

Příliš zaměstnaný umělec

Too busy artist

Martin Zlatohlávek

Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění



Klíčová slova

malba | kresba | manýrismus | rané baroko | Giulio Romano | Cristoforo Roncalli | Giuseppe Agellio | Giuseppe Cesari, zvaný Il Cavaliere d'Arpino | Flaminio Allegrini

Key words

painting | drawing | mannerism | early baroque | Giulio Romano | Cristoforo Roncalli | Giuseppe Agellio | Giuseppe Cesari, called Il Cavaliere d'Arpino | Flaminio Allegrini

Abstrakt

Určení autorství uměleckých děl je zhodnocuje a upřesňuje jejich místo v dějinách umění. Znalectví vyžaduje talent a erudici, k tomu pak přistupují specifické prvky znalecké práce podle osobnostního vybavení, takže někdo klade více důraz na detaily v kompozici nebo na figury, které se opakují, jiný na stylový rozbor či technologický průzkum, další na studium dobových dokumentů, apod. V tomto příspěvku autor zpřesňuje postup určení uměleckého díla, na němž se mohlo podílet více umělců. Zpravidla bývá jednoznačně přijímáno, že autor finálního díla, jako jsou nástěnné malby, oltářní obrazy či závěsná plátna, je také autorem přípravných náčrtů, studií či dokončených modelů, pokud se nejedná o jejich kopie. Autor tohoto příspěvku ukazuje na několika případech konkrétních zakázek z různých uměleckých center v Itálii, k nimž se dochovaly kresby ve sbírkách v ČR, že často mistr připravil podobu výsledné malířské práce ve formě kreseb a kartonů, podle nichž pracovali jeho spolupracovníci a žáci. V některých případech je tato praxe doložena i ve smlouvách nebo záznamech o platbách, totiž že malíř finálního díla má postupovat podle kresby – návrhu (*disegno*), které mu bylo předáno mistrem, odpovědným za zakázku. Nejasnosti mohou vznikat, jak autor ukazuje na jenom konkrétním případě, když v záznamu o platbě je použit jak termín „*disegno*“, tak i „*invenzione*“ a je nutno rozhodnout, který z nich vyjadřuje ty konkrétní kresby na papíře, podle nichž se má pracovat. Závěrem autor příspěvku konstatuje, že pro určení autorství buď finálního díla, nebo jeho přípravných předstupňů je třeba brát v potaz všechny dostupné skutečnosti, jak z oblasti historických pramenů, tak technologického rozboru či stylového určení.

Abstract

Determination of the authorship of artworks increases their value and specifies their place in the history of art. Connoisseurship requires a talent and erudition together with specific elements of connoisseurship according to personal characteristics. Therefore, one emphasizes details in a composition or figures which repeat, the other focuses on stylistic or technological analysis, another one on studying the contemporary documents etc.

In this contribution, the author specifies the process of determination of the authorship of an artwork on which more artists could have worked together. As a rule, it is unequivocally accepted that the author of the final artwork, such as frescoes, altarpieces or canvases, is the author of preparatory studies and models as well, unless these are considered to be copies.

On several commissions from different artistic centres in Italy, for which the preparatory studies are preserved in Czech collections, the author of this text shows the fact that a master often prepared drawings and cartoons but the final work was done by his pupils and collaborators. In some cases, such a practise is documented in contracts or in bills.

The painter, who executed the final work of art, was supposed to follow the drawing or modello made by his master, who was responsible for the commission. Uncertainties may arise as the author of this text shows on a particular example where in the payment record there are terms like “*disegno*” and “*invenzione*” mentioned and it is necessary to decide, which term means the specific drawings that was to be followed and according to which the final painting would be executed. In conclusion, the author of this text states that for determination of the authorship of a final artwork or its preparatory studies all available facts have to be taken into account – historical sources, technological analysis or stylistic analysis.



1. Giulio Romano, *Jupiter a Juno*, před 1530, pero a štětec v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, podkresba černou křídou, čtverečkování černou křídou, papír 437 × 572 mm, sbírky arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4524. Foto Arcibiskupství olomoucké.

Příliš zaměstnaný umělec není výtvarník jakéhosi specifického sociálního zařazení, jako byl dvorní umělec či umělec, který vedl dílnu, jež byla registrována v cechu. Příliš zaměstnaný umělec byl pro své dílo natolik znám a proslaven, že dostával další a další nabídky zakázek od významných objednavatelů, a nechtěl je odmítat. Důvodů pro to bylo jistě několik. Zakázka se kvůli mimořádnému postavení zadavatele, jako byl papež, kardinál, vévoda, král či císař, prostě nedala odmítnout, zakázka byla lukrativní a umělec chtěl či potřeboval peníze nebo si chtěl dokazovat, že o jeho dílo je stále zájem. Příliš zaměstnaný umělec je tedy spíše kategorie umělce z oblasti psychologie osobnosti. O to nám však nejde, protože fakta ke zkoumání myšlenkových pochodů ve výše naznačených ohledech chybí nebo jsou přinejmenším velmi omezena. Také by se touto otázkou měl zabývat psycholog nebo historik psychologie. Historika umění však zajímají jiné okolnosti příliš zaměstnaného umělce. Ten, aby zvládal množství zakázek, spolupracoval s jinými nebo si sestavoval okruh pomocníků, kteří

v různých fázích do objednaného díla zasahovali, připravovali ho, částečně ho prováděli nebo ho i dokončovali. Zvláště rozsáhlejší zakázky jako freskové výzdoby presbytářů, kaplí, reprezentativních sálů nebo apartmánů vyžadovaly kolektivní práci na různých stupních tvůrčího procesu. Z těchto jednotlivých fází vzniku finálního díla máme zachovány různé dílčí kusy jako např. přípravné či studijní kresby, kartony, modella, ale i ricordi či autorské zmenšené repliky. Historika umění pak zajímá, kdo je jejich autorem, když se na realizaci takto rozsáhlého díla, které vyžaduje několik stupňů přípravy, podílelo několik pracovníků, z nichž ne všichni byli jenom dílenští pomocníci, ale i vyučení, hotoví a částečně již samostatně pracující mistři.

Na několika případech, které máme doloženy uměleckým materiálem, zvláště kresbami z veřejných sbírek v České republice, chci ukázat směr řešení dané otázky. Vybral jsem několik zakázek, realizovaných v různých italských uměleckých centrech, které navíc jsou doplněny dobovými dokumenty a zhodnoceny současnou odbornou literaturou.

Výzdoba Sala dei Giganti, Palazzo Te, Mantova

Jednou z prvních zakázek Giulia Romana v Mantově po jeho příchodu z Říma byla stavba a výzdoba předměstské vily pro Federica Gonzagu, dnes zvaná Palazzo Te. Stavba je to rozsáhlá, s mnoha místnostmi, z nichž každá byla zvláštním způsobem dekorována. Mezi nimi vynikají především dvě, Sala di Psiche a Sala dei Giganti. Ve sbírkách olomouckého arcibiskupa se nachází kresba, studující postavy *Jupitera a Juno* (obr. 1) pro fresku na stropě Sala dei Giganti^[1]. Její výzdoba začala v roce 1530, kdy Giulio Romano v kresbě studoval a následně připravoval celé řešení fresek na stropě a stěnách místnosti plné figur, skal, průhledů do krajiny a iluzivních staveb. Námětem bylo vítězství Jupitera se svými bohy nad rebelujícími Giganty, kteří byli poraženi a svrženi z nebe. Tato antická mytologie byla aktualizována porovnáním Jupitera s Gonzagou, vládnoucím tehdy v Mantově, případně s císařem Karlem V., který Gonzagy využíval k realizaci svých plánů v Itálii a který Mantovu několikrát navštívil, aby zdejšího panovníka povýšil z markýze na vévodu a při tom obdivoval práce Giulia Romana v Palazzo Te. V té době byl Giulio Romano již příliš zaměstnaný umělec, který měl za úkol dokončit výzdobu Palazzo Te a dále pokračovat v pracích v Palazzo Ducale a jinde po městě i mimo něj, jako jediný a oblíbený dvorní architekt, malíř, dekorátor atd. Zachované dokumenty dokládají, že mistr Giulio Romano byl obklopen několika spolupracujícími freskaři, kteří realizovali Romanovy návrhy na stěnách v paláci, tedy i v Sala dei Giganti. Pracovali podle jeho kreseb, a to dokončených modelů na papíře nebo kartonu. Na nich Giulio předvedl vypracované jednotlivé figury nebo kompozice několika figur dohromady. Během prací v Palazzo Te se jeho kresebný styl proměnil. Figurální modely, které jsou zachovány pro první prostory v paláci, prokazují ještě jeho technickou i stylovou závislost na učiteli Raffaelovi.^[2] Na Giuliových návrzích pro Sala dei Giganti je zřetelný výrazný posun již k suverénnímu mistrovskému projevu plně budovaných figur v dostatečně zvládnutém hlubokém prostoru.^[3] Pro výzdobu Sala dei Giganti bylo publikováno jeho sedm kreseb, z toho čtyři pro klenbu stropu a tři pro stěny. Jak poprvé konstatoval Frederic Hartt,^[4] kresba ze soukromé sbírky ve Švýcarsku znázorňující *Jupitera metajícího blesky*^[5] je „primo

pensiero“ této figury, umístěné potom ve fresce na stropě Sala dei Giganti v centru všeho dění. Konrad Oberhuber k ní přiřadil právě kresbu ze sbírky olomouckého arcibiskupa jako další stupeň ve studijním propracování příslušné figury až do podoby modella překrytého čtverečkovou sítí, sloužící k přenesení studované figury na větší plochu.^[6] Toto modello, jak doložil Oberhuber, bylo kopírováno, a to na kresbách dnes v Louvru^[7] a ve Windsor Castle.^[8] I další dvě zachované kresby, jako *Olympští bohové s Minervou a Neptunem ve své středu* z pařížského Louvru,^[9] a *Ianus a Saturn korunovaný Viktorií* z J. Paul Getty Musea v LA^[10] jsou podobně jako kresba z olomoucké sbírky modella, sloužící freskařům k jejich finální práci, aniž by kresby byly překryty čtverečkovou sítí. Pro sekci porážených gigantů existuje jediná hodnověrná kresba, a to *Gigant* v soukromé švýcarské sbírce.^[11]

Podle kreseb Giulia Romana pracovalo několik dílenských spolupracovníků. To je doloženo záznamy o platbách z let 1532 a 1534 a dopisem Giulia Romana ze 4. srpna 1534.^[12] Z těchto dokumentů vyplývá, že fresky podle Giuliových kresebných návrhů provedli Rinaldo Mantovano,^[13] Fermo Ghisoni da Caravaggio (1505–1575)^[14] a Luca da Faenza.^[15] V citovaném dopise mistr píše, že práce na freskách prováděl především Rinaldo. Konrad Oberhuber dopis označil za typickou „ekfrasis“, v jehož duchu veškeré práce v Sala dei Giganti byly připsány Rinaldovi, aniž by byli bráni v potaz další spolupracovníci.^[16] Fermo da Caravaggio, doprovázen Lucou da Faenza jsou zmiňováni jenom jako asistenti při pracích na stropě.

Výmalba stropu Sala dei Giganti začala 1. března 1531 a byla narychlo dokončena v říjnu 1532 před příjezdem císaře Karla V. Je možné, dokonce pravděpodobné, že některé malby byly k tomuto datu provedeny velmi rychle a později, tedy v letech 1533 a 1534 pak přemalovány definitivně. Další práce pak probíhaly do července 1534, kdy byl strop přemalován a provedena výmalba dvou stěn. Po tomto datu nejsou další dokumenty o pracích v Sala dei Giganti, přestože její výmalba nebyla asi zcela dokončena.

Jak vyplývá z kresby z olomoucké sbírky ve srovnání s konečnou realizací ve fresce, během prací byly částečně měněny detaily, v tomto případě byl Jupiterův orel přesunut do centra stropu. To bylo podmíněno významnou událostí v rodině Gonzagů, povýšením do vévodského

stavu v dubnu 1532. Kroměřížská kresba zachycuje předchozí verzi, musela tedy být připravena někdy mezi rokem 1530, kdy podle Oberhubera Giulio Romano začal s přípravou výmalby Sala dei Giganti, a začátkem roku 1532, kdy musela být změněna ikonografická koncepce výmalby.

Podle kroměřížské kresby, jak konstatoval Konrad Oberhuber, vznikly kopie. Nyní je třeba si položit otázku, zdali olomoucká kresba není také kopií, a proč takové kopie vznikaly? Autorství Giulia Romana u olomoucké kresby dosud žádný odborník nezpochybnil a kresba skutečně vykazuje typické stylistické prvky jeho prací. Kopie podle mistrovských kreseb vznikaly zpravidla v dílně jako učební materiál z rukou učňů. Na mistrovských kresbách se učili kreslířskému a posléze i malířskému umění i jiní, kteří takové kresby získali do svého portfolia. Kopie kreseb Giulia Romana pro Sala dei Giganti mohli vytvořit také freskaři, kteří tam pracovali.

Výzdoba Sala Paolina v Andělském hradě v Římě

Poněkud složitější problém se otevírá u další kresby ze sbírky arcibiskupa olomouckého, znázorňující *Triumfální průvod* (obr. 2). V posledních desetiletích byla připisována různým autorům z prostředí římského manýrismu. Nejprve ji Milan Tognier připsal Taddeovi Zuccarimu, potom ji Martin Zlatohlávek přiřadil ke kresbám Girolama da Carpi, nakonec Hugo Chapman upozornil (dopisem ze dne 14. 2. 1997) na souvislost námětu kresby s výzdobou papežského apartmánu v Andělském hradě v Římě, konkrétně na stropě v Sala Paolina, kde pracoval Marco Pino.^[17] Papež Pavel III. (1468–1549) výzdobu svěřil Perinovi del Vaga. Ten si však přizval na pomoc další spolupracovníky, kde jmenovitě figurují Marco Pino a Pellegrino Tibaldi. Práce zde probíhaly ve čtyřicátých letech 16. století. Výběr námětů podnítil jistě sám papež Pavel III., původním jménem Alessandro Farnese. Proto se zde prolínají dominantně příběhy Alexandra Velikého se scénami ze života a působení apoštola Pavla. Kdo konkrétně ideově rozpracoval tyto náměty, není přesně známo. Pavel III. kolem sebe shromáždil řadu významných učenců, mezi ně patřil např. kardinál Tiberio Crispo (1498–1566), který byl synovcem papeže a inicioval obnovu Andělského hradu, nebo antikvář Latino Giovenale Manetti

(1486–1553), který již roku 1536 navrhl téma dekorací pro vjezd Karla V. Autor programu příběhů ze života Alexandra Velikého čerpal z různých antických textů, vedle Curtia Rufa musel číst i Flavia Josefa (37–100) nebo Plutarcha (45–120). Právě tak i malíř musel být s těmito texty obeznámen, protože své malované historie vypráví velice přesně podle písemných předloh.^[18] Na stropě rozlehlé místnosti, původně označované Sala Nova, dnes zvané Sala Paolina, určené především k reprezentaci a přijímání zahraničních návštěv, jsou v šesti obdélníkových polích vymalovány tyto scény ze života Alexandra Velikého: Setkání Alexandra s nejvyšším knězem jeruzalémským, Alexander se modlí v jeruzalémském chrámu, Alexander zapaluje vozy s kořistí před cestou do Indie, Alexander nechává stavět lodě, aby přepluli indickou řeku Idaspe, Alexander poráží indického krále Pora a na konec je zpodoběn Triumfální vjezd Alexandra do Babylona. Poslední scéna je také, jak správně rozpoznal Hugo Chapman, studována na kresbě z arcibiskupské sbírky. Základem pro tento námět se stal text Curtia Rufa (1. stol. n. l.) z jeho desetidílné *Historie o činech Alexandra Velikého*, kde jsou vypsány i důležité detaily, které malíře inspirovaly. Z města vyšlo před bránu Alexandrovi vstříc velké množství lidu vedené Bagofoanem, který byl správce pevnosti a pokladu. Po cestě Babylónané rozhazovali květiny a věnce. Jako dary mu připravili koně, lvy a pantery. Alexander sám nejprve na voze vjel do města, teprve potom vstoupil do královské rezidence.^[19] Kresba z arcibiskupské sbírky je téměř přesnou ilustrací tohoto vyprávění.

Výzdoba stropu, jak máme doloženo v písemných záznamech, probíhala mezi 20. červnem 1545 a 19. září 1546. V tomto období byl Perino del Vaga třikrát vyplacen vždy za dva výjevy Alexandra Velikého, tedy celkem za oněch šest výjevů, které ovšem provedl „maestro Marcho senese pictor“, tedy Marco Pino.^[20] Do konce července 1547 odstranili lešení, což znamená, že práce na stropě skončily. Perino del Vaga pak dostal poslední platbu 25. září 1547, do měsíce nato zemřel (20. října 1547). Podle dalších svědectví, a to především podle životopisce Giorgia Vasariho, Perino vypracoval v kresbě celý projekt výzdoby a dodal i příslušné kartony. Podle nich (*con suoi cartoni a col disegno di Perino*) pracovali ostatní spolupracovníci a pomocníci.^[21] Přestože se předpokládá, že Perino vypracoval základní



2. Marco Pino, *Alexander Veliký vjíždí do Babylona*, 1546, pero a štětec v hnědém tónu, podkresba tužkou, papír 247 × 400 mm, sbírky Arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE4535. Foto Arcibiskupství olomoucké.

projekt výzdoby celé Sala Paolina, dnes jsou známy jenom jeho dílčí studijní kresby, provedené rychle a spontánně. Co se týče stropu, již dříve byly publikovány jeho náčrty (schizzi) pro dekorativní části stropu, totiž čtyři panely vyzdobené ve stylu grotesky na azurovém pozadí^[22] a náčrty efébů držící panel, kteří jsou na stropě provedeni ve štuce.^[23] Co se týče kreseb pro obdélníková pole na stropě sálu, tak je dnes publikována pouze jedna s námětem *Indický král Poro napaden Makedoňanem*, která vykazuje jednoznačně rukopis Perina del Vaga.^[24]

Marco Pino je v záznamech o platbách jako jediný ze spolupracovníků Perina del Vaga označen jmenovitě a s přídomkem „maestro“. To by mohlo podpořit teorii, kterou zde budeme prezentovat, že při výzdobě stropu Marco Pino pracoval dostatečně samostatně, tedy si připravoval sám i kresbné návrhy.^[25] Při pracích na výzdobě Sala Paolina byl ještě mladým, takřka začínajícím umělcem. Jeho malířská dráha začala v Sieně, kde se učil u Domenica Beccafumiho, od roku 1542 pobýval v Římě a záhy na to mohl spolupracovat na papežské zakázce vedle významného Perina del Vaga. Nebyl členem jeho dílny, což vylučuje titul „maestro“, byl spolupracovníkem, který se již osamostatnil a mohl si také založit vlastní dílnu. Pro šest výjevů na stropě Sala Paolina,

lína, které podle výše zmíněných dokumentů namaloval on sám, si pravděpodobně připravil také sám návrhy v kresbách. Z ruky Marca Pina byla dosud publikována jen jedna kresba vztahující se k fresce na stropě, a to s námětem *Setkání Alexandra Velikého s nejvyšším knězem jeruzalémského chrámu*.^[26] Ve florentských Uffizi byla původně vedena jako práce Giorgia Vasariho, Marcovi Pino ji připsal roku 1973 Richard Harprath s tím, že se jedná o návrh pro fresku na stropě v Sala Paolina. Marca Pina jako autora této kresby potvrdili i další badatelé včetně autora umělcovy monografie Andrei Zezza.^[27] Jako druhá je podle návrhu Hugo Chapmana kresba z olomoucké arcibiskupské sbírky. Marco Pino tedy fresku neprováděl, v intencích této teorie, podle kreseb (disegno) a kartonů (cartone) Perina del Vaga, ale podle svých a lze předpokládat další jeho studie pro náměty na stropě Sala Paolina. Přesto, jak dokládá alespoň jedna dnes zachovalá kresba v Clevelandu, Perino del Vaga rozkreslil i náměty z vyprávění Alexandra Velikého pro strop Sala Paolina. Marco Pino je potom pravděpodobně modifikoval, jak vyplývá ze srovnání kompozice Perinovy kresby pro výjev *Indický král Poro napaden Makedoňanem* a fresky z ruky Marca Pina. Kreslířský styl dvou kreseb pro výjevy na stropě, tedy *Setkání Alexandra Velikého s nejvyšším knězem jeruza-*

lémského chrámu z florentských Uffizi a *Triumfální vjezd Alexandra do Babylona* z olomoucké sbírky, je poněkud odlišný od stylu kreseb Perina del Vaga pro tuto zakázku, což vedlo ke stanovení, že právě tyto dvě jsou z ruky Marca Pina. Perino del Vaga však v posledních letech svého života, kdy rychle pracoval na výmalbě papežských prostor v Andělském hradě, jako příliš zaměstnaný umělec chrlil mnoho kreseb v různém stupni vyhotovení, od pérových náčrtů, přes figurální studie k propracovaným kompozicím finálního řádu. Jeho kresebný styl byl tak různorodý a ve všech těchto polohách inspirující. Ovlivnil kresbu dalších římských manýristů, jako byl např. Taddeo Zuccari nebo Giorgio Vasari. Ovlivnil jistě také mladého Marca Pina, který pracoval vedle něj na zakázce v Andělském hradě. Styl obou kreseb dnes připisovaných Marcovi Pino z florentských Uffizi a olomoucké sbírky, přes určité odlišnosti, přece jenom vychází a je blízký Perinově stylu. Můžeme proto nechat otevřenou otázku, zdali i tyto dvě kresby nejsou z ruky Perina, podle nichž pracoval Marco Pino, tak jako ostatní Perinovi spolupracovníci a pomocníci na zakázce v Andělském hradě.^[28]

Výzdoba presbytáře římského kostela S. Silvestro al Quirinale.

Z rozboru dokumentů a ze stylové analýzy výše popsaných kreseb pro výzdobu stropu Sala Paolina v Andělském hradě vyplynulo, že studijní a návrhové kresby pravděpodobně připravoval jednak sám dvorní malíř papeže Pavla III. Perino del Vaga, a to i pro ta pole, která maloval, jak máme doloženo v platbách, jeho spolupracovník Marco Pino, jednak také Marco Pino, který je v dokumentech označován „maestro pictor“, jehož příslušné kresby byly několika badateli potvrzeny podle odlišného kresebného stylu. Marco Pino zastával ve skupině malířů kolem dvorního malíře Perina del Vaga zvláštní místo, které mu dovoľovalo samostatně navrhovat nebo určitě korigovat Perinovy prvotní ideje, přestože ostatní pracovali podle Perinových kreseb (disegno) a kartonů (cartoni), jak bylo ostatně běžné v praxi jiných příliš zaměstnaných umělců, což také dokládají další kresby a dokumenty, vztahující se např. k freskové výzdobě presbytáře římského kostela S. Silvestro al Quirinale, z nichž dvě kompoziční a figurální studie jsou opět uloženy v arcibiskupově olomoucké sbírce.



3. Cristoforo Roncalli, *Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte*, 1602, rudka a černá křída, papír 326 × 441 mm, sbírky Arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4502. Foto Arcibiskupství olomoucké.



4. Cristoforo Roncalli, *Evangelista Matouš*, 1602, rudka, grafit, čtverečkování grafitem, papír se stopami modré 420 × 309 mm, sbírky Arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4526. Foto Arcibiskupství olomoucké.

V kostele a přilehlém klášteře S. Silvestro al Quirinale sídlil od roku 1555 řád theatinů, jehož představitelé iniciovali vnitřní úpravu původně raně středověkého kostela do dnešní podoby. Byly vyzdobeny některé boční kaple, hlavní loď byla zakryta novým dřevěným kazetovým stropem a od roku 1597 se začalo pracovat na výmalbě zaklenutého stropu spolu s lunetami a pendantivy v presbytáři. Mecenášem těchto prací byl Marcantonio Florenzio (1534–1600), původem z Perugia, kněz a teolog, který byl titulářem nejdůležitější kaple v kostele, zasvěcené Madoně della Catena, s prastarým obrazem.^[29] Co se týče ideového rozvrhu výmalby celku kostela, je třeba zmínit místního řeholníka, ale také malíře Biaggia Bettiho (1535–1605), který je ostatně jmenován i v příslušných dokumentech, jak zjistíme později.

Hlavní světec kostela papež Sv. Silvestr je zde představen jako ten, který pokřtil císaře Konstantina, a tak dokázal moc křesťanství nad „pohanským“ císařem. Sv. Silvestr nemusel císaře přemlouvat ke konverzi, naopak Konstantin na poslední chvíli vysílal své posly, aby papeže našli, protože ten právě trávil čas rozjímáním ukryt v poustevně na hoře Soratte. Nalezení papeže v poustevně a přijetí Konstantinových poslů je také ústředním výjevem ve fresce v presbytáři, umístěném na čele v lunetě. Jak *Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte* je rovněž námětem kresby z arcibiskupské sbírky v Olomouci a vyvolává diskusi mezi badateli, kdo je jejím autorem.^[30] Diskutuje se i kresba *Evangelisty Matouše*, vymalovaného podle ní spolu s ostatními evangelisty v pendantivech v presbytáři.^[31]

Dnes je hodnověrně přijímáno, že první fázi freskové výzdoby chóru kostela provedli bratři Giovanni (1588–1601) a Cherubino Albertiové (1553–1615), z jejichž rukou tedy jsou malby na prvním klenebním poli od hlavní lodi, znázorňující středový široký okulus s balustrádou, provedenou v podhledové zkratce s výhledem k sestupující holubici Ducha svatého, obklopené mnoha putti. K tomu se vztahuje i kresba uložená ve florentských Uffizi, připisovaná Giovannimu Albertimu, studující celé první pole klenby v presbytáři, s kruhovým průhledem do otevřeného nebe, včetně cviklů a lunety i pásu pod triumfálním obloukem.^[32] Bratři Albertiové zde pracovali až do roku 1601, kdy Giovanni zemřel. Pak zakázku získal Cristoforo Roncalli, ale protože byl tou dobou příliš zaměstnaný umělec, zbylou část fresek v chóru dokončili k roku 1604 Matteo Za-

ccolino (1574–1630) a Giuseppe Agellio (1570–po 1620). V druhém klenebním poli vymalovali *Boha Otce ve slávě s hrajícími anděly*, v lunetě *Sv. Silvestra, jak přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte*, výjev, který je po stranách doplněn proroky *Izajášem* a *Jeremiášem*, nad nimiž se pak vznáší vždy jeden anděl s nápisovou páskou v rukách. V pendantivech malíři provedli *Čtyři evangelisty*. O mistru Roncallim, jeho podílu na této zakázce a jeho vztahu k Agelliovi a Zaccolinimu, se dodnes vedou diskuse. Ty pak jsou i příčinou různého autorského určování kreseb, které se k této výzdobě zachovaly, včetně dvou již výše zmíněných z arcibiskupské sbírky v Olomouci.

Freska je datována 1604, a to na desce u nohou proroka v lunetě zcela vpravo.^[33]

K výmalbě chóru se zachovaly dvě smlouvy. V březnu 1602 uzavřel Giuseppe Agellio smlouvu s theatiny, v níž je vypsán jeho podíl na výzdobě chóru, totiž namalovat *Boha Otce* s anděly a putti v centrálním oválu, čtyři evangelisty v konzolách a sv. Silvestra v *nicchio del frontespizio*.^[34] Zaccolino uzavřel s theatiny smlouvu až 30. července 1602, v níž se zavázal namalovat ornamenty a kvadratury.^[35] Pokud nebudeme tyto smlouvy dále podrobně studovat, můžeme setrvat u konstatování, že Giuseppe Agellio a Matteo Zaccolino jsou autory zbývajících fresek v presbytáři



5. Flaminio Allegrini (?), *Archanděl Michael bojuje s ďáblem*, 2. desetiletí 17. století, rudka a černá křída, papír, čtverečkování černou křídou, 142 × 418 mm, sbírky olomouckého arcibiskupství, inv. č. KE 4540. Foto Arcibiskupství olomoucké.

kostela, kdy se Zaccolino jako specialista na barevnou perspektivu a pohledové zkratky z pohledu soustředil na nefigurální složky, zatímco Agellio maloval „historie“ a figury. Z toho pak lze rychle vyvodit, že zachovalé kresby, na nichž je především studován výjev se Sv. Silvestrem, jak přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte, a další figury jako Evangelista Matouš, jsou z ruky Agelliovy. A tak Guy Grieten v roce 1983 publikoval skicu k figurálnímu výjevu v lunetě ze soukromé sbírky v Belgii jako práci Agelliovy,^[36] právě tak i Catherine Legrand v roce 1994 se stejným autorským zařazením uvedla do odborné literatury návrh středového pole s *Bohem Otcem a hrajícími anděly* z pařížského Louvru^[37] a rovněž Martin Zlatohlávek konstatoval, že Agellio v chóru maloval *Evangelisty* a lunetu se Sv. Silvestrem přijímajícím *Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte* a připravil k nim i příslušné kresby, včetně dvou z Kroměříže.^[38]

Při pečlivém čtení ze smlouvy s Matteem Zaccolinem jasně vyplývá, že si sám vypracoval návrh v kresbě nebo kresbách (*disegno fatto da detto m Matteo*) a ten pak předložil Cristoforovi Roncallimu z Pomarancia a laikovi od Sv. Silvestra otci Biagiovovi (*mostrato al segn. Cristoforo Roncalli dalle Pomarance et al D. padre Biagio laicho di Sto Silvestro*). Zaccolinovy kresby se nezachovaly nebo nejsou dosud objeveny. Z textu smlouvy však vyplývá, že nad pracemi Zaccolina měli dohled malíř Roncalli a otec Biagio, který je jistě Biaggem Bettim, jemuž se připisuje ideový návrh výmalby.^[39] Ve smlouvě s Agelliem je uvedeno, že dostal zapláceno od představených kostela San Silvestro pro malby v chóru, které má vymalovat podle návrhu (*il disegno*), který od nich dostal. Konkrétně Boha Otce v oválu,

čtyři evangelisty v pendantivech a Sv. Silvestra do niky (lunety) v čele řečeného chóru, a to podle nápadů, které mezi nimi vznikly (*secondo le invenzioni fatte tra noi*). Dnes je již známo sedm kreseb pro tyto náměty, a sice čtyři kresby pro středovou lunetu s výjevem Sv. Silvestra přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte, dvě pro fresku na stropě s *Bohem Otcem ve slávě a hrajícími anděly* a jedna s *Evangelistou Matoušem*. Ve starší literatuře byly většinou publikovány jako práce Cristofora Roncalliho nebo Giuseppe Agellia.^[40] K rozlišení jejich autorství se v posledních desetiletích používá výklad pojmů „*disegno*“ a „*invenzione*“ ze smlouvy s Agelliem. Pro Janis Bellovou, ale zvláště pro Elisabettu Giffi je důležitý pojem „*disegno*“, který vykládají jako kresebné návrhy celku a vposledu i jednotlivých figur, jež dostal Agellio od představených kostela, aby podle nich maloval. Za jejich autora obě badatelky rozhodně považují Cristofora Roncalliho, který byl zodpovědný za výtvarné provedení, jak dokazuje smlouva se Zaccolinem, který mu své kresby za tímto účelem předkládal.^[41] Pro Maura Vincenza Fontanu je naopak důležitý pojem „*invenzione*“, jež vykládá jako kresebné návrhy, které vznikly v diskusi mezi Agelliem a zástupci kostela. Tedy nejsou z ruky mistra Roncalliho, ale Giuseppe Agellia. Naopak „*disegno*“ je pro něj ideový návrh výmalby chóru, který malíři předložili představení kostela, reprezentováni Biaggem Bettim, k vypracování.^[42]

Jak rozhodnout a na základě čeho, kdo je autorem oněch sedmi kreseb vztahujícím se ke freskám v chóru kostela Sv. Silvestra na Quirinalu?

Pojmy „*disegno*“ a „*invenzione*“ obsahují dlouhou a bohatou výkladovou tradici, která nedovolí jednoznačný překlad a výklad. Musíme



6. Flaminio Allegrini, *Archanděl Michael bojuje s ďáblem*, 2. desetiletí 17. století, freska, kaple Gavotti, katedrála v Savoně. Foto Denis Morganti.

však zdůraznit, že v tomto případě, podobně jako v případě dokumentů o platbách za práce Perina del Vaga a Marca Pina, se jedná o věcné záznamy a ne o teoretická pojednání, kde právě „*disegno*“ a „*invenzione*“ dostávají složitější význam. V tom případě Giuseppe Agellio pracoval podle kreseb Roncalliho a možná některé z těch zachovalých jsou z jeho ruky, ty však musíme odlišit podle kresebného stylu, tak jako bylo učiněno mezi kresbami Perina del Vaga a Marca Pina. Zaměřit se lze také na význam a dílo jednak Roncalliho, jednak Agellia a tím si připravit pole pro stylový rozbor, založený na srovnání dochovaného materiálu. Zatímco kreseb Cristofora Roncalliho je dostatek z mnoha fází jeho života, katalog Agelliových kreseb se teprve postupně sestavuje nebo možná podle některých badatelů ho ani nelze sestavit, protože příliš nekreslil a byl v tomto ohledu závislý na jiných mistrech, což v případě výmalby chóru v San Silvestro byl Roncalli.

Údajné kresby Flaminia Allegriniho (1587 Cantiano – 1666 Řím)

Poslední případ, kterým se zde budeme zabývat, zůstává zatím nevyřešen v otázce autorství kresby, opět ze sbírky olomouckého arcibiskupa, znázorňující *Archanděla Michaela v boji s ďáblem*. I tato kresba byla v průběhu minulých desetiletí připisována různým autorům, především pak Giuseppe Cesarimu, zvanému Cavaliere d'Arpino (1568–1640). Až Denis Morganti vztáhl tuto kresbu k fresce na klenbě kaple rodiny Gavottiů v katedrále v Savoně, pro niž se zdá být modelem, protože je opatřena čtverečkováním, a tak připravena k přenašení na větší plochu.^[43] Starší

zdroje fresku přiřazují do katalogu díla Francesca Allegriniho (1624–1684). Dnes je však zřejmé, že to nemohl být on, protože výmalba kaple probíhala již ve druhém desetiletí 17. století, kdy Francesco Allegrini nebyl ještě na světě. Claudio Strinati tyto práce připisal otci Francesca Allegriniho, Flaminiovi (1587–1666).^[44]

Flaminio Allegrini se učil malířem v dílně Giuseppe Cesariho, zvaného Cavalier d'Arpino (1568–1640). Do učení byl přijat pravděpodobně ve čtrnácti letech, tedy asi v roce 1601. Patřil k oblíbeným mistrovým žákům. V roce 1607 ho zmínil Giovanni Tommaso Cesari právě jako chlapce z dílny Cavalier Gisepero: „*con il detto Cavalier Gisepero ce l'accomodò il detto ragazzo Flaminio de Allegrino, che non so di che loco ... e fa l'essecitio di pittore al vicolo del Pianto*“. Je zaznamenán také v divadle v paláci Cesari (*il teatro nel palazzo di Cesari*): „*Flaminio pittore Urbinate, recitò di Pantalone vivacemente*.“^[45] Z dalšího dokumentu z 13. června 1613 vyplývá, že dostal zapláceno od kardinála Scipiona Borghese za obraz do římského kostela San Sebastiano fuori le mura, a ze záznamu o platbách z let 1625–1626, že pracoval v palazzi Aldobrandini na Piazza Colonna, dříve palazzo Chigi, kde provedl ve fresce náměty ze Starého zákona.^[46]

Kaple rodiny Gavotti v nově budované savonské katedrále (v letech 1589–1604), třetí vpravo, zasvěcená Panně Marii andělské (*Madonna degli angeli*), se stavěla a vyzdobovala pravděpodobně mezi léty 1608–1613. Kapli objednal markýz Giovanni Stefano Gavotti, bydlící v Římě, dohodu však s představenými dómu (*Capitolo del Duomo*) podepsal Lorenzo Gavotti (tehdy nejstarší představitel rodiny).^[47] Materiály na rámy obrazů a sloupy oltářů se na místo přivá-

žely v letech 1611 a 1613. Předpokládá se, že se s výzdobou kaple začalo freskami na stropě, jak bylo obvyklé. Zde je freska s námětem, jak archanděl Michael poráží rebelující anděly v čele s Luciferem, k níž je zachováno modello v kresbě ve sbírce olomouckého arcibiskupa. Freska na stropě pokračuje ještě dalším pásem, v jehož středu je dekorativně vyzdobený okulus, na němž shora sedí dva andělé a drží prázdný kříž. Po stranách, směrem k bočním zdem jsou dva andělé, s dlouhou nápisovou páskou v rukách. Fresky a recentně i příslušné kresby jsou také připisovány Flaminiovi Allegrinimu. On údajně namaloval pro kapli Gavotti ještě hlavní oltářní obraz s P. Marií andělskou^[48], který však byl do deseti let vyměněn za dílo stejného námětu od Giovanniho Baglione (1566–1643). Vyměněny byly i jeho obrazy na bocích kaple, kde na pravé straně byl nově osazen Baglioneho obraz s námětem *Jakobův sen* a nalevo obraz od Giovanniho Lanfranca (1582–1647) *Abraham navštíven třemi anděly*. Původní obrazy Flaminia Allegriniho stejných námětů se dnes nacházejí v savonském klášteře kapucínů. K výměně, podle jedné teorie, došlo kvůli špatným rozměrům obrazů vůči již připraveným rámcům, podle jiné, že zadavatelé nebyli spokojeni s poněkud zastaralým pozdně manýristickým stylem Flaminia Allegriniho, a tak ho vyměnili za „moderní“ malíře Baglioneho a Lanfranca.

K freskám v kapli Gavotti se vztahují následující kresby. Přípravná studie pro střední části klenby představující *Boj Archanděla Michaela s ďáblem*, která se nachází v soukromé sbírce.^[49] „Provedení kresby je velmi přesné a vykazuje jen drobné odlišnosti ve srovnání se stejným tématem, které je zobrazeno na kroměřížské kresbě, která je rovněž „quadrettato“ a považuje se tedy za konečnou přípravnou studii pro fresku,“ znamenal Denis Morganti po jejím studiu.^[50] Dvě kresby pro anděly z bočních stran centrálního výjevu s křížem jsou uloženy v Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. č. 2289 a inv. č. 2290) a dvě kresby se stejným tématem pak v Darmstadtu (Hessisches Landesmuseum, inv. č. AE 1399) a ve Frankfurtu nad Mohanem (Städtisches Kunstinstitut, inv. č. 472), všechny vedeny pod jménem Roncalli.^[51] K pracím Flaminia Allegriniho je přiřazuje Denis Morganti. On pak do Flaminiova katalogu přeřadil ještě další dvě studie pro dekorativní cyklus v Savoně. Jedna představující *Dva zmenšené anděly s křížem* se nachází ve Florencii (Gabinetto Disegni e Stam-

pe degli Uffizi, Florencie, inv. č. 667F) a druhá s *Erbem rodiny Gavottiů mezi alegorickými postavami čistoty a ostražitosti* je uložena v New Yorku (Metropolitan Museum of Art, inv. č. 1975.131.20). Pro hlavní oltářní obraz v kapli je známa kresba *Madona s anděly*, provedena rudkou, perem a inkoustem v Oslu (Nasjonalmuseet, inv. č. NG. K&H.B. 15302)^[52] a zajímavá kresba z Kasselu, která je tam vedena jako anonymní (Museumslandschaft Hessen, inv. č. GS 17097), ale je zřejmé, že se vztahuje k oltářnímu obrazu představujícímu *Abrahama se třemi anděly*. Téměř všechny uvedené kresby jsou připisovány Cristoforu Roncallimu, nicméně Denis Morganti, který je studoval v originále, rozpoznal výrazný příklon k elegantnímu a jemnému rukopisu, jež je podle něj bližší Cesarimu uměleckému vnímání. Styl těchto kreseb by měl být závislý především na Cesarim, který byl Flaminiovým učitelem. Nejsou to však všechno práce právě Cesariho, který je připravil pro svého začínajícího žáka, jako jsme poznali v případě mistra Roncalliho a žáka Agellia?

Práce pro kapli Gavotti v Savoně by mohly být první známou zakázkou mladého Flaminia Allegriniho, zvláště freska na stropě, která se prováděla ve výzdobě přednostně, v době, kdy do kaple byly přiváženy sloupy a rámy na hlavní a boční oltáře, tedy možná již v letech 1611–1613. V červnu 1613 dostal Flaminio zaplacen od kardinála Scipiona Borghese za obraz pro římský kostel, a tak bychom ho v tomto roce spíše zastihli ve Věčném městě. V letech 1617–1618 a 1621–1622 pobýval v Neapoli. Za práce pro tamní kostely dostal zaplacen v roce 1622. Od roku 1625 je zpátky v Římě, jak dokládají platby za práce v Palazzo Aldobrandini. V Savoně pracoval buď před rokem 1613, tedy něco málo starší dvaceti let, nebo někdy mezi 1613–1617 než odejel do Neapole. Zbývá ještě časová mezera mezi léty 1618–1621, do níž někteří badatelé kladou právě vznik fresek a obrazů v kapli Gavotti z jeho ruky.^[53]

Pro výzdobu kaple Gavotti v Savoně nám chybí písemná smlouva, z níž bychom mohli vyčíst, kdo byl pověřen výmalbou, nebo zdali měl pracovat podle předloh někoho jiného. K určení autorství kresby ze sbírky arcibiskupa olomouckého máme dostatek srovnávacího materiálu ve formě náčrtů, studií i finálních model. Většina zatím byla připisována velkým mistrům, u kterých se Flaminio Allegrini učil, jako byl Cristoforo Roncalli nebo Giuseppe Cesari. Čeká nás tedy v tomto

případě ještě znalecká práce na základě detailního stylového rozboru, buď jak to učinil Denis Morganti, vystihnout specifika rané kreslířské fáze Flaminia Allegriniho a odlišit je od způsobu kreslení Roncalliho nebo zvláště Cesariho, a pak připsat výše popsané kresby právě jemu, nebo potvrdit, že jsou to kresby Roncalliho nebo Cesariho a konstatovat, že tito příliš zaměstnaní umělci připravili zakázku pro slavnou rodinu Gavotti v jejich důležité kapli v katedrále v Savoně ve formě kresebných studií a modelů, podle nichž pak pracoval jejich žák Flaminio Allegrini.

Závěr

V množství kreseb, které se nám od starých mistrů zachovaly po celém světě, jsou ty „šťastnější“, u nichž můžeme konstatovat jejich vztah ke konkrétní známé finální realizaci, jako jsou nástěnné malby, oltářní či závěsné obrazy apod. V rutinní znalecké práci je pak třeba odlišit repliky a kopie, aby se oddělily jedna, dvě nebo celý soubor autorských kreseb třeba v různém stupni provedení. V této studii jsem však poukázal na to, že nelze jednoduše ztotožnit autora finálního

díla, kterého máme doloženého v dobových dokumentech, pozdějších záznamech či zprávách, s autorem příslušných kreseb. Finální dílo v určitých případech prováděl spolupracovník nebo žák podle dodaných předloh. Situace není vždy ale jednoznačná, i když je popsána ve smlouvě či záznamu o platbách, zvláště když se v textu vyskytuje více termínů jako „disegno“ nebo „invenzione“, vztahující se k návrhům pro realizaci. Je zřejmé, že se nelze obejít bez stylového rozboru studovaných kreseb, což předpokládá téměř každodenní zkušenost se souborem souvisejících kreseb. Znalectví kresby stojí tedy na několika pilířích: na práci s dokumenty, jejich úplném a správném čtení, na porovnání finálního díla a záznamů v kresbě, které se k němu vztahují, aby se potvrdilo, že studované kresby k dané malbě patří, na odlišení kresebných kopií a replik od autorských návrhů, na stylovém zhodnocení autorských kreseb a určení, zdali je připravil mistr, který i sám provedl finální dílo, nebo je jenom připravil, a protože byl příliš zaměstnaný umělec, tak konečné provedení zakázky světil svému spolupracovníkovi nebo dobrému žákovi, anebo je připravil již samostatně pracující kolega. Jenom z této srovnání může vzejít skutečnosti se blížící určení autora.

Poznámky

1 | Giulio Romano, Jupiter a Juno, pero a štětec v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, podkresba černou křídou, čtverečkování černou křídou, papír 437 × 572 mm, sbírky arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4524; MZ [Martin Zlatohlávek] heslo Giulio Romano, Jupiter a Juno, in: Martina Miláčková (ed.), *Kroměřížský kabinet kreseb, kresby starých mistrů*, Olomouc 2016, č. kat. 6, s. 39–41, obr.

2 | Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, s. 84.

3 | Konrad Oberhuber, Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova a příslušná katalogová hesla, in: *Giulio Romano – monografia per la mostra „Giulio Romano“* (kat. výst.), Mantova – Milano 1989, s. 135–175, zvláště s. 160.

4 | Hartt, Giulio Romano (pozn. 2), s. 84–85, 159, č. kat. 208, obr. 350.

5 | Giulio Romano, Jupiter metající blesky, soukromá sbírka, původně sbírka Ellesmere, potom London, Yvonne Tan Bunzl, pero v hnědém tónu, podkresba tužkou, papír 168 × 193 mm; Hartt, Giulio Romano (pozn. 2), č. kat. 208, obr. 350. – Egon Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, Baltimore –

London 1977, s. 128. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 378. – Valerie Taylor, heslo Jupiter curling his thunderbolts at the giants, in: Janet Cox-Rearick, *Giulio Romano. Master designer. An Exhibition of Drawings in celebration of the five hundredth anniversary of his birth* (kat. výst.), New York 1999, č. kat. 29, s. 106, obr.

6 | Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 378. Konrad Oberhuber neznal kresbu z autopsie, uvedl práci Milana Tognera z roku 1986, kde je publikována poprvé.

7 | Kopie podle Giulia Romana, Jupiter a Juno, Paris, Musée du Louvre, inv. 3477 a inv. č. 3629.

8 | Kopie podle Giulia Romana, Jupiter metající blesky na giganty, Juno po jeho boku, Windsor Castle, Royal Library, inv. č. George III, Inventory A', p. 52, 2., pero, štětec v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, papír 280 × 400 mm.

9 | Giulio Romano, Olympští bohové s Minervou, Neptunem, Thetidou, Dianou, Gráciemi a Nymfami, Paris, Musée du Louvre, inv. č. 3476, pero v hnědém tónu, kolorováno akvarelem, vysvětlováno, podkresba tužkou, papír slepený ze tří částí 502 × 920 mm; Hartt, Giulio Romano (pozn. 2), č. kat. 209. – Verheyen, Palazzo

del Te (pozn. 5), s. 128. – Roseline Bacou – Sylvie Béguine, *Autour de Raphaël. Dessins et peinture du Musée du Louvre*, (kat. výst.), Paris 1983, č. kat. 57. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 376.

10 | Giulio Romano, Janus a Saturn korunovaný Viktorií, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. č. 94. GA 32, pero v hnědém tónu, akvarelováno, podkresba tužkou, papír 370 × 313 mm; Hartt, Giulio Romano (pozn. 2), s. 159, 259, č. kat. 210, obr. 349. – Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 128. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 377. – Taylor, Jupiter curling his thunderbolts (pozn. 5), č. kat. 30, s. 108, obr.

11 | Giulio Romano, Gigant, Švýcarsko, sbírka Alain Delon, pero, štětec v hnědém tónu, vysvětlováno bělobou, podkresba černou křídou, papír 406 × 275 mm; Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 128. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 378. – Taylor, Jupiter curling his thunderbolts (pozn. 5), č. kat. 32, s. 112, obr.

12 | Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 128. – Stefano Davari, *Descrizione del Palazzo del Te di Mantova di Giacomo Strada*, Mantova 1904, s. 53. – Hartt, Giulio Romano (pozn. 2), s. 152.

13 | Rinaldo Mantovano pracoval v Sala dei Giganti od 1. března 1532 do 31. července 1534 vyjma listopadu 1532, kdy v Mantově byl na návštěvě císař Karel V. Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 143, doc. 62. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 365.

14 | Pracoval zde mezi 8. květnem a 30. zářím 1532. Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 143, doc. 66. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 365, uvádí jeho práce mezi 5. březnem a 30. zářím. A dále zde pracoval mezi dubnem a červencem 1534. Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 145, doc. 95. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 365.

15 | Byl plácen jako asistent od 2. října 1533 do 19. září 1534. Verheyen, Palazzo del Te (pozn. 5), s. 145, doc. 96. – Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 365.

16 | Oberhuber, Giulio Romano (pozn. 3), s. 365.

17 | Marco Pino, Alexander Veliký vjíždí do Babylonu, pero a štětec v hnědém tónu, podkresba tužkou, papír 247 × 400 mm, sbírky Arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE4535; MZ [Martin Zlatohlávek] heslo Marco Pino, Alexander Veliký vjíždí do Babylonu, in: Miláčková, Kroměřížský kabinet (pozn. 1), č. kat. 9, s. 46–48, tam předchozí literatura.

18 | Richard Harprath, Marco Pino e il ciclo di Alessandro Magno nel Castel Sant'Angelo a Roma, in: Elisabetta Cioni – Danilea Fausti (edd.), *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica*. Atti del Convegno, Siena, 5–8 Giugno 1991, Siena 1994, s. 437–452.

19 | Quintus Curtius Rufus, *Historiae* V, č. 1, s. 19–23; publikoval latinsky i německy Richard Harprath, *Papst Paul III. als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Berlin – New York 1978, s. 92–93, 99.

20 | *1545, 20 giugno a m.ro Perino del Vagha pictore fiorentino per opere 28 de suoi lavoranti di stuchatura laorate in la volta de la sala, sc. 11,9.* První platba proběhla 19. ledna 1546: *1546, 19 gennaio a maestro Perino del Vaga tanti sono per due storie di Alisandro magno che lui a fatto fare da maestro Marcho senese pictore in la volta della sala nova che viene verso Banchi in Castello, sc. 12* AS Roma, Commissariato soldatesce e galere, fascicolo 10, c. 63. Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, s. 353. Druhá platba 14. března 1546: *a maestro Perino del Vaga per sei milia e 500 peze di oro e 200 di argento che lui a compro a maestro Nicolo fiamengo e maestro Betino batilori per servitio del Castello, quatomilia 500 del picholo a scudi sei il migliaro e duemilia del grande a scudi otto et argento a due juli il cento e scudi*

dodici per due storie che lui a fatto fare d'Alisandro magno a maestro Marcho pictore sanese consegnato a messere Alberto maestro de casa del Reverendissimo Monsignor Castellano el quale lo da sicondo che bisogna alli pictori tanto di questo come elaltro che se preso e si pigliaro. AS Roma, Commissariato soldatesce e galere, fascicolo 10, c. 63. Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, s. 353. Třetí platba 22. května 1546: *a maestro Perino del Vaga per migliara sei de oro che lui a compro da maestro Nicolo todesco e da maestro Betino batilori quale a servito per la loggia de sopra verso Prati e per le due storie che maestro Marcho pictore a fatto in la volta della sala nova del Castello per scudi sei luna, scudi 48.* AS Roma, Commissariato soldatesce e galere, fascicolo 10, c. 63. Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, s. 353. **21** | Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, Firenze 1568, *Vita di Perin del Vaga*, (edice 1964, V.) s. 371–373: „Et in ultimo le sale et altre camere importanti fece Perino, parte di sua mano e parte fu fatto da altri con suoi cartoni. La sala è molto vaga e bella, lavorata di stucchi e tutta piena d'istorie romane, fatte da' suoi giovani, et assai di mano di Marco da Siena, discepolo di Domenico Beccafumi, et in certe stanze sono fregiate bellissime.“ S. 375–376: “Similmente fu suo discepolo (di Perin del Vaga) Marcello Mantovano, il quale sotto di lui condusse in Castel Sant'Angelo, all'entrata, col disegno di Perino in una facciata una Nostra Donna con molti santi a fresco, che fu opera molto bella...“.

22 | Perino del Vaga, Schizzi per una decorazione a grottesche (r), Studio per pannello decorativo a grotesce (v), pero v hnědém tónu, papír 277 × 186 mm, Budapest, Museo di Belle Arti, inv. č. 1917–191; kat. heslo in: Filippa Maria Aliberti Gaudioso – Eraldo Gaudioso, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543–1548*, Il. I disegni, (kat. výst.), Roma 1981–1982, 1981, č. kat. 67, s. 118–119, obr.

23 | Perino del Vaga, Efebi reggicartiglio, pero v hnědém tónu, papír 152 × 195 mm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 988; Filippa Maria Aliberti Gaudioso, *Uno schizzo di Perin del Vaga per la volta a Castel Sant'Angelo, Arte. Documento* 1988, 2, s. 98–101.

24 | Perino del Vaga, Indický král Poro napaden Makedoňanem, Cleveland, Cleveland Museum of Art, inv. č. CMA 92.3, pero, štětec v hnědém tónu, papír 195 × 285 mm; Michael Miller, *Two drawings by Perino del Vaga for Catel Sant'Angelo*, in: Achim Gnann – Heinz Widauer, *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, s. 98–105. – Elena Parma (ed.), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001, s. 318.

25 | Gaudioso – Gaudioso, *Gli affreschi* (pozn. 22), s. 112–113. – Gaudioso, *Uno schizzo* (pozn. 23), s. 98–99.

26 | Marco Pino, Setkání Alexandra Velikého s nejvyšším knězem jeruzalémského chrámu, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. č. 622 F, pero, štětec v šedém tónu, papír 261 × 419 mm; Harprath, *Papst Paul III.* (pozn. 19), s. 77. – Zezza, Marco Pino (pozn. 20), č. kat. C. 7, s. 316, obr. II.5.

27 | Zezza, Marco Pino (pozn. 20), č. kat. C. 7, s. 316, obr. II.5.

28 | Diskuse na toto téma in: Zezza, Marco Pino (pozn. 20), č. kat. A 68, s. 277–278.

29 | Francesca Cugi, San Silvestro al Quirinale: Le cappelle perdue e qualche ipotesi sulle pitture del coro, *Bollettino d'arte*, Anno XXVII, Serie VII, 2012, č. 16, s. 135–144.

30 | Cristoforo Roncalli, Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte, rudka a černá křída, papír 326 × 441 mm, sbírky Arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4502; MZ [Martin Zlatohlávek], heslo: Cristoforo Roncalli, Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte in:

Miláčková, Kroměřížský kabinet (pozn. 1), č. kat. 17, s. 70–76, obr.

31 | Cristoforo Roncalli, Evangelista Matouš, rudka, grafit, čtverečkování grafitem, papír se stopami modré 420 × 309 mm, sbírky arcibiskupství olomouckého, inv. č. KE 4526; MZ [Martin Zlatohlávek], heslo: Cristoforo Roncalli, Evangelista Matouš in: Miláčková, Kroměřížský kabinet (pozn. 1), č. kat. 18, s. 72–76, obr.

32 | Franzsepp Würtenberger, Die Manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1940, č. 4, s. 61–141, o freskách v S. Silvestro al Quirinale se píše na s. 111–115, kresba je vyobrazena na obr. 56.

33 | Maria Grazia Bernardini, San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro, in: Angela Negro (ed.), *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli 2001, s. 100–105.

34 | Archivio di Stato, Roma, Corporazioni Religiosi Maschili (Teatini), Busta 2140, fascicolo 37, c. 78–79: „A 19 di marzo 1602 in S. Silvestro di Montecavallo. Io Gioseppe Agelli Napolitano confesso per la presente di aver ricevuto dalli RR Padri di S. Silvestro scudi sessanta di moneta li quali sono in parte di scudi trecento ottanta che mi hanno promesso per la pittura del coro quale mi obbligo di fare secondo il disegno datomi da loro che contiene un Dio P(ad)re in un ovato in mezzo con altri partimenti e puttini con quattro evangelisti a quattro peducci et un S.Silvestro al nicchio del frontespizio di detto coro secondo le invenzioni fatte tra noi: e di piu promettono detti pri che essendo le pitture a loro sodisfazione di giongerli altri venti scudi li che sta a loro buon giudizio il giudicando all'incontro. Io soprad° Gioseppo mi obbligo in caso di morte quod absit di fasi sostituire. Tutta quella somma di denari si avesse reservato prima che la pittura sia posta nel muro et incaso si fosse fatta parte dela pittura e nonfinita tutta l'opera si habbia da far stimare da periti e secondo che giudicheranno qttichi dovera avere resti reintegrato e pme prome... si come qui sotto si sottoscr... m Bartolomeo Agelio mio zio obbligandosi di propria mano di rifare quanto si dovesse p questa'opera...“.

35 | Archivio di Stato, Roma, Corporazioni Religiosi Maschili (Teatini), busta 2140, fascicolo 37, c. 180–181: „A di 30 di luglio 1602 Sia noto e manifesto che si legerà la presente come Matteo Zocolino da Cesena piglia da m Giuseppe aielo da sorento pitore afare li ornamenti di stocho finiti al opera che deto m Gioseppe fa a Sto Silvestro di monte cavallo conforme al disegno fatto da deto m Mateo mostrato al setr Cristoforo Roncalli dalle Pomarance et al D. padre Biagio laicho di S^{to} Silvestro per prezzo di scudi cento quaranta di moneta conforme alli capitoli infrascritti. Primo...“.

36 | Giuseppe Agellio, Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte, prodáno v Sotheby's, Londýn, 7. prosince 1978, lot 45, s. 16 (Cristoforo Ronacalli), soukromá sbírka, Belgie, rudka se stopami bílé křídly, papír sestřizen do lunety 268 × 397 mm; G. G. [Guy Grieten], heslo Sint-Sylvester ontdekt in de grot, in: Roger Adolf D'Hulst (ed.), *Dessins du XV^e au XVIII^e siècle dans les collections privées de Belgique* (kat. výst.), Bruxelles 1983, č. kat. 66, s. 148–149, obr.

37 | Giuseppe Agellio, Bůh Otec a hrací anděl, Paris, Musée du Louvre, inv. č. 13857, rudka a černá křída, papír sestřizený do oválu 427 × 326 mm; Catherine Loisel-Legrand, Un dessin de Giuseppe Agellio récemment identifié, *Revue du Louvre*, 1994, č. 5/6, s. 55–58.

38 | MZ [Martin Zlatohlávek] in: Zdeněk Kazlepka – Martin Zlatohlávek, *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek* (kat. výst.), Brno 2009, č. kat. 92, s. 160–161.

39 | Janis C. Bell, The life and works of Matteo Zaccolini (1574–1630), *Regnum Dei* XLI, 1985, č. 111, s. 227–258, zvláště s. 238.

40 | Cristoforo Roncalli, Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v poustevně na Monte Soratte, rudka, černá křída, pero, lavírováno v červeném tónu, papír sestřizen do lunety 196 × 308 mm, Videň, Albertina, inv. č. 670; Franz Wickhoff, Die italienische Handzeichnungen der Albertina, II, *Jahrbuch d. kunsthst. Slgn. d.Allerh. Kaiserhauses* XIII, 1892, Beifeht , n. 774. – Alfred Stix, Lili Fröhlich-Bum, *Die Zeichnungen der tosk., umbr., u. röm. Schulen*, Wien 1932, n. 220. (Cristoforo Ronacalli). – Veronica Birke – Janine Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, I., Wien 1992, s. 360–361 (Giuseppe Agellio). Cristoforo Roncalli (Giuseppe Agellio ?), Sv. Silvestr přijímá Konstantinovy posly v pustině na Monte Soratte, rudka, černá křída, papír 260 × 341 mm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. č. 975.4.5658, Diederick Bakhuys (ed.), *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, Milano 2003, č. kat. 22, s. 114. – MZ, ZK [Martin Zlatohlávek, Zdeněk Kazlepka], in: Kazlepka – Zlatohlávek, *Múza* (pozn. 37), č. kat. 93, s. 162–163. Cristoforo Roncalli, Anděl mezi oblaky, Washington D. C., Smithsonian American Art Museum, inv. č. 1929.7.178, rudka, čtverečkováno, papír 156 × 209 mm; Diane DeGrazia, A group of Italian drawings – mostly Neapolitan – in the National Museum of American Art, *Master Drawings*, XXXI, 1993, č. 4, s. 350–363, zvláště s. 351, 359, pozn. 16 (jako Cristoforo Ronacalli).

41 | Bell, The life (pozn. 39). – Elisabetta Giffi Ponzi – Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale, *Prospettiva* XCIII/XCIV, 1999, s. 99–108. – Elisabetta Giffi, Precisazioni e aggiunte sul Roncalli decoratore, *Bollettino d'arte* LXXXIX, 2004/2005, s. 45–62.

42 | Mauro Vincenzo Fonatana, Per Giuseppe Agellio disegnatore, *Paragone* LXVI, 2015, nr. 787–789, terza serie 123–124, s. 58–75.

43 | Flaminio Allegri (?), Archanděl Michael bojuje s ďáblem, rudka a černá křída, papír, čtverečkování černou křídou, 142 × 418 mm, sbírky olomouckého arcibiskupství, inv. č. KE 4540; DM [Denis Morganti], heslo Archanděl Michael bojuje s ďáblem in: Miláčková, Kabinet (pozn. 1), č. kat. 21, s. 81–83.

44 | Claudio Strinati, Giovanni Baglione nella Cappella Gavotti del Duomo di Savona, *Atti e memorie. Società Savonese di Storia Patria*, 1978, č. 12, s. 27–37.

45 | Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, s. 137. Český překlad italského textu: „se jmenovaným Cavalierem Gispino spolupracoval tento chlapec Flaminio de Allegrino, ale nevím, odkud pocházel ... a učil se malířem na „vicolo del Pianto““ a “Flaminio, malíř z Urbina, přednášel Pantalona velmi živě“.

46 | Sigrid Epp, „La femina origine di ogni male“. Affreschi nella Galleria Deti dal Palazzo Chigi a Roma, *Studi di Storia dell'Arte*, 2001, č. 12, s. 75–94. – Erich Schleier, v rámci hesla Giovanni Lanfranco, Abramo visitato da tre angeli pro Cappella Gavotti a Savona, in: Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco*, Milano 2001, č. kat. 53, s. 210.

47 | Savona, Archivio Vescovile, *Rogiti del Notaio G. B. Cerrato*, vol. 1583–1595, f. 100 e sgg.; cituje Schleier, Lanfranco (pozn. 46), v rámci č. kat. 53, s. 210.

48 | Röttgen, Il Cavalier (pozn. 45), s. 534, obr. 43 na s. 535.

49 | Ibidem, s. 534.

50 | DM [Denis Morganti], heslo Archanděl (pozn. 43), s. 81.

51 | Röttgen, Il Cavalier (pozn. 45), s. 534.

52 | Ibidem, s. 534.

53 | Schleier, Lanfranco (pozn. 46), v rámci č. kat. 53, s. 210.