu kaple sv. Petra – neměli prakticky možnost zasahovat do jejich zasvěcení, dekorace nebo do dalšího využití. Badatel konstatoval, že angeliky přijímaly donace na výzdobu svého chrámu, ale o ikonografickém programu rozhodovaly samy. Dekorace v kaplích navíc postrádá jakoukoliv narážku na patrony – chybí zde například jejich portréty, což by rovněž napovídalo, že téma a návrh dekorace byly určeny samotnými sestrami. Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 44-60. Srv.: Marubbi 2011, s. 94 (Mario Marubbi uvádí, že kaple je zdobena motivem labutě, jež měli v erbů Filiodoniové.)

¹⁹³³ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 47

¹⁹³⁴ „...*si portò in modo che egli e riportò somma lode e alla nostra città diede grandissima soddisfazione*“.
Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. 178

¹⁹³⁵ Antoniova nástěnná malba byla zničena při přestavbě dómu v roce 1764. Silla Zamboni, *op. cit.*, 1965, s. 501. Srv.: Marubbi 1997, s. 65-74

¹⁹³⁶ „*Danese Filiodoni allhora Presidente de Magistrato Estraordinario, col quale io teneva, e tengo strettissima servitù...*“.
Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1585, s. 187

¹⁹³⁷ Alessandro Lamo, *op. cit.*, (edice) 1975, s. 17

¹⁹³⁸ Marco Tanzi, *op. cit.*, 2004, tav. 40

Vincenza Forcella, který nezaznamenal, kde přesně nápis nalezl.¹⁹³⁹ Spíše negativní odpovědi na tuto otázku by naznačovalo zjištění Marzie Giuliani, která v případě kaple sv. Vavřince upozornila na dokument z Archivio della Curia Arcivescovile v Miláně, jenž uváděl, že kaple byla určena jako místo posledního odpočinku „*dobrého papeže Sfondratiho dobré paměti*“.¹⁹⁴⁰ I přestože nevíme, kde byl nakonec Danese Filiodone pohřben, musíme souhlasit s tvrzením, že šlo o významného objednavatele v Miláně doby Karla Boromejského a že malby, jež si u Antonia Campiho objednal, rovněž dokazují, jaké pozici se malíř na počátku osmého desetiletí v hlavním městě Lombardie těšil.¹⁹⁴¹

Jak jsme konstatovali v předchozí kapitole, na počátku 80. let bylo možné vysledovat v Antoniově *Kristu před setníkem* z presbytáře cremonského dómu [kat. č. 8.5] reminiscence na odkaz pozdního římského manýrismu. V postavě halapartníka, jež dominuje celé levé části nástěnné malby, se ukazuje, že Antoniově nebyla cizí římská produkce Federica Zuccariho,¹⁹⁴² konkrétně jeho realizace v Oratorio del Gonfalone ze 70. let 16. století. Tuto stylistickou analýzu musíme zasadit do kontextu Antoniova osobního života. Dne 10. května roku 1583 byl cremonský rodák papežem Řehořem XIII. jmenován *Cavaliere dell'Abito di Cristo*. Podle papežského *Breve* si tento titul vysloužil za svou záslužnou práci u papežského stolce [příl. č. 15]. Přestože neznáme konkrétní Antoniovy zakázky ani příčiny, které jej vedly do Říma nebo na území papežského státu, o možných realizacích můžeme uvažovat následovně. Cremoňan se v papežových službách mohl zdržovat nejdříve od roku 1572, kdy Ugo Buoncompagni vstoupil do papežského úřadu jako Řehoř XIII. Počínaje tímto datem se nově zvolená hlava západního křesťanstva počala zabývat nejen architektonickými intervencemi, ale rovněž se zasadila o novou urbanistickou koncepci Říma, když nechala vystavit několik nových ulic, náměstí a fontán. Michel de Montaigne popsal pontifika ve svém zápisníku *Journal de Voyage* (1581) jako velmi „*hezkého ...zdravého...energického muže...jemné povahy...zdatného stavitele*“,¹⁹⁴³ a proto není divu, že ho jeho povaha vybízela k financování mnoha rozsáhlých dekorativních podniků zahrnujících malířství i sochařství.¹⁹⁴⁴

¹⁹³⁹ „*DANESIO FILIODONI/PATRI PIACENTINO/SENATORI PRAESIDI/ CONSILIARIO REGENTI/ MAGNO CANCELLARIO/ PROVINCIAE MEDIOLANENSIS/ OBIIT ANNO MDXCI/AETATIS SUAE LXXXI/ DIONYSIUS FILIODONUS M. S*“. – „*Danesiovi Filiodonovi, otci Piacenzy, senátoru-předsedovi, velkému kancléři milánské provincie, zemřel roku 1591 v 81. roce svého věku, Dionysius Filiodonus vlastní rukou*“. Srv.: Forcella 1889, vol. I, s. 384; Giuliani 1998, s. 169; De Klerck 1999, s. 58

¹⁹⁴⁰ „*per il buon pontefice Sfondrati di buona memoria*“. Marzia Giuliani, *op. cit.*, 1998, s. 169-170

¹⁹⁴¹ *Idem*.

¹⁹⁴² Giulio Bora, *op. cit.*, 1997, s. 334

¹⁹⁴³ Steven F. Ostrow (Marcia B. Hall ed.), *op. cit.*, 2005, s. 258

¹⁹⁴⁴ Architektonické intervence Řehoře XIII. jsou dobře zmapovány. Jeho zásluhou bylo do Říma povoláno mnoho umělců, nejenom z Itálie a jeho rodné Boloni, ale také ze Zápáří. Je doloženo, že za Řehořova

Jedním z počínů, jimiž se Řehoř XIII. zapsal do historie nejen dějin umění, byla Galerie map zvaná *Galleria delle Carte geografiche*, kterou v letech 1578 až 1580 ve Vatikánu postavil papežův preferovaný architekt, Boloňan Ottaviano Mascarino (1536–1606).¹⁹⁴⁵ Program dekorace vytvořil rok po dokončení stavby dominikánský matematik a kosmograf Egnatio Danti (1536–1586).¹⁹⁴⁶ Celkem čtyřicet map italských provincií proklamovalo papežovu absolutní dominanci nad celou Itálií.¹⁹⁴⁷ Ty doplňovalo na klenbě vyobrazených jednapadesát výjevů ze Starého a Nového zákona, jež v chronologické řadě komentovaly katolickou verzi historie v duchovních souvislostech – zobrazovaly důkazy o zázracích svatých, intervence Boha jménem církve a jejích papežů a zdůrazňovaly svátosti.¹⁹⁴⁸ Výmalbu galerie dlouhé 120 metrů provedli pod vedením Girolama Muziana a Cesareho Nebbia italští a záalpští malíři,¹⁹⁴⁹ jejichž přesný výčet není ani dnes historikům umění zcela zřejmý.¹⁹⁵⁰

Antoniův vztah k papežskému dvoru částečně poodhalují zápisky z jeho cremonske kroniky. Ve svatém roce 1575 si zaznamenal, že se z Cremony vydalo mnoho poutníků do Říma, neboť podle starého zvyku nechal papež otevřít brány města: „*odešlo do Říma velké množství poutníků z našeho města.*“¹⁹⁵¹ Bližší kontakt s Řehořem XIII. mohl Campimu

pontifikátu žilo v Římě více umělců než před *Sacco di Roma*. Mezi hlavní papežovy stavební podniky se řadily přestavba chrámu sv. Petra, vatikánského paláce, Lateránu, baziliky Santa Maria Maggiore, Collegia Romana, Panteonu, Quirinalu nebo Kapitolu. Jeho úsilí dobře ilustrovala grafika Domenica de Rossiho zvaná *Skutky Řehoře XIII.* Idem.

¹⁹⁴⁵ Margret Schütte, Vorbemerkungen zu Datierung, Künstlern, Restaurierungen, in *Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan*, Hildesheim 1993, s. 19-27

¹⁹⁴⁶ Jedním z prvních návštěvníků, který mohl ještě nedokončenou galerii navštívit a zprostředkovat nám své dojmy z dekorace, byl benátský ambasador Giovanni Correr, který v roce 1581 napsal: „*Le stanze poi aggiunte al suo appartamento sono molto e con bellissimi ornamenti, e tra gli altri vi sono gallerie da passeggiare, l'una sopra, e l'altra coperta è tutta messa a stucco e oro con diverse istorie pie, e nelle pareti tra le finestre vi è descritta l'Italia compartita in 32 provincie, e le due prossime città nell'uscire della stanza...sono Venezia e Genova quella come capo del mare Adriatico e questa del mar Tirreno.*“ - „*Místnosti připojené k jeho apartmánu jsou mnohé a s krásnými ornamenty, a mezi jinými jsou zde průchozí galerie, jedna nahoře, druhá zakrytá a celá dekorovaná štukem a zlatem a různými svatými historiemi, a na zdech mezi okny je popsána Itálie složená z dva a třiceti provincií, a dvě poslední města před odchodem z místnosti...jsou Benátky a Janov, jedna jako hlava Adriatického moře a druhá moře Tírhénského.*“ Paola Sereno (Lucio Gambi, Marica Milanese, Antonio Pinelli eds.), Appendice II. La fortuna del ciclo delle Carte geografiche, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena 1994/1996, s. 133-141

¹⁹⁴⁷ Lucio Gambi, Il ciclo delle carte geografiche, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena 1997, s. 20-206

¹⁹⁴⁸ Lucio Gambi, Il programma iconografico della volta, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena 1997, s. 207-223

¹⁹⁴⁹ Steven F. Ostrow (Marcia B. Hall ed.), *op. cit.*, 2005, s. 263-264

¹⁹⁵⁰ Mezi malíře, kteří jsou dokumentováni v literatuře ze 17. a 18. století, se řadí: Paul Brill, Matthäus Brill, Baldasare Croce, Giovanni Battista della Marca zv. Lombardelli, Giovanni da Modena, Lorenzino da Bologna, Girolamo Massei, Matteo da Siena, Paris Nogari, Nicolao dalle Pomarancie zv. Roncalli, Giacomo Stella, Antonio Tempesta. K dalším výtvarníkům, kteří se snad na dekoraci podíleli, patřili: Pasquale Cati da Jesim, Antonio Scalvati, Giuseppe Cesare d'Arpino. Margret Schütte, *op. cit.*, 1993, s. 26-27

¹⁹⁵¹ „*andarono perciò à Roma infiniti Peregrini della nostra città...*“ Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1642, s. 195

zprostředkovat cremonský biskup Nicolo Sfondrati, kterého pontifik v prosinci roku 1583 jmenoval kardinálem a kterého Campi ve své kronice označil spolu s kardinálem Francescem Sforzou za svého patrona: „*Nejváženější markýz Francesco Sforza, který byl rovněž povýšen na kardinála, oba dva ctihodní muži jsou mými jedinečnými patrony.*“¹⁹⁵² Stejně tak mohl Campi navázat kontakt s papežem díky Karlu Boromejskému, jehož konání se Řehoř XIII. velmi obdivoval a jehož se na počátku 80. let intenzivně zastával při konfliktu s Filipem II.¹⁹⁵³ Nabízí se tedy otázka, zda se na dekoraci rozsáhle pojaté *Galleria delle Carte geografiche* nepodílel právě také Antonio Campi, neboť jako zdatný kartograf, který zpracoval mapu Cremony i jejího blízkého okolí,¹⁹⁵⁴ a jako oceňovaný malíř velice dobře splňoval požadavky zadavatelů při této konkrétní dekoraci. Navíc výše uvedené malíře, kteří se na výmalbě podíleli, citovala literatura až v 17. a 18. století a také recentní odborná literatura uvádí dobové materiály pouze okrajově.¹⁹⁵⁵ S ohledem na tyto skutečnosti se lze domnívat, že by bližší přezkoumání této části Antoniova života mohlo za pomoci rešerše ve vatikánských archivech odkrýt zcela nečekané souvislosti.

Ve stejné době, do které se datuje nástěnná malba *Krista před setníkem* v cremonském dómu, vznikly Antoniovy signované a datované pandány zobrazující příběhy ze života sv. Kateřiny [kat. č. 8.6], které bychom také dnes našli ve františkánském kostele Panny Marie Andělské v Miláně. Rozměrná plátna budila pozornost již v době svého vzniku. Ne vždy se ovšem těšila takovému uznání, jakého se jim dostalo později na stránkách pojednání Roberta Longhiho o Caravaggiových předchůdcích. Několik let po jejich adjustaci v kapli je v sonetu nazvaném *Contro un pittor moderno* odsoudil Giovanni Paolo Lomazzo, když napsal:

„L'opre di quello che con gli occhi gonfi,
Per poter meglio ancor fuggir la Zara
Dell lume retto, co'l foco de schiara
Lodin coloro, che qual lui son sgonfi.

¹⁹⁵² „...*Illustrissimo Marchese Francesco Sforza, che fù anch'egli creato Cardinale in quella promozione, per esser'ambidue questi Illustrissimi Signori miei singolarissimi patroni*“. Antonio Campi, *op. cit.*, (edice) 1642, s. 212-213

¹⁹⁵³ Antonio Pinelli (Lucio Gambi, Marica Milanese, Antonio Pinelli eds.), *Il bellisissimo spasseggio di Gregorio XIII*, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena 1994/1996, s. 18-61

¹⁹⁵⁴ Irma Pagliari (Roggero Roggeri, Leandro Ventura eds.), *Agri Cremonensis typus*, in *i Gonzaga delle nebbie: storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, Milán 2008, s. 68

¹⁹⁵⁵ Dobovým zdrojem informací je například materiál *Memorie sulle pitture et fabriche* – Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Buoncompagni, D 5. ff. 240r – 241v. Srv.: Gambi/Pinelli/Milanese 1994/1996, s. 142-143

*...e tal è cella sua chiara
Passion di Caterina, e ne prepara
Un'altra tale al Ré, perché più gonfi.
Ma da lor son le Natomie sbandite.
O c'habbino il ver lume, ò pur di foco;
E l'inventioni ritrovate à grillo/
Benche son vagamente colorite.
Come convien à chi nel arte è fioco./
Ma i scudi suoi lo tengono tranquillo.*¹⁹⁵⁶

Přestože citovaný rým nelze zcela přesně přeložit, neboť byl napsán v dobovém dialektu, jehož uplatnění podporovali právě členové *Accademia Val di Blenio*, můžeme říci, že pisateli se nelíbilo Antoniovo užití světla, ať již umělého nebo přirozeného, barevnost obrazu, která byla podle Lomazza vágní, a o anatomii postav hovořil jako o nepřesné. Takové obrazy bylo možné podle pisatele pozorovat pouze nateklýma očima. Celkově negativní názor gradoval na závěr verše, kde je řečeno, že malíře alespoň upokojil obdržení peníz „...*ma i scudi suoi lo tengono tranquillo*“. Dnes bychom řekli, že Lomazzo nenechal na Antoniovi nit suchou. Zarážející na celé věci je skutečnost, že přední lombardský teoretik byl v této době již nějaký čas slepý, tudíž mu pohled a názor na plátna musel zprostředkovat někdo další. V době, kdy byl Antonio Campi nějaký čas po smrti, se jeho odkaz stal předmětem kritiky – dalo by se říci – kolegů jemu nejbližších.

Naopak již ve své době byla oceňovaná výmalba klenby v kostele Obrácení sv. Pavla v Miláně [kat. č. 8.7]. Soudobý historik Paolo Morigia o provedené práci v 90. letech 16. století uvedl: „*Vejděte ještě do okouzujícího kostela sv. Pavla řádových sester...všechny tyto vzácné malby, historie a perspektivy vytvořily virtuózní a skvělé ruce Giulia, Antonia a Vincenza Campiů, bratrů původem z Cremony...podivuhodná malba na stropě...byla započata v roce 1586 a dokončena v měsíci červenci roku 1589.*“ Carlo Torre v 17. století jako první více popsal výjev na stropě vnějšího kostela: „*Kristus při nanebevstoupení se odebírá...v neobvyklém úžasu, nad římsou, která obíhá celý kostel, uvnitř rozmanitost podloubí a namalovaných arkád, hle v jakých krásných pózách stojí*

¹⁹⁵⁶ Giulio Bora, *op. cit.*, 1985, s. 196 . Poprvé na tento sonet upozornil Roberto Longhi. Srv.: Longhi 1928-1929, s. 315-316; Lomazzo 1587, s. 123

*andělé hledící na svého učitele stoupajícího do království.*¹⁹⁵⁷ Návrh dekorace klenby dokládá přesnou znalost jedné z grafik uplatněné ve spise *Le due regole della prospettiva pratica* od Egnazia Dantiho [obr. 228], neboť pouze s drobnými odchylkami a s tím rozdílem, že je obohacena o postavy, opakuje výřez pohledu na architektonickou výmalbu klenby. Lze předpokládat, že Antonio Dantovu publikaci (založenou na poznacích Giacoma Barozzi Vignoly) znal také s ohledem na skutečnost, že se v roce 1583 s největší pravděpodobností nacházel v Římě. Také tato informace podporuje teorii, že Antonio Campi znal Zuccariho dekoraci v Oratorio del Gonfalone a že se mohl aktivně účastnit výmalby Galerie map ve vatikánském Belvederu. Společně s mladším bratrem vytvořili dílo, které se od předchozích projektů lišilo tím, že díky užití iluzivní architektury a výrazně výtvarně zkráceným figurám dosáhli vzájemné komunikace umění a skutečnosti a tak povznesli vztah mezi uměním a realitou na více explicitní.¹⁹⁵⁸

¹⁹⁵⁷ „*Il Cristo in ascensione su la volta rendesi...d'inusitato stupore, sopra il cornicione che aggirasi intorno alla Chiesa entro varietà di portici e d'archi dipinti, ecco in quante belle posture si stano gli Apostoli ravvisando il loro Maestro portarsi all'Empireo*“. Carlo Torre, *op. cit.*, 1674, s. 67-68

¹⁹⁵⁸ Bram de Klerck, *op. cit.*, 1999, s. 61-77

10 Závěr

Předložená disertační práce zhodnotila formální, stylistickou a kontextuální analýzu malířské tvorby cremonského rodáka Antonia Campiho. V úvodní části bylo přistoupeno ke kritice dostupné literatury vážící se k životu a dílu Antonia Campiho, byla posouzena tištěná literatura období 16.–19. století, traktáty o umění a lokální průvodce. Na ni bylo navázáno informacemi o sekundární literatuře publikované během 20. a 21. století – zde přišel na řadu výčet badatelů, kteří se Campim zabývali v rámci své badatelské práce. Následně byla pozornost soustředěna na životopisnou skicu Antonia Campiho, kde byly popsány základní mezníky jeho života a kde bylo upozorněno na nejdůležitější opusy. Ve čtvrté kapitole byla Antoniova produkce zařazena do místních a časových souvislostí. V této části disertační práce byla popsána hlavní Antoniova působiště, tedy Cremona a Milán v období druhé poloviny 16. století, byly shrnuty nejdůležitější spisy církevních otců publikované v 50. až 80. letech Cinquecenta a v závěru byly připomenuty nejvýraznější tváře na uměleckém poli v Miláně po tridentském koncilu. Následující čtyři kapitoly (pátá až osmá) byly věnovány formální a stylistické analýze Campiho děl v jednotlivých desetiletích, dílo cremonského malíře bylo vyloženo v jeho úplnosti tak, jak je dnes odborné veřejnosti známo. V deváté kapitole byly syntetizovány dosažené znalosti a byla okomentována vytyčená badatelská otázka.

Monografické zpracování Antoniovy malířské tvorby doplnilo ke stávajícím syntézám řadu informací, které byly v odborné literatuře doposud zcela vynechány – buď kvůli chybějící fotografické dokumentaci, nebo z důvodu, že badatel danou lokalitu nenavštívil. Práce zhodnotila Antoniovo dílo na základě revize archivního materiálu dochovaného v milánských a cremonských státních i církevních archivech, stejně jako na základě důkladného seznámení se sekundární literaturou. Chronologie Campiho produkce byla seřazena na základě stylistické a formální analýzy a zároveň byla obohacena o řadu srovnání z oblasti lombardsko-ligurského výtvarného prostředí. Pohled na Antoniovo dílo byl doplněn o kresby a deskové obrazy, které se v posledních letech objevily na trhu s uměním.

Díky tomuto zevrubnému rozboru se ozřejmilo, že jednoduchá definice starší italské odborné literatury, která Antonia Campiho chápala jako malíře, jenž svou tvorbou formoval základy Caravaggiova šerosvitného přístupu v posledních desetiletích 16. století a v prvních letech 17. věku, se ukázala jako nepřesná. Vyšlo najevo, že se s tímto názorem nelze více ztotožnit. Neustálé změny nálad, překvapení, nevypočitatelnost, neklid

a osobitost, hlavní premisy lombardské kresby definované Bernhardem Degenhartem, byly pozorovány v tvorbě cremonského malíře průřezově od 50. do 80. let 16. století. Cremonský malíř přejímal do své práce zcela vědomě řadu podnětů. Byly potvrzeny vlivy ze Záalpi, Parmy, Mantovy, Ferrary, Florencie, Janova a Říma. Campi se nechal ovlivňovat vzory staršího bratra Giulia, Camilla Boccaccina, Parmigianina, Giulia Romana, Savolda, Michelangela, Salviata, Dürera, Heemskercka nebo Cambiasa. Zároveň během svého života bedlivě naslouchal přáním objednavatelů – nejvíce Karlu Boromejskému a cremonským radním, která mu napříště zapovídala experimenty bez jejich předchozího odsouhlasení.

Campi byl na druhé straně tvůrcem nových kompozic, které inspirovaly nejen jeho bratra Vincenza spolu s okruhem cremonských výtvarníků v čele s Lucou Cattapanem, Andreou Chiaveghinem a Giovannim Battistou Trottim, ale které také poutaly pozornost jeho soudobých milánských kolegů zvučných jmen, jakými byli Simone Peterzano, Giovanni Ambrogio Figino nebo Giovanni Paolo Lomazzo. Práce prokázala, že Campi se ve své plodné malířské produkci zabýval studiem světla a stínu na ploše obrazu. Jeho úsilí založené na tradici brešské školy podpořené kresbou podle živého modelu položilo základy šerosvitné malby, jež se v Lombardii rozvinula nejen v díle Caravaggiově, ale také v práci jeho bratra Vincenza, Tanzia da Varalla, *il Cerana* nebo Daniela Crespiho.

Na základě dosažených znalostí lze konstatovat, že Antonia Campiho musíme chápat jako malíře zlomové epochy, který během své kariéry osciloval mezi všeobjímajícím eklektismem, střeđoitalskou manýrou, reformním klasicismem a šerosvitnou malbou raného baroka.