

„Copiare, contraffare, imitare“: Kopírování antických soch v renesanci

Copiare, Contraffare, Imitare: Making Copies of Ancient Statues in the Renaissance

Petra Hečková | Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování v Litomyšli



Klíčová slova

renesanční sochařství | antika | kopie | imitace | padělek | Baccio Bandinelli | Laokoon | Francesco Primaticcio | Pier Jacopo Alari-Bonacolsi zvaný L'Antico

Key words

renaissance sculpture | antiquity | copy | imitation | forgery | Baccio Bandinelli | Laocoön | Francesco Primaticcio | Pier Jacopo Alari-Bonacolsi called L'Antico

Abstrakt

Nálezy antických starožitností a zvyšující se povědomí o velikosti antického umění vedly od poslední třetiny 15. století také k většímu zájmu o jeho sběratelství.

V Římě i v dalších oblastech Itálie vznikaly soukromé kolekce vysoce ceněných antických originálů. Rostoucí poptávku však bylo jen velmi obtížné uspokojit, což záhy vedlo k rozšíření zájmu o kopie nedostupných antických originálů. Velmi vyhledávanými byly jak zmenšené kopie slavných antických soch v drobných bronzích, tak i mramorové kopie či pseudoantické imitace bust římských císařů, v menším množství také reliéfů nebo soch s mytologickými náměty. V renesanci se na základě antické tradice znovuoživila také technika vytváření sádrových odlitků, kterou ve 40. letech 16. století poprvé ve velké míře využil Francesco Primaticcio. Vytváření kopií antických soch tak nabývalo velmi různorodých podob a ne vždy je možné techniky prostého kopírování dobře odlišit od vytváření falz, volnějších pseudoantických imitací či dokonce volně tvůrčí nápodoby *all'antica*, jimiž se samotní umělci v pomyslné soutěži (*„paragone“*) s antikou snažili dosáhnout dokonalosti formy a provedení svých antických vzorů. Podobně ambivalentní jako praxe je ostatně také dobová teorie či písemné prameny, kde jsou pojmy jako *„copiare“*, *„contraffare“* nebo *„imitare“* používány naprosto volně, jako vzájemně zaměnitelné, synonymní výrazy.

Tento příspěvek na několika vybraných příkladech ukazuje, jak se v renesanční Itálii principy kopírování a nápodoby antických soch vyvíjely. Pokusím se v něm vyzdvihnout některé specifické aspekty renesanční praxe, jež jsou odlišné od současného vnímání pojmu kopie.

Abstract

Since the last third of 15th century, the findings of antique artefacts and increasing awareness of greatness of ancient art have resulted also in an intensified interest in the ancient originals.

Private collections of highly prized originals emerged both in Rome and throughout Italy. However, growing demand for antiquities was very difficult to satisfy, which led to a broader interest in copies of inaccessible ancient originals. Miniature copies of famous antique statues as well as marble copies or pseudo-imitations of antique busts of Roman emperors, reliefs, and sculptures depicting mythological themes gained widespread popularity. The technique of plaster casting was also revived in the Renaissance, based on the ancient Roman tradition and widely used by Francesco Primaticcio in the 40s of the 16th century. Therefore, making copies of ancient statues attained very diverse forms and strategies and it is not always a simple task to distinguish clearly between copying and making fakes, pseudo-antique imitations or even unrestricted and creative *mimesis all'antica*, through which artists themselves tried to achieve a perfection of form and design of their ancient models in the imaginary competition (*„paragone“*) with Antiquity. Contemporary theory and written sources are as ambivalent as the practice, though terms like *„copiare“*, *„contraffare“* or *„imitare“* were used quite independently and interchangeably.

With the use of a few selected examples this contribution reveals how the principles of copying and imitation of classical sculpture were developed in the Renaissance Italy, and tries to accentuate some specific aspects of Renaissance practices varying from the contemporary perception of the term *„copy“*.

Vztah k antické minulosti, jejímu duchovnímu dědictví, ale také dochovaným hmotným památkám představuje jeden z klíčových aspektů raně novověké renesanční kultury. V tomto ohledu je důležitou etapou zvláště konec 15. a první polovina 16. století, kdy se pietní vztah k antickým artefaktům jako spíše politickým symbolům dávné minulosti postupně přetavil v touhu po jejich soukromém držení. Vlastnictví „*anticaglie*“, [1] tedy antických starožitností, se stalo nejen výrazem kulturního uvědomění, sounáležitosti s velkolepou antickou minulostí, ale také společenské prestiže. Nálezy antických artefaktů a neustále se zvyšující stupeň poznání antického umění vedly ke zvýšené poptávce po originálech. Avšak již v období pozdní renesance se vlastnictví antických soch či reliéfů z původních několika desítek či dokonce stovek drobnějších kolekcí soustředilo do rukou poměrně úzkého okruhu majitelů, často vlivných římských rodů nebo politicky činných osobností spojených s prostředím papežské kurie. [2]

Ty nejskvělejší antické starožitnosti byly nadto jen obtížně dostupné, což vyvolalo četné pokusy o získání dostatečně kvalitních náhražek. U novodobých artefaktů šlo především o zprostředkování antické formy a autenticita v dnešním slova smyslu, založená převážně na materiální podstatě památky, tak de facto až do poloviny 18. století zdaleka nehrála důležitou roli. V této době se také objevil fenomén raně novověkého kopírování. Za pozornost stojí fakt, že renesance nepoužívala pojem kopie zcela exaktně. Namísto toho se v dobové literatuře setkáváme s více termíny, často obdobného významu, ovšem bez přesněji odlišených významových nuancí. Vasari ve svých *Životech nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* (1568) [3] užívá hned několik pojmů. Vedle „*ritrarre*“, kterým popisuje jak Sansovinův voskový model Laokoona, tak i Bandinelliho volnou kopii provedenou v mramoru, používá často ve velmi podobném významu také termíny „*imitare*“, „*copiare*“, „*contraffare*“ nebo „*disegnare*“. [4] Podobnou terminologickou pluralitu nacházíme také v pozdější příručce Filipa Baldinucciho *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* (1681), kdy výše uvedené pojmy mohou popisovat jak nápodobu dle přírody, [5] tak kopírování dle již existujícího uměleckého vzoru. [6]

Podobně ambivalentní jako teorie je také renesanční praxe. Na několika vybraných příkladech z oblasti renesančního sochařství bude



Obr. 1. Baccio Bandinelli, Orfeus, před 1519. Florencie, Palazzo Medici Riccardi, nádvoří. Foto Petra Hečková.

v tomto příspěvku demonstrováno, že vytváření kopií v renesanci nabývalo často nejrůznějších forem, jež mohly záviset na okolnostech vzniku dané kopie, přání zadavatele nebo i na použitém materiálu, a k dosažení uspokojivého řešení mohlo vést více strategií. Kopírování antického umění představovalo jednu z faset komplexního obrazu pomyslné kulturní a umělecké soutěže renesance s antikou, úsilí o dostižení a napodobení antických uměleckých vzorů a také snahy o jejich další šíření v nejrůznějších podobách, provedeních a médiích.

Soukromé sbírky antiky byly už od svého zrodu centrem zájmu celé řady obdivovatelů a v nich vystavená antická torza, busty či reliéfy vzbuzovaly uměleckou imaginaci. I nejlepší umělci, a zvláště sochaři quattrocenta a cinquecenta, se trénovali v kopírování a napodobování římských starožitností, ať už prostřednictvím kresby nebo vlastních sochařských realizací. Studium antických soch se stalo nejen nedílnou součástí

umělecké průpravy a zdrojem inspirace, ale také předmětem pomyslné soutěže („*paragone*“) s antickými mistry ve snaze dosáhnout či předstihnout dokonalost jejich umění. Tyto motivy hrály důležitou roli například u sochy Orfea, kterou vytvořil kolem roku 1519 sochař Baccio Bandinelli na objednávku Giulia de' Medici, pozdějšího papeže Klementa VII. (obr. 1). [7]

Podobnost se sochou Apollona Belvedérského neunikla pozornosti současníků. Vasari dokonce Orfea se slovy chvály dává na roveň jeho předloze, neboť „*velmi příhodně imituje manýru torza a všech jeho údů*“. [8] Bandinelli sice převzal základní kompozici, postoj s mírným ukročením pravé nohy nebo motiv pootočené, klasicky dokonalé hlavy s prameny vlasů svázanými na temeni do charakteristického uzlu, ovšem jeho práce nespočívala v jednoduché imitaci antické předlohy. Velký cit pro formy antického sochařství je patrný zvláště tam, kde se o původní podobu svého vzoru nemohl opřít. Protože v době vzniku Orfea ještě nebyla slavná belvedérská statue restaurována a její pravá paže byla zachována pouze v předloktí, dotvořil ji Bandinelli do charakteristického gesta otevřené dlaně, jímž se o více než deset let později nejspíše inspiroval také Montorsoli během svého restaurování vatikánského Apollona. [9]

Centrem vykopávek antických sochařských památek se stal v období renesance především Řím a jeho bezprostřední okolí, lokality, kde se dříve nacházely luxusní císařské rezidence (Vecchia Roma, Anzio, Subiaco, Tivoli), či oblast kolem Baiae v Kampánii. Zájem soukromých sběratelů, kteří toužili vyzdobit svá sídla antickými starožitnostmi, však brzy převýšil množství děl nacházených během amatérských výkopů, zvláště když lukrativní úlovky z vykopávek končily v rukou těch, kteří se díky konexím, dobře informované síti agentů nebo své politické moci dostali k nálezům dříve. Už na počátku 16. století se dobře dochované antické sochy prodávaly za vysoké sumy, jaké mohl za své práce utržit jen nemnohý z žijících umělců. Klasickým příkladem je snad neznámější antické umělecké dílo objevené v renesanci. O sousoší Laokoona a jeho synů, nalezené 14. ledna 1506 na pozemku Felice de' Fredis poblíž takzvané Sette Sale, usilovala celá řada zájemců a nabídky se vyšplhaly až na 1500 dukátů. Nakonec jej získal už pár měsíců po nalezání do svých nově ustavovaných sbírek v Belvedéru papež Julius II. della Rovere. [10]

Do ostatních částí Itálie či Evropy se *antica-glie* dostávaly mnohem hůře a v menším počtu. Zpravidla šlo o torza nebo o portrétní busty z provinčních lokalit. Poptávka zvláště ze zemí záalpské Evropy tak mohla být jen velmi těžko uspokojena a kopie či imitace děl antického sochařství byly v raném novověku mnohdy jediným prostředkem, jak rozšířit formy antického umění v severnějších oblastech Evropy, zatímco mramorové originály zůstávaly v některé ze soukromých sbírek v Římě či ve sbírkách papežských. [11] Šíření kopií velmi napomohlo znovuoživení a zdokonalení technik práce se štukem a sádrovou, a zvláště pořizování sádrových odlitků jako zdaleka nevhodnějšího prostředku pro přenesení velmi přesné, třídimenzionální podoby určitého artefaktu v poměru 1:1. Jak prokázaly slavné nálezy z římských Baiae, tyto postupy byly známé a hojně užívané již v římské antice. [12] V průběhu renesance se znalost práce se sádrovou a zdokonalení dovednosti ve zhotovování sádrových forem a odlitků postupně rozšířily. Způsob provedení jednoduché i vícedílné sádrové formy popsal velmi podrobně ve svém traktátu *Libro dell'Arte* (kolem 1400) Cennino Cennini. [13] Odlitky antických soch postupně nabývaly na popularitě a staly se součástí sbírek mnoha milovníků umění, pro které zůstávaly antické originály nedostupné. Přesto ještě v polovině 16. století bylo zhotovování odlitků velmi nákladnou záležitostí, která vyžadovala nejen diplomatické jednání s majiteli příslušných soch, ale také zkušenosti s touto technologií.

Pořízení odlitků pro francouzského krále Františka I. jeho dvorním umělcem Francescem Primaticciem (1504–1570) bylo vůbec prvním příkladem v takovémto rozsahu ve své době. Podle některých teorií to mohl být přímo Primaticcio, kdo králi vnukl tuto myšlenku, neboť v severní Itálii, odkud pocházel, už na počátku 16. století existovala zavedená praxe výroby kopií antických soch. [14] Kvůli pořízení forem antických soch odjel Primaticcio do Říma celkem dvakrát, v letech 1540 a 1545. Mezi několika desítkami kopírovaných předmětů se nacházely nejen slavné sochy z vatikánských sbírek (Laokoon, „Kleopatra“ – Spící Ariadna, Apollon Belvedere, Antinoos, císař Kommodus jako Herkules, Venuše nebo Tiber), ale také dvojice satyrů della Valle, části reliéfů na Trajánově sloupu a dvě sfingy. [15] Sochy pak byly odlévány do bronzu z dopravených sádrových forem teprve ve Francii. Práci na pořizování dalších odlitků však zastavila králova smrt v roce 1547. [16]



Obr. 2. Baccio Bandinelli, Laokoon, 1520–1525. Florencie, Galleria degli Uffizi. Foto Petra Hečková.



Obr. 3. Laokoon, detail, první třetina 1. století n. l. Řím, Vatikán, Museo Pio-Clementino. Foto Petra Hečková.

Mezi badateli dodnes vzbuzuje pozornost fakt, že nejslavnější z těchto kopií, sousoší Laoköona bylo odlito bez novodobých doplňků, které jen pár let předtím, počátkem 30. let 16. století vytvořil sochař Montorsoli. Proč tomu tak bylo, je dodnes nejasné. Podle jedné z hypotéz mělo být provedení kopie Laoköona bez těchto dodatků výrazem odlišného vkusu a záliby pro torzo a fragment, jaká byla charakteristická před polovinou 16. století pro Zaalpí.^[17] To by však zcela nevysvětlovalo skutečnost, proč nebyl podobný přístup uplatněn také u Apollona Belvédérského, jehož odlitek zahrnuje také Montorsoliho doplnění levé ruky a pravé paže od předloktí dolů. Nabízí se domněnka, že nedávno dokončené restaurování Laoköona bylo pro Primaticcia příliš výrazné a nově vytvořené Montorsoliho doplňky příliš narušovaly tradiční, zažitý obraz díla. Bezpečné pořízení forem z kompletně restaurovaného Laoköona také nemusel umožnit celkový stav díla či materiálová odlišnost Montorsoliho integrací. Z podobného důvodu, kvůli zajištění bezpečnosti pro cenné antické dílo, pravděpodobně nebylo Primaticciovi umožněno pořízení formy slavného Torsa Belvedere.^[18]

Ještě jednou našly Primaticciovy sádrové formy využití, a to na dvoře Marie Habsburské, místodržitelky Nizozemí, mecenášky a sběratelky umění. Podobně jako František I. také ona se

s nevelkým úspěchem snažila získat diplomatickou cestou některé antické originály. Jejím dvornímu umělci, sochaři Leoneovi Leonimu (1509–1590) se podařilo po smrti francouzského krále Františka I. díky Primaticciově pomoci získat část z jeho souboru forem. Ještě před rokem 1552 byla sochařem Lucou Lancia některá díla provedena v sádrových kopiích, snad jako prozatímní přípravná fáze pro vytvoření finálních bronzových odlitků, jež měly zdobit sídlo v Binche. K tomu však vlivem válečných událostí už nedošlo a také sádrové odlitky byly zničeny.^[19]

O skutečném rozsahu a míře uplatnění sádrových kopií antických soch v období renesance písemné prameny převážně mlčí, i když je více než pravděpodobné, že jejich množství bylo vyšší a jejich role mnohem důležitější, než tomu nasvědčuje dnešní stav. Mnohem lépe jsme informováni o kopiích, imitacích či replikách v trvanlivějších materiálech, především v mramoru a v bronzu. Vrátime-li se ještě jednou ke slavnému sousoší Laoköona, nelze opominout jeho první velkou kopii v reálné velikosti provedenou v první polovině 20. let 16. století sochařem Bacciem Bandinellim z popudu papeže Lva X. Medici. Ten jí slíbil francouzskému králi Františkovi po vítězství u Marignana (1515) namísto vzácného originálu, jehož se nehodlal vzdát (obr. 2).^[20]



Obr. 4., 5. Antico (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi), Císař Antoninus Pius, 1519–1522, New York, The Metropolitan Museum of Art. Repr: MET Digital Collection <http://www.metmuseum.org/art/collection>.

Bandinelli už krátce předtím získal díky soše Orfea věhlas svou schopností dovedně napodobit formy a principy antického sochařství v originálních dílech. Namísto původního záměru provést odlitek z bronzu se rozhodl pro mramorovou kopii přirozené velikosti. Dílo se tehdy ještě stále nacházelo v prakticky stejném stavu, v jakém bylo před patnácti lety objeveno, tedy s chybějící Laokoonovou pravou paží s příslušnými oviny hadího těla a také bez části levé paže mladšího syna. Podobně jako to učinil již v případě Orfea, také zde se Bandinelli při vytváření kopie rozhodl chybějící části dokonponovat. Právě k tomuto kroku by se mohl vztahovat Vasarim tradovaný umělcův výrok, že udělá svého Laokoona ještě lepšího, než je onen antický.^[21]

Bandinelliho Laokoon je tradičně a tak trochu neprávem přehlížen a považován za pouhou kopii antického originálu. Ve skutečnosti se jedná spíše o svébytnou uměleckou redakci odlišující se od antické předlohy nejen v celé řadě detailů, ale také výraznějšími změnami kompozice. Podrobněji je provedená hlava hada, jehož čelisti se s chutí zakusují do boku mladšího syna. V souladu s Vergiliovým líčením také Bandinelli vložil krk hada do pravé ruky marně se bránícího otce. Odlišné rysy má Laokoonův obličej: u florentské kopie je ztvárněn s hustším obočím

a hlubšími vráskami, ba dokonce zvýrazněnými svaly, žilami či nervy, které ještě více podporují dramatický ráz výjevu (obr. 3). Specifický autorův rukopis se projevuje na hlavě a zvláště očích mladšího syna, který bývá porovnáván s Merkurtem z Louvre, připisovaným Bandinellimu.^[22]

V porovnání s antickou statuí sochař více zdůraznil frontálnost kompozice. Starší syn je proto více vytočený ven, zatímco samotný Laokoon sedí (což je velmi dobře patrné při pohledu zezadu) v porovnání s polosedem-pozdvíhem antického prototypu. Asi nejdůležitějším Bandinelliho vkladem, v němž se projevil nejen jako skvělý umělec, ale také jako znalec antiky, je rekonstrukce pravé Laokoonovy paže. Tu interpretuje jako ohnutou mírně dozadu, takže se na rozdíl od o deset let mladšího Montorsoliho restaurování blíží dnes respektované podobě, která byla upřesněna nálezem takzvané Pollakovy paže na začátku 20. století.

Realizace sousoší se Lev X. nedočkal. Po krátké cézuře, která nastala po jeho smrti roku 1521, a po krátkém pontifikátu antickému umění nepřijícího Hadriána VI. své dílo Bandinelli dokončil až v roce 1524. Na konci téhož roku však papež Klement VII. Medici usoudil, že si mramorovou kopii Laokoona přece jen ponechá, a namísto do Francie ji odeslal do Florencie. Zde

bylo roku 1531 sousoší instalováno v zahradách paláce Medici, kde plánoval Klement VII. vytvořit florentskou obdobu antických sbírek ve vatikánském Belvedéru.^[23]

Bylo by velmi nepřesné považovat pořizování kopií antických soch v renesanci za pouhé východisko z nouze. Naopak, tato díla mnohdy sloužila nejnáročnějším potřebám reprezentace svého majitele a představovala ceněné umělecké artefakty s vlastní hodnotou. Kopírování antických soch bylo nadto nejen technicky, ale velmi často také finančně velmi náročným podnikem, zvláště pokud měl být materiálem výsledné kopie bronz. Proto byly bronzové kopie v poměru 1 : 1 velmi vzácné a většího rozšíření doznaly spíše drobné bronz, reprodukcující slavné antické sochy ve zmenšeném měřítku. Takovými kopiemi antických soch proslul Pier Jacopo Alari-Bonacolsi z Mantovy (cca 1460–1528), který si díky své důvěrné znalosti antického sochařství – restauroval mimo jiné sousoší Dioskúrů na Quirinalu v Římě – vysloužil přívěsivo l'Antico. Dodnes se dochovala celá řada jeho více či méně věrných kopií či volnějších replik podle antických předloh, často v exkluzivním provedení – tedy se zlacením nebo vykládáním stříbrem.

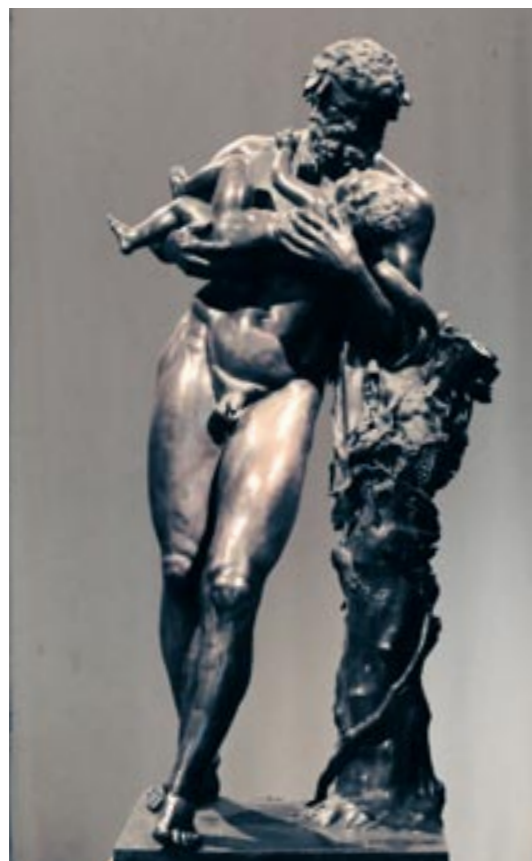
Antico prováděl nejen drobné bronzové kopie slavných antických statuí (především z belvédérských sbírek), ale také busty all'antica. U některých z nich můžeme vysledovat konkrétní předlohu v římských antických portrétních sochách, jinde jde spíše o volné repliky nebo dokonce produkty umělcovy invence v duchu all'antica. Busta císaře Antonina Pia, původně pocházející ze sbírky Isabelliny d'Este a dnes uchovávaná v Metropolitaném muzeu v New Yorku (obr. 4),^[24] demonstruje pro Anticu typický způsob práce, kdy je antická forma velmi věrně odpozorována a reprodukována, ovšem zároveň proměněna akcentem na zvýšenou životnost a technicky bezvadně propracovaný detail. Je to vidět na velmi jemné modelaci pramenů vlasů a vousů či zdůraznění obočí až cizelérsky přesným a jemným rytím, stejně jako na péči, kterou věnoval partii očí zvýrazněných pomocí postříbření (obr. 5).^[25]

Jak již bylo řečeno výše, bronzové kopie antických soch ve velkém měřítku zůstávaly vzácnější. Výjimečnou svou kvalitou provedení je socha Siléna s Bakchem z někdejších sbírek Ferdinanda de' Medici.^[26] Její předlohou byla mramorová socha, jež se s částí sbírek Borghese dostala na začátku 19. století až do Louvre.^[27] Socha byla

nalezena někdy ve druhé polovině 16. století společně se slavnou Vaso Borghese na pozemku Carla Mutiho, v místech, kde se ve starověku rozkládaly Sallustiovy zahrady. K pořízení bronzové kopie se vztahuje korespondence Ferdinanda de' Medici z 18. září 1569, kdy děkoval majiteli antické sochy za možnost pořídit si její formu.^[28] Bronzová verze, podle nejnovějších zjištění připisovaná Giacomovi del Duca (1520–1604), byla provedena někdy v průběhu 70. let 16. století (obr. 6).^[29] Poté socha sloužila k výzdobě fontány před monumentální zahradní lodžii Villy Medici na Pinciu, jak vidíme na rytině Giovanniho Francesca Venturiniho z jeho série publikací o římských fontánách, než byla na konci 18. století definitivně převezena do Florencie (obr. 8).

Přístup Giacomovi del Duca při zadání bronzové kopie nebyl založen jen na pouhé reprodukci předlohy. Proti antické soše dal moderní umělec své verzi nový naturalismus. Hlavy mají živější vyjádření a modelace muskulatury více reflektuje anatomii lidského těla, s větší pečlivostí jsou prokresleny také vlasy, vousy a koruna z listů. Pahýl stromu pokrývá bohatý dekorativní koberec z ratolestí a plodů. O větší slávě a oblíbenosti moderní imitace svědčí také to, že na vyobrazení antického originálu ve III./IV. Knize Cavalieriho *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (1594)^[30] převzal autor kresebné předlohy pro grafiku motiv bohatěji zdobené podstavy kmene stromu s vinnými úponky, listy a hrozny právě z bronzové repliky ze zahrad římské Villy Medici, a zaměnil tak moderní exemplář za antický (obr. 7).

Antikizující a pseudoantické busty představovaly sochařský žánr nejlépe reagující na zvýšený zájem o antické předměty a také na dobovou oblibu ikonografie dvanácti císařů.^[31] Mezi nejtalentovanější imitátory antických bust patřil sochař milánského původu Tommaso Della Porta il Vecchio, který zároveň působil v Římě jako restaurátor antických soch. Podle Vasariho, který si jeho mistrovství práce v mramoru nesmírně cenil, byly Della Portovy římské busty dokonce prodávány jako antické.^[32] Například roku 1562 od něj zakoupil kardinál Farnese dvanáct mramorových bust císařů, které jsou ztotožněny s existující sérií raně novověkých bust v nadživotní velikosti, nacházejících se dodnes v portiku a v severovýchodní galerii Palazzo Farnese na Campo de' Fiori.^[33] Některé z portrétů sice jeví znaky idealizace (například Augustus) nebo určité odlišnosti v provedení detailů očí či obličejových partií, jež



Obr. 6. Giacomo del Duca, *Silénos s malým Bakchem*. Florencie, *Galleria degli Uffizi*. Foto Petra Hečková.



Obr. 7. Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum statuarum urbis Romae. Tertius et quartus liber*. Roma 1594, fol. 75. Repro: archiv autorky.



Obr. 8. Giovanni Francesco Venturini, *Merkurova fontána v zahradě velkovévody toskánského (Le Fontane di Roma nelle Piazze e Luoghi Pubblici, Vol. 3 Le fontane ne' Palazzi di Roma, Fol. 9)*, po 1691. Repro: MET Digital Collection.

prozrazují ruku moderního umělce, práce jsou však provedeny s mimořádným citem pro antickou formu. U mnoha portrétů je znát, že byly výsledkem pečlivého studia dochovaných antických předloh, ať už sochařských (Vitellius) nebo numismatických obrazů (Nero), a snahy je velmi věrně a s respektem vůči zvláštnostem římského portrétního sochařství napodobit.^[34]

Důležitou roli v rozvoji kopírování sehrálo také rozšíření praxe restaurování antických soch. Díky důvěrnému seznámení se s antickými originály během jejich čištění, konsolidace či rekonstruktivního restaurování se mohli stát i renesanční umělci druhého řádu, méně úspěšní ve vlastní tvůrčí činnosti, skutečnými mistry v napodobování. Proto je dnes často velmi obtížné odlišit renesanční práce all'antica od skutečných antických originálů, zvláště když i v renesanci bylo běžné využívání autentického antického materiálu a jinak vzácných řeckých mramorů pro nové sochařské realizace. Takto například postupoval někdy v první polovině 16. století sochař Flaminio Vacca (1538–1605) při realizaci zakázky pro Ferdinanda de' Medici na

vytesání pendantu k antické soše lva, nalezené už dříve na Via Prenestina před Porta San Lorenzo. Obě sochy byly určeny pro výzdobu monumentální lodžie zahradní fasády Villy Medici u Santa Trinita dei Monti, kam byly osazeny někdy před rokem 1598 (obr. 8).^[35]

Díky své výborné informovanosti o probíhajících archeologických výzkumech a nálezech antického materiálu se stal Flaminio Vacca vynikajícím znalcem nejrůznějších druhů kamenů používaných v antice a měl přehled o jejich optimálním využití, jak dosvědčuje také jeho traktát *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* (1594). Aby se použitým materiálem své kopie co nejvíce přiblížil předloze, použil monumentální hlavičku z Fora Romana, z jednoho z antických chrámů pod Palácem Konzervátorů.^[36] Vaccova krátká poznámka nás informuje ještě o jednom zajímavém aspektu této zakázky: antická socha lva existovala původně pouze v reliéfu, který byl nejspíše také na objednávku Ferdinanda de' Medici přepracován sochařem Giovanni Sciaranem z Fiesole do podoby volné sochy.^[37] Známkou toho, že socha původně exis-

tovala pouze v reliéfu, je přísně frontální postoj lva i stopy nerovnoměrného poškození jeho povrchu, který je znatelně lépe dochován na levé části. Figura lva byla původně spojena s pozadím reliéfu pouze svou menší částí, a sochař tak mohl vysvobodit z bloku kamene jen levý bok včetně vnější strany předních a zadních končetin a levou stranu hlavy, která zůstala mírně smršťená. Sochařskou rekonstrukcí byl doplněn z jiných kusů mramoru ocas lva a koule, o níž se opírá pravou prackou (obr. 9).^[38]

Flaminiem Vaccou vytvořený pendant antického lva není na první pohled od své předlohy odlišný. Ovšem mírně natočená hlava s pootevřenou tlamou, vykroužené zorničky očí, volná modelace bujné hřívy splývající v prstencích, to vše dodává Vaccovu lvu živější vzhled. Svou novodobou kopii sochař hrdě označil signaturou v antickém stylu „OPVS FLAMINII VACCÆ ROMANI“ (obr. 10). Jeho podpis musel být dobře viditelný všem návštěvníkům zahrady Villy Medici a od počátku jeho verze také budila mnohem větší pozornost a byla obdivována a kopírována spíše než antický originál.^[39]

S rozšířením kopií, imitací a nápodob velmi těsně souvisí také téma padělků. V období renesance ještě nebylo příliš obvyklé padělatelství coby činnost motivovaná finančním prospěchem autora a obchodníka na úkor nového majitele díla, tedy fenomén, s jakým se potýkalo především 18. století. Schopnost mistrovsky napodobit sochu, minci či drobné artefakty z kovu nebo polodrahokamů byla současníky dokonce oceňována a jména umělců zabývajících se „falšováním“ všeobecně známa. Na pseudoantické sochy se specializoval například v Benátkách působící Simone Bianco, který několik svých portrétních bust signoval svým vlastním jménem přeloženým a převedeným do řečtiny: „ΣΙΜΩΝ ΛΕΥΚΟΣ Ο' ΕΝΕΤΟΣ“.^[40] V glyptice vynikal Florentin Pier Maria della Pescaia, jehož pohár z porfyru byl prodán jako antický předmět za vysokou cenu.^[41] Mezi padělateli mincí doznali velké proslulosti například Giovanni dal Cavino z Padovy nebo Vittore Gambella zvaný Camelio, které zmiňuje ve svém spisu Enea Vico.^[42]

Právě oblast sběratelství antických mincí a gem, jež měla tradici sahající hluboko do středověku a s níž byl spojen rozsáhlý obchod, před-

stavovala pro padělatele lukrativní cíl. Vzhledem k velkému počtu předmětů a množství variant bylo snadné uvést na trh padělky nebo „vylepšené“ originály a nesehnání je odhalit. Jedním z nejvýznamnějších znalců starožitností v 16. století, který se snažil systematicky popsat tento fenomén, byl Enea Vico (1523–1567). Ve svém *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi* (1555) věnoval problematice padělků („fraudi“) dokonce celou kapitolu. Popisuje zde různé způsoby vylepšování antických mincí a jejich falšování či technické aspekty výroby umělé patiny. Té rozeznává a popisuje několik druhů, jak podle materiálu, tak podle techniky umělého zestaření (včetně oblíbené praxe zahrabání mincí na několik dnů pod zem).^[43] Přestože na padělatelství antických mincí upozorňuje a velmi podrobně rozebírá používané metody, nenajdeme u Vica žádné moralizující výroky o jeho nevhodnosti. Naopak některé z nejslavnějších falzifikátorů své doby vyjmenovává pro velké mistrovství, s jakým padělky antických mincí vytvářejí.

Stojí za povšimnutí, jak velký důraz klade Vico na patinu coby důležitý aspekt pro rozpoznání antického stáří předmětu. Obdobně také Baldinucci, i když se omezuje pouze na malířství, popisuje patinu jako jev, který získává umělecké dílo časem a jenž lze také považovat za pozitivní znak.^[44] V sochařství představovala patina vedle fragmentárního stavu či stop poškození třetí důležitý projev antického stáří. Postupem, který renesanční padělatelé a autoři pseudoantických artefaktů s oblibou používali, proto bylo vytvoření umělé patiny. Podobně jako v případě falšování mincí, také při umělé patinaci mramorových soch a reliéfů, jež měly být vydávány za antické nebo jako antické restaurovány, se nejpozději od poloviny 16. století běžně užívala umělá barevná patinace, která povrch čerstvě opracovaného kamene pozměnila tak, že připomínal jemný nažloutlý či slonovinový odstín antických řeckých mramorů. O této metodě nám dává dobrou představu *Il Riposo* (1584) od Raffaella Borghiniho. V jedné části dialogu popisuje, jak dát barvu mramoru tak, aby byl podobný antickému („*dare il colore antico*“). Speciální směs, která se k tomu využívala, mohla obsahovat moč, saze, skořici či hřebíček nebo i barevné pigmenty.^[45]

Ať už se jednalo o oblíbené portréty římských císařů, historické reliéfy nebo dokonce sochy mytologických námětů v životní velikosti, vytváření sochařských děl *all'antica*, jež byly snad



Obr. 9. Leone Medici, konec 2. století n. l., přepracoval Giovanni Sciarano ve 2. polovině 16. století. Loggia dei Lanzi, Florencie. Foto Petra Hečková.

no zaměnitelné s antickými originály, se mnohdy umělcům vyplácelo a mohlo jim přinést také značnou společenskou prestiž. Vzpomeňme případ prvních sochařských realizací snad nejslavnějšího sochaře renesance Michelangela Buonarrotiho. Jak vypráví Vasari, sošku Spícího Kupida, kterou vytvořil podle antického originálu ve sbírkách Medicejských, měl mladý začínající umělec na radu Lorenza di Pier Francesco de' Medici zestařit tím, že ji zakopal do země. Podle jiného podání měl totéž udělat v Římě obchodník Baldassare del Milanese, než Kupida prodal kardinálovi Raffaeleovi Riariovi jako antickou starožitnost.^[46] Poté, co poznal svůj omyl, sice Riario dílo vrátil, avšak ještě téhož roku 1496 nabídl Michelangelovi jeho první velkou zakázku v Římě, sochu Bakcha.

Podle další z historek, které se šířily ještě za Michelangelova života, se také Bakchus ocitl pod zemí a byl „náhodou objeven“, podobný vzácné antické soše.^[47] Nejspíše samotný umělec se postaral o posílení antického vzhledu tím, že Bakchovi ulomil pravou ruku s pohárem. Takto je zachycen, uprostřed sbírky starožitností Ja-



Obr. 10. Flaminio Vacca, Leone Medici, před 1594. Loggia dei Lanzi, Florencie. Foto Petra Hečková.

copa Galliho, například na kresbě Maartena van Heemskercka z první poloviny 30. let 16. století (obr. 11). Namísto pravé ruky držící pohár zeje pouze pahýl a poškozen je také Bakchův úd.^[48] Díky tomu Michelangelova statue velmi dobře zapadá mezi ostatní zde vystavená antická torza. Byť se míra poškození všech objevovaných antických originálů často velmi lišila, fragmentárnost vždy zůstávala jejich podstatnou vlastností.^[49] Záměrné poškození předmětu proto mohlo představovat zdaleka nejlepší pojistku pro navození dojmu antického stáří.

Michelangela samozřejmě nelze považovat za padělatele. Jeho četné práce *all'antica* a pokusy o umělé navození antického stáří, ať už znamenají jen literárně, nebo fakticky existující, byly spíše projevem jeho neutuchající rivality vůči velkolepým uměleckým dílům antiky a snahou zmást diváka pohledem na domněle antický výtvor, jež je ve skutečnosti dílem moderního umění a důkazem jeho vlastní virtuozity.^[50] Mýtus o Michelangelovi coby falšovatelé antických soch zůstává dodnes natolik živý, že vzbuzuje další

smělé hypotézy. Podle jedné z nich může být fenomenálním a dosud neprokázaným padělkem z rukou Michelangela také slavné vatikánské sousoší Laokoona.^[51]

Z krátkého a nikoli kompletního výčtu příkladů je patrné, že hranice mezi renesančními kopii, imitacemi, falzifikáty či restaurátorskými zásahy, které mnohdy zcela radikálně pozměnily vzhled někdejšího antického díla, je velmi tenká. V období renesance, kdy povědomí o větší hodnotě originálu než kopie ještě nebylo plně rozšířeno, se pojmy kopie, kopírování, falšování neustále vyvíjely a neměly pevné hranice. Kopírování a napodobování antických soch navíc zůstalo nejen v renesanci, ale prakticky po celý raný novověk součástí uměleckého školení. Přestože by řada moderních uměleckých děl mohla být z hlediska dnešních kritérií považována za více či méně úmyslný padělek, stále je třeba mít na zřeteli, že optiku dnešní doby nelze s úspěchem a bez rizika nepřijatelné ahistorické interpretace na období raného novověku uplatnit.

Při zpracování tohoto článku byly využity poznatky získané v rámci stipendijního pobytu v Českém historickém ústavu v Římě.

Poznámky

- 1 | BALDINUCCI, Filippo. *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, et Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*. Firenze, 1681.
- 2 | CHRISTIAN WREN, Kathleen. *Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1550–1527*. New Haven: Yale University, 2010.
- 3 | VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. 2. vyd. (1. vyd. 1550). Firenze: Giunti, 1568. (Dále citováno podle edice Milanesi: VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori: Con nuove annotazioni e commenti*. Edice Gaetano Milanesi. Firenze: G. C. Sansoni, 1873–1885, 9 sv.)
- 4 | BARTSCH, Tatjana, BECKER, Marcus, SCHREITER, Charlotte. Das Originale der Kopie. Eine Einführung. In: Bartsch, Tatjana, Becker, Marcus, Bredekamp, Horst, Schreiter, Charlotte (eds.). *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2010, s. 1–26, zvl. s. 13.
- 5 | Viz též italský termín „*ritratto*“ pro portrét, podobiznu. Viz BALDINUCCI, Filippo, cit. v pozn. 1, s. 137: „*Ritratto m. Figura cavata dal naturale*“.
- 6 | Enea Vico v numismatice vyjadřuje falšování antických mincí pojmy „*contraffare*“ nebo také „*imitare*“. Pro označení samotných padělků však užívá termín „*fraudo*“. Viz text k pozn. 42.
- 7 | LIEBENWEIN, Wolfgang. Clemente VII e il „Laocoonte“. In: Nova, Alessandro, Schreurs, Anna (eds.). *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2003, s. 255–273, zvl. s. 259.
- 8 | „... *immita molto propriamente la maniera del torso e di tutte le membra di quello*.“ In: Vasari (ed. Milanesi), 6, cit. v pozn. 3, s. 143.
- 9 | GREVE, David. *Status und Statue: Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*. Berlin: Frank and Time, 2008, s. 88–89.
- 10 | BURANELLI, Francesco. La scoperta del Laocoonte e il Cortile delle statue in Vaticano. In: Buranelli, Francesco (ed.). *Laocoonte: Alle Origini Dei Musei Vaticani*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006, s. 49–60.

- 11 | BARTSCH, Tatjana, BECKER, Marcus, SCHREITER, Charlotte, cit. v pozn. 4, s. 7.
- 12 | FREDERIKSEN, Rune. Plaster Casts in Antiquity. In: Frederiksen, Rune, Marchand, Eckart. *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010, s. 13–33.
- 13 | CENNINI, Cennino. *Il Libro dell'arte, o trattato della pittura* (red. Gaetano a Carlo Milanesi). Felice le Monnier: Firenze 1859, s. 137–141.
- 14 | HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven / London: Yale University Press, 1981, s. 2.
- 15 | CUPPERI, Walter. „Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty's casts“ – New Documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire. In: Frederiksen, Rune – Marchand, Eckart (eds.). *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010, s. 814–898, s. 82.
- 16 | HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas, cit. v pozn. 14, s. 4–6.
- 17 | ROSSI PINNELLI, Orietta. Chirurgia della memoria: Scultura antica e restauri storici. In: Settis, Salvatore (ed.). *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Vol. 3: Dalla tradizione all'archeologia*. Torino: Giulio Einaudi, 1986, s. 181–250, zvl. s. 184.
- 18 | WÜNSCHE, Raimund. Torso vom Belvedere. In: Winner, Matthias, Andreae, Bernard, Pietrangeli, Carlo (eds.). *Il Cortile delle statue – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan: Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992*. Mainz: Philipp von Zabern, 1998, s. 287–314, zvl. s. 292–293.
- 19 | BOUCHER, Bruce. Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture. *The Burlington Magazine*. 1986, 123, (č. 934, Special Issue Devoted to Sculpture), s. 23–26.
- 20 | LIEBENWEIN, Wolfgang, cit. v pozn. 7, s. 256.
- 21 | VASARI (ed. Milanesi), 6, cit. v pozn. 3, s. 145.
- 22 | CAPECCHI, Gabriela. Superare l'Antico: Il Laocoonte „perfetto“. In: Heikamp, Detlef, Paolozzi Strozzi, Beatrice (eds.). *Baccio Bandinelli: Scultore e maestro (1493–1560)*. Firenze: Giunti, 2014, s. 129–155, zvl. s. 143.



Obr. 11. Maarten van Heemskerck, *Zahradka Galli s Michelangelovým Bakchem*. Album 1, 72r, cca 1532–1536. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

- 23 | HEGENER, Nicole. *Divi Iacobi Eques: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, s. 258–261.
- 24 | New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 65. 202.
- 25 | FITTSCHEN, Klaus. Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana. In: Settis, Salvatore (ed.). *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Sv. 2: I generi e i temi ritrovati*. Torino: Giulio Einaudi, 1985, s. 381–412, zvl. s. 398.
- 26 | V roce 1787 byla socha odvezena z Říma do Florencie. Dnes se nachází v Galleria degli Uffizi (inv. č. 33).
- 27 | Musée du Louvre, inv. č. Ma 922.
- 28 | HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas, cit. v pozn. 14, s. 307.
- 29 | HEIKAMP, Detlef. Jacopo del Duca (Cefalú 1520 circa – 1604): Sileno e Bacco fanciullo. In: Acidini Luchinat, Cristina (ed.). *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*. Milano: Electa, 1997, s. 53–54.
- 30 | CAVALIERI, Giovanni Battista. *Antiquarum statuarum urbis Romae. Tertius et quartus liber*. Roma, 1594, fol. 75.
- 31 | MARTIN, Thomas. Michelangelo's "Brutus" and the Classicizing Portrait Bust in Sixteenth-Century Italy. *Artibus et Historiae*. 1993, 14 (č. 27), s. 67–83.
- 32 | VASARI (ed. Milanesi), 7, cit. v pozn. 3, s. 550.
- 33 | ARATA, Francesco Paolo. Copie e calchi di sculture. In: Francesco Buranelli (ed.). *Palazzo Farnese: Dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*. Firenze: Giunti, 2010, s. 175–81.
- 34 | Tamtéž.
- 35 | HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas, cit. v pozn. 14, s. 247–250. Obě sochy jsou nyní v Loggia dei Lanzi ve Florencii.
- 36 | VACCA, Flaminio. *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*. Roma, 1594, s. 28.
- 37 | Tamtéž, s. 31.
- 38 | Neří však jasně, zda současné doplňky pocházejí z konce 16. století, nebo spíše z konce 18. století, kdy byla antická socha spolu se svým renesančním pendantem umístěna v Loggia dei Lanzi. Stopy restaurátorského zásahu jsou patrné také na soše lva od Flaminia Vaccy.

- 39 | HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas, cit. v pozn. 14, s. 248.
- 40 | Řeckou signaturou jsou označené jeho busty v Louvre, Compiègne, Stockholmu nebo Kodani. Viz MELLER, Peter. Marmi e bronzi di Simone Bianco. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 1977, 21 (č. 2), s. 199–210.
- 41 | MICHEL, Marcantonio. *Notizia d'Opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI*. Morelli, Jacopo (ed.). Bassano, 1800, s. 71.
- 42 | VICO, Enea. *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi divisi in due libri [...]*. Vinegia [Venezia]: Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1555, s. 67.
- 43 | Tamtéž.
- 44 | BALDINUCCI, Filippo, cit. v pozn. 1, s. 119.
- 45 | BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione [...]* Firenze [Firenze]: G. Marescotti, 1584, s. 156–158.
- 46 | VASARI (ed. Milanesi), 7, cit. v pozn. 3, s. 147–148.
- 47 | FREEDMAN, Luba. Michelangelo's Reflections on Bacchus. *Artibus et Historiae*. 2003, 24 (č. 47), s. 121–135, zvl. s. 122.
- 48 | O umělcově záměru by podle některých názorů mělo svědčit také to, že úd nebyl náhodně poškozený odlomením, ale čistě odtesaný. Viz LIEBERMAN, Ralph. Regarding Michelangelo's „Bacchus“. *Artibus et Historiae*. 2001, 22 (č. 43), s. 65–74, zvl. s. 73.
- 49 | BARKAN, Leonard. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. New Haven: Yale University, 1999, s. 120.
- 50 | Někteří autoři pochybují o tom, že byla Michelangelova snaha pohřbit Spícího Kupida do země úmyslným padělkem. Naposledy viz GÁLDY, Andrea M. Discover, Copy, Display: Time and Temporalities in Antiquities Collections of Sixteenth-Century Italy. In: Münch, Birgit Ulrike, Tacke, Andreas, Herzog, Markwart, Heudecker, Sylvia (eds.). *Fälschung – Plagiat – Kopie*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014, s. 70–76.
- 51 | CATTERSON, Lynn. Michelangelo's Laocoön?. *Artibus et Historiae*. 2005, 26 (č. 52), s. 29–56.