

## Obsah

I. Úvod . . . . .	2
II. Díla rodiny Vivarini v Národní galerii v Praze v kontextu s jejich dílnou v Itálii	
1. Antonio Vivarini da Murano a Giovanni d'Alemagna	
1.1. Antonio Vivarini da Murano. . . . .	4
1.2. Giovanni d'Alemagna. . . . .	8
1.3. Antonio Vivarini a Giovanni d'Alemagna. . . . .	11
1.4. Polyptych s Adorací z vedlejšího oltáře ze S. Francesco v Padově . . . . .	18
1.5. Ukřižování s apoštoly a proroky ze S. Francesco v Padově. . . . .	26
2. Antonio Vivarini da Murano	
2.1. Antonio Vivarini, tvorba po 1450. . . . .	35
2.2. Svatý Mikuláš z Bari z Polyptychu dvanácti světců . . . . .	38
3. Antonio a Bartolomeo Vivarini da Murano	
3.1. Bartolomeo Vivarini da Murano. . . . .	43
3.2. Antonio a Bartolomeo Vivarini da Murano . . . . .	48
3.3. Polyptych hlavního oltáře ze S. Francesco v Padově. . . . .	51
4. Estenská sbírka italských primitivů . . . . .	62
III. Závěr. . . . .	68
IV. Obrazová příloha . . . . .	69
V. Seznam vyobrazení. . . . .	93
VI. Seznam použitých pramenů a literatury . . . . .	95
VII. Annotation . . . . .	100

## I. Úvod

Na rozdíl od Florencie patnáctého století, která je synonymem rané italské renesance, pronikaly do severní Itálie nové umělecké formy jen zvolna.<sup>1</sup> Benátské malířství se vyvíjí dosti pozdě. Ještě počátkem patnáctého století se umění nevyvyšuje nad řemeslnou práci. Kromě Florencie byly Benátky jediným italským městem, jež se vyznačovalo historickou kontinuitou vynikající umělecké tvorby v průběhu celé epochy.<sup>2</sup> Stát a velká náboženská bratrstva i školy byly horlivými příznivci umění; ač nemnoze nahrazovali základní typy soukromého mecenášství, soukromí jedinci nepřestali objednávat a kupovat množství uměleckých děl s náboženskými náměty v menším měřítku i oltářů.<sup>3</sup>

Tradice internacionální gotiky v benátském malířství byla neobyčejně silná a stejně jako ve většině center v severní Itálii přežívala až do poloviny 15. století.<sup>4</sup> V této době nacházíme v Benátkách umělce jménem Jacobello del Fiore, Antonio da Negroponte a Michele Giambono. Tito umělci založili svou tvorbu na benátsko-byzantské tradici a metodě, jako Lorenzo Veneziano a Niccoló Semitecolo.

S příchodem umbrijského mistra Gentila da Fabriano a jeho následovníka z Verony Antonia Pisana zv. Pisanello, kteří byli povoláni státem v roce 1422 na freskovou výzdobu Velkého sálu<sup>5</sup> Palazzo Ducale v Benátkách,<sup>6</sup> se zavdává podnět k čilejšímu ruchu v malířství. Nové touhy a cítění jsou poprvé viditelné a osvojené v práci muránských umělců a nové benátské školy, která poprvé vznikla na ostrově Murano, a ne v Benátkách samotných.<sup>7</sup> Antonio Vivarini da Murano se stal zakladatelem muránské rodinné dílny, v níž působil nějaký čas jeho švagr Giovanni d'Alemagna a mladší Antoniův bratr Bartolomeo Vivarini. Z muránské dílny vyšli též Alvise (Luigi) Vivarini, Andrea da Murano a Carlo Crivelli, kteří se svým dalším působením a svou povahou řadí k padovským mistrům.

Jacopo Bellini, žák Gentila da Fabriano, navštívil se svým mistrem Florencii, kde studoval florentské malířství, jež mělo, společně s umbrijským mistrem, hluboký vliv na jeho myšlení a dojmy, které byly brzy patrné v jeho vlastní práci.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Petr PŘIBYL, in: Sběrka starého umění. Národní galerie v Praze, Praha 1999, 11.

<sup>2</sup> Andrew MARTINDALE: Umění světa. Člověk a renesance, Praha 1971, 145.

<sup>3</sup> Idem 146.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> James WARD: History and methods of ancient and modern painting. Vol. III. Italian painting of the 15th and 16th century, including the work of the principal artists of the Florentine, Ambro-Florentine, Paduan, Muranese and Venetian schools, London 1921, 251.

<sup>6</sup> Idem 246.

<sup>7</sup> Idem 247.

<sup>8</sup> Ibidem.

Okolnost, že vlhký mořský vzduch nesvědčil malbě al fresco, způsobila rozšíření nové techniky olejomalby, která zde dospěla k vyšší dokonalosti. K rozšíření přispěli dva velcí mistři 15. století, synové Jacopa Bellini – Gentile a Giovanni, kteří byli pokračovateli otcovy rodinné dílny. Ke stoupencům Giovanniho Bellini, vyšlým jednak z jeho dílny, jednak z učení Alvise Vivariniho, patří Cima da Conegliano, Marco Basaiti a Vittore Carpaccio.

Obdobně jako do jiných severoitalských center i do Benátek zasáhlo z Padovy umění, které vedlo k proměně slohu, i když stupeň jeho působnosti se lišil v malířství od sochařství.<sup>9</sup> V Padově se vyučil žák Francesca Squarcione Andrea Mantegna, který se proslavil freskovou výmalbou kaple v Chiesa degli Eremitani.<sup>10</sup> Mantegnův vliv jakožto zdroj tohoto klasicistního slohu je pro benátskou malbu nepopiratelný.<sup>11</sup> Do této padovské školy se řadí Ansuino da Forlì, Giorgio Schiavone, Nicoló Pizzolo a mnoho dalších. Squarcionovým klasicismem byli ovlivněni i Gentile a Giovanni Bellini, ve svých raných dílech, stejně jako muránský malíř Bartolomeo Vivarini.<sup>12</sup>

Tato práce se zabývá uměleckými díly muránských malířů Antonia Vivarini, Giovanniho d'Alemagna a Bartolomea Vivarini, která se dnes nachází v pražské sbírce Národní galerie. Pomocí stylového srovnání s malbami jejich dílny zařazuje tato práce umělecká díla do kontextu s jejich tvorbou v Itálii.

---

<sup>9</sup> MARTINDALE (pozn. 2) 146.

<sup>10</sup> Pietro ZAMPETTI Venetian Painters. Vol. 1, 14th and 15th century, London 1969, 10.

<sup>11</sup> MARTINDALE (pozn. 2) 148.

<sup>12</sup> ZAMPETTI 1969 (pozn. 10) 10.

## II. Díla rodiny Vivariniů v Národní galerii v Praze v kontextu s jejich dílnou v Itálii

### **1. Antonio Vivarini da Murano a Giovanni d'Alemagna**

#### **1.1 Antonio Vivarini da Murano**

##### **1.1.1. období benátské**

Antonio Vivarini pocházel z rodiny sklářů, padovského původ, která již po tři generace sídlila na Muranu. Jeho otec se jmenoval Michele a narodil se roku 1398. Antonio byl pojmenován po svém dědovi, Antonio da Murano, který zemřel roku 1417<sup>13</sup>.

Nevíme, kdy přesně se Antonio narodil.<sup>14</sup> Laudedeo Testi (1915) si myslí, že možná okolo roku 1415, avšak nedává nám pro toto tvrzení žádný zřejmý důvod. Podle Rodolfo Pallucchiniho<sup>15</sup> (1962) je pravděpodobné, že se Antonio narodil dvacet let po otcově narození, tedy v druhé dekádě patnáctého století. Antoniovo narození lze tedy datovat do let 1418–1420.<sup>16</sup>

Kolem roku 1431 se narodil Antoniův mladší bratr Bartolomeo, který se stal také velkým malířem, a po smrti švagra Giovanniho d'Alemagna spolupracoval s Antoniem. Antonio da Murano vytvořil několik zajímavých maleb, které stojí za povšimnutí.

„Panna Maria s dítětem“ v Galleria dell'Accademia v Benátkách byla původně vytvořena pro bratrstvo San Giorgio delle Pertiche (Padova). Měkké a živé tóny Panny Marie kontrastují se zlatým pozadím. Žehnajícího Ježíška zakrývá transparentní závoj, pod nímž můžeme postřehnout jeho mužskou tedy lidskou „podstatu“.<sup>17</sup> Marie se k synovi sklání a ten se stává středem pozornosti. Francesco Valcanover (1960) připsal dílo Antoniu Vivarini a datoval Madonu do první poloviny 40. let, stejného typu jako o nemnoho pozdější Madonu polyptychu Sv. Jeronýma ve Vídni.<sup>18</sup>

V Neues Museum ve Wiesbadenu<sup>19</sup> se nachází menší Cyklus s námětem ze života Panny Marie. Na jednotlivých deskách jsou zobrazeny scény: Narození Panny Marie, Uvedení Panny Marie do chrámu, Sňatek Panny Marie, Adorace mágů, Uvedení Ježíše do chrámu, Korunování Panny Marie. Laudedeo Testi (1915) určil malířem díla Michela

<sup>13</sup> Giorgio SINIGAGLIA: De Vivarini, Bergamo 1905, 23.

<sup>14</sup> Raimond VAN MARLE: The Renaissance painters of Venice. Vol. 17: Ant. Vivarini, the Bellini, Cima, Basaiti, Hague 1935, 4.

<sup>15</sup> Rodolfo PALLUCCHINI: I Vivarini. Antonio, Bartolomeo, Alvise, Venezia 1962, 12.

<sup>16</sup> Ibidem 89.

<sup>17</sup> Antonio MANNO / Massimo VENCHIERUTTI / Piero CODATO: Poklady Benátek, Umělecké skvosty starobylého města, Praha 2006, 491.

<sup>18</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 96.

<sup>19</sup> Cyklus s námětem ze života Panny Marie, každá deska 37 x 23 cm. Dříve v Berlíně.

Giambono. Katalog<sup>20</sup> z roku 1931 připisuje malbu Antoniovi, a s tím souhlasí i Bernard Berenson (1932, 1957) a Rodolfo Pallucchini<sup>21</sup> (1962).

Dalším cyklem se životem svätce je Příběh se sv. Petrem Martyrem.<sup>22</sup> Původně byl nejspíš cyklus vytvořen pro kostel S. Pietro Martire na Muranu. Georg Pudelko (1937) ze čtyř následujících desek seskupil pravděpodobné schéma velkého polyptychu, který byl dříve rozdělen. V berlínské Gemäldegalerii jsou uloženy desky s námětem Vidění sv. Petra Mučedníka<sup>23</sup> a Zázrak s ohněm Petra Mučedníka před sultánem.<sup>24</sup> Vyhánění d'ábla,<sup>25</sup> ze soukromé sbírky v New Yorku, připsal Raimond van Marle (1935) původně Quiriziu da Murano, ale Bernard Berenson (1957) tento názor opravil a stanovil autorem Antonia Vivarini.<sup>26</sup> Berenson (1957) také připsal do tohoto cyklu desku z Milána s námětem: Pohřeb sv. Petra Mučedníka.<sup>27</sup> Sv. Petr Mučedník uzdravující nohu mladému muži,<sup>28</sup> je poslední známou deskou polyptychu.

Z polyptychu, který byl malován pro kostel S. Pietro in Oliveto v městě Brescia, zbylo dnes jen několik desek. Dva fragmenty<sup>29</sup> uchovává Pinacoteca di Brescia, jsou jimi stojící postavy sv. Petra a Pavla.<sup>30</sup> Chiesa di S. Angelo, v tomtéž městě, uchovává větší desku s vyobrazením sv. Voršily a jejími družkami.<sup>31</sup> Adolfo Venturi<sup>32</sup> (1904) přiřadil svätce mladšímu Bartolomeovi a sv. Voršilu<sup>33</sup> Antoniu Vivarini, s tím souhlasí Lionello Venturi<sup>34</sup> (1907). Antoniovi ve spolupráci s Giovannim d'Alemagna připisuje desku Bernard Berenson (1932). Vittorio Moschini (1948) věnuje dílo samotnému Antoniovi. Marco Boschini (1946) datuje komplex z Brescie do období mezi léty 1443 a 1444.

Antoniu Vivarini je připsán i další cyklus maleb s mučednicemi.<sup>35</sup> Desky tvořily polyptych realizovaný kolem roku 1440.<sup>36</sup> Oltář není zachován v celku, ale jeho díly se nacházejí v několika galeriích světa. V Accademia Carrara di Belle Arti v Bergamu jsou

---

<sup>20</sup> Philip HENDY (ed.): Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings. Isabella Stewart Gardner Museum (kat. výst.), Boston 1931.

<sup>21</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 102.

<sup>22</sup> Slavomír RAVIK: O svätcích a patronech, Brno 2006, 447–448.

<sup>23</sup> Vidění sv. Petra Mučedníka, deska 53 x 35 cm. Zázrak s ohněm, deska 52 x 33 cm, Gemäldegalerii, Berlin.

<sup>24</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 98.

<sup>25</sup> Vyhánění d'ábla, deska 54,5 x 34,5 cm, soukromá sbírka, New York.

<sup>26</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 98.

<sup>27</sup> Pohřeb sv. Petra Mučedníka, Collezione comm. Mario Crespi, Milano.

<sup>28</sup> Sv. Petr Mučedník uzdravuje nohu mladému muži, tempera a zlato na dřevě; 53 x 33,3 cm, Metropolitan Museum (Samuel H. Kress Foundation), New York.

<sup>29</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 101–102.

<sup>30</sup> Sv. Petr, sv. Pavel, každá deska 143 x 57 cm, Pinacoteca, Brescia.

<sup>31</sup> Sv. Voršila, deska 168 x 67 cm, S. Angelo, Brescia.

<sup>32</sup> Adolfo VENTURI: L'esposizione d'arte sacra a Brescia, in: L'Arte, VI–VII, 1904.

<sup>33</sup> Po sv. Voršile je pojmenován řád, který založila 1535 v Brescii Angela Merici, in: RAVIK (pozn. 22) 523.

<sup>34</sup> Lionello VENTURI: Le origini della pittura veneziana, Venezia 1907.

<sup>35</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 98.

<sup>36</sup> Francesco ROSSI / Rossana BOSSAGLIA: Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, Bergamo 2003, 32.

vystavena dvě díla<sup>37</sup> z této řady: Umučení sv. Lucie a Umučení sv. Apolonie. Umučení světice<sup>38</sup> se do Museo Civico Bassano dostalo jako dílo malíře jménem Dello Delli.<sup>39</sup> Sv. Kateřina Alexandrijská bořící modlu,<sup>40</sup> ve washingtonské National Gallery, je další deskou polyptychu. Desky v Bergamu, Washingtonu a Bassanu jsou stejné ruky.<sup>41</sup> Berenson připsal celou sérii Antoniovi, s čímž souhlasí i Martini (1957).<sup>42</sup>

Roku 1440 je na ostrově Muranu doložen Giovanni d'Alemagna, který se po smrti první ženy oženil s Antoniovou sestrou a s Antoniem navázal i pracovní vztah.

Polyptych z katedrály v Parenzo je signován samotným Antoniem „144 . . . . Antonis de Murano pinxit hoc o . . . .“ Datace není úplně zachována. Laudedeo Testi (1915) datuje polyptych do let 1442-1443,<sup>43</sup> podle Raimonda van Marle dává Testi dílu špatnou dataci a sám určuje malby do let 1443-1445.<sup>44</sup> Polyptych je seskupen ve dvou řadách. V ústřední desce spodní řady je trůnící Panna Marie s dítětem stojícím na jejích kolenou, po stranách sv. Mikuláš z Bari, prorok, sv. František a sv. Jan. V horní řadě je ve středu polopostava vzkříšeného Krista v tumbě, v boční deskách se nachází sv. Máří Magdaléna, Kryštof, Antonín Poustevník a Kateřina.<sup>45</sup> Podle těžkého vzezření postav je možné, že polyptych byl namalován před malbami v San Tarasio.

Deska v Ravenně<sup>46</sup> je původně součástí polyptychu s příběhem Kristových pašijí.<sup>47</sup> Scéna s ukřižováním byla ve středu a okolo ní několik desek s námětem Ježíšova utrpení. Nejdříve přisoudil v roce 1900 August Schmarsow malbu florentskému umělci jménem Paolo Uccello. Poté Lionello Venturi (1907) určil malbu jako dílo Jacopo Belliniho. Raimond van Marle<sup>48</sup> (1926) později připsal Francescu de Franceschi. Nakonec Luigi Coletti<sup>49</sup> (1953) připsal desku Antoniu Vivarini, k tomu se připojil v roce 1957 Martini, který také datoval desku do čtyřicátých let patnáctého století. Bernard Berenson (1957) s Pallucchini (1962) souhlasí s připsáním Antoniovi.<sup>50</sup>

<sup>37</sup> Umučení sv. Lucie, deska 54 x 22 cm, inv. č. 1089. Umučení sv. Apolonie, deska 52 x 29 cm, inv. č. 1090, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo.

<sup>38</sup> Umučení světice, deska 58 x 33 cm, Musei Civico Bassano.

<sup>39</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 98.

<sup>40</sup> Sv. Kateřina Alexandrijská boří modlu, deska 60 x 34 cm, National Gallery (Samuel H. Kress Foundation), Washington.

<sup>41</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 98.

<sup>42</sup> Idem 99.

<sup>43</sup> Laudedeo TESTI: La Storia della Pittura Veneziana, II, Bergamo 1915, 317.

<sup>44</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 10.

<sup>45</sup> Ibidem 10.

<sup>46</sup> Ukřižování, tempera na seříznuté desce, 70,2 x 53,4 cm, inv. č. 93 (1994), Pinacoteca Comunale di Ravenna.

<sup>47</sup> Nadia CERONI: Pinacoteca Comunale di Ravenna. Musei d'Arte della Città. Le Collezione Antica, Ravenna 2001.

<sup>48</sup> Raimond VAN MARLE: The Development of the Italian Schools of Painting, VII, Haag 1926.

<sup>49</sup> Luigi COLETTI: Pittura Veneta del Quattrocento, Bergamo 1953.

<sup>50</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 97.

### 1.1.2. období benátské, spolupráce s Giovannim d'Alemagna

Od roku 1441 spolupracoval s Giovannim d'Alemagna.<sup>51</sup> Prvním společným dílem byly dva oltáře se Sv. Jeronýmem a Sv. Monikou pro kostel Santo Stefano.<sup>52</sup> Jedna deska z polyptychu se sv. Monikou se dnes nachází v Accademii v Benátkách.<sup>53</sup> Zasnoubení sv. Moniky.

Společně také získali zakázku na tři oltáře do kaple kostela San Zaccaria v Benátkách v letech 1443–1444.<sup>54</sup> Dále pak do dalšího benátského kostela San Pantaleone vytvořili desku s námětem Korunování Panny Marie. Triptych pro Scuolu della Carità v roce 1446 uzavírá společnou tvorbu Antonia Vivarini a Giovannim d'Alemagna v Benátkách.<sup>55</sup>

Antonio se pravděpodobně oženil někdy v letech 1445–1446.<sup>56</sup> Dne 4. února 1446 nás malíř „Antonio Vivarini q.<sup>m</sup> ser Antonij pictor de confinio S. M. Formoxe,“ který má za manželku Antonii „filie ser Stefani Filipi fructarolj“, informuje o skutečnosti, že udělal uspořádání ve prospěch své ženy. Jeho dědictví čítá 200 zlatých dukátů.

Kolem roku 1446<sup>57</sup> se mu narodil syn Alvisse (také známý jako Luigi), který se jako jeho otec a strýc stal slavným malířem. Později se narodil další syn Michele a dcera Helena.<sup>58</sup>

V malé kapli kostela San Giobbe se nachází triptych<sup>59</sup> od muránského umělce Antonia Vivarini nazvaný Zvěstování a sv. František se sv. Michaelem. Na ústřední tabuli, prostoupené jemnými barvami a pozdně gotickým kreslířským uměním, nám mladá vyděšená Marie ukazuje dlaň zvednuté ruky v typickém gestu na pozdrav andělovi.<sup>60</sup> Laudedeo Testi<sup>61</sup> (1915) připisuje po vzoru Marco Boschiniho<sup>62</sup> (1674) dílo Antoniu Vivarini. Bernard Berenson (1932, 1957) se domnívá, že malba je dílem dvou švagrů. Vittorio Moschini (1942) datoval oltář do doby po malbě v kostele San Pantaleon (po 1444). Rodolfo Pallucchini (1962) ve své monografii přisoudil dílo Antoniovi a menší podíl na postavě anděla přiznává mladšímu bratru Bartolomeovi.<sup>63</sup>

<sup>51</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 5.

<sup>52</sup> TESTI (pozn. 43) 317.

<sup>53</sup> Giovanna NEPI SCIRÉ: *The Accademia Galleries in Venice*, Miláno 2007, 32.

<sup>54</sup> TESTI (pozn. 43) 317.

<sup>55</sup> Joseph Archer CROWE / Giovanni Battista CAVALCASELLE: *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century*, I, London 1871, 27.

<sup>56</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 12.

<sup>57</sup> TESTI (pozn. 43) 309.

<sup>58</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 5.

<sup>59</sup> Zvěstování, deska 125 x 70 cm. Sv. František a sv. Michael, desky každá 100 x 33 cm.

<sup>60</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 380.

<sup>61</sup> TESTI (pozn. 43) 410–411.

<sup>62</sup> Marco BOSCHINI: *Le ricche minere della pittura*, Benátky 1674.

<sup>63</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 106.

### 1.1.3. období padovské, spolupráce s Giovannim d'Alemagna 1447–1450

Spolu se švagrem Giovannim odešel Antonio v roce 1447 z Benátek do Padovy. Zde společně vytvořili oltář pro kostel San Francesco Grande, dnes vystavený v Národní galerii v Praze, a s velkou pravděpodobností i Ukřižování v téže galerii v Praze. Dne 20. října 1447 je Antonio potvrzen v cechu malířů v Padově. A 16. května 1448 uzavírají Giovanni d'Alemagna a Antonio Vivarini<sup>64</sup> v Padově smlouvu na freskovou výmalbu části kaple Ovetari v eremitánském kostele. Antonio svým jménem, za nepřítomnosti švagra, přijímá dne 15. července 1448 zálohu padesáti dukátů na výmalbu kaple Ovetari, na níž pracoval společně s Giovannim až do jeho smrti 9. června 1450.<sup>65</sup> Poté Antonio malby dokončí, a začíná spolupracovat s mladším bratrem Bartolomeem, který s ním už dříve přijel do Padovy, aby se učil.

Antoniův styl inspirovaný příklady toskánských mistrů, především Masolina, Paola Uccella a Filippa Lippiho, vychází z pozdně gotické tradice, kterou byly Benátky ještě v patnáctém století ovlivněny.<sup>66</sup>

## 1.2. Giovanni d'Alemagna

### 1.2.1. období německé (?)

Do roku 1440 nemáme o Giovannim žádné určité zmínky<sup>67</sup>, možná se narodil v Německu.<sup>68</sup> Z této doby nebyla zatím objevena žádná, jím signovaná, díla.

V roce 1417, podle Giulia Lorenzetti,<sup>69</sup> malíř stejného jména získal občanství Benátek, v němž našel domov po 15 let, ale Raimond van Marle (1935) si není jistý, že je to stejná osoba. Podle Andrea Moschettiho, se Giovanni narodil v Padově a byl synem Giovanni di Niccolo d'Alemagna, který žil před 1423<sup>70</sup>, ale od toho bylo Gebhartovým<sup>71</sup> studiem hypoteticky upuštěno, ačkoliv Mauro Lucco (1989) se znovu zabývá touto myšlenkou. V dokumentu z roku 1423 podepsal „Johannes pictor quodam Nicolai de Alemania“, který v pětadvaceti letech přišel do Padovy z kraje Sant'Antonio s manželkou Maddalenou, dcerou zesnulého Franceschino da Piacenzy.<sup>72</sup> Dne 15. června 1431 uzavřel tento umělec smlouvu na malbu v různých barvách se zlacenými plátky na památník

<sup>64</sup> „et magister Antonius de Moriano quondam Michalis similiter pictor.“

<sup>65</sup> TESTI (pozn. 43) 319.

<sup>66</sup> Olga PUJMANOVÁ: Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy, Praha 1996, 210.

<sup>67</sup> Doložen v Benátkách roku 1440.

<sup>68</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 3.

<sup>69</sup> Giulio LORENZETTI: Un nuovo documento su Giovanni d'Alemagna (?), in: L'Arte, XIII, 1910, 285.

<sup>70</sup> Andrea MOSCHETTI: Nuovo Archivio Veneto, Padova 1938, kat. č. 29, 147.

<sup>71</sup> Carl GEBHARDT: Monatshefte für Kunstwissenschaft (1912), 395.

<sup>72</sup> Mauro LUCCO: La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, I, Milano 1989, 346.



Raffaello Fulgosia do baziliky del Santo v Padově,<sup>73</sup> jehož pomník již dříve v letech 1429 až 1430 vytesal florentský sochař Pietro di Niccoló Lamberti.<sup>74</sup>

Neznáme žádné původní dílo Giovanniho d'Alemagny a nejsme si jistí, že se narodil v Německu. Raimond van Marle (1935) se domnívá, že jeho jméno přispělo k úvahám,<sup>75</sup> že můžeme v jeho díle hledat jasné severské elementy, přítomnost některých prvků skutečně někteří kritikové odhalili.<sup>76</sup> Paradoxní potom je, že ve svých raných dílech se Giovanni podepisuje jako „z Murana“ a do roku 1445 nejsou na oltářích žádné zmínky po jeho německém původu.<sup>77</sup> V dokumentech je popsán jako „theuthonicus“, proto tedy „d'Alemagna“ nebylo pouze jméno, ale bylo mu dáno kvůli jeho místu narození.<sup>78</sup>

### 1.2.2. období muránsko-benátské, spolupráce s Antoniem Vivarini

Roku 1440 je Giovanni doložen v Benátkách, usadil se v Laguně, na ostrově Muranu.<sup>79</sup> Po smrti první manželky Maddaleny se oženil se setrou Antonia a Bartolomea Vivarini. Jeho dílo je inspirováno Jacobellem del Fiore a Michelem Giambono, podílel se na kultuře internacionální gotiky charakterizované Michelinem da Besozzo, Gentilem da Fabriano a Pisanellem.<sup>80</sup> V umělecké tvorbě se pak objevoval nepřetržitě spojen se svým švagrem Antoniem Vivarinim. Je příliš složité identifikovat kvůli jejich těsné spolupráci v mnoha malbách obě umělecké osobnosti Giovanniho d'Alemagna a Antonia Vivarini. Máme nemálo dokumentů a stále větší počet datovaných děl signovaných oběma společně, ale nemůžeme spolehlivě identifikovat Giovanniho samostatné dílo.<sup>81</sup> Kromě nedávného objevu Federica Zeriho (1971)<sup>82</sup>, který mu připsal desku sv. Jeronýma na základě stylu a signatury IOHANNES 1444.<sup>83</sup>

Poprvé je jméno Giovanniho d'Alemagna spojené s Antoniem Vivarini na dvou oltářních obrazech z roku 1441, původně v kostele Santo Stefano v Benátkách.<sup>84</sup> Další díla, kde se objevuje Giovanniho jméno, jsou malby provedené mezi lety 1441–1446 v Benátkách, např. tři polyptychy pro sesterský řád San Zaccaria v roce 1443, oltářní obraz

<sup>73</sup> LUCCO (pozn. 72) 346.

<sup>74</sup> Pietro di Niccoló Lamberti (1393–1435), syn Nicolo di Pietra Lambertioho (florentského sochaře a architekta), tento sochař z Florencie přinesl do Benátek toskánský sochařský styl. Činný byl v 10. a 20. letech 15. století. Roku 1434 byl doložen ve Veroně, ale zemřel v Benátkách 1435.

<sup>75</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 3.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> CROWE / CAVALCASELLE (pozn. 55) 27.

<sup>78</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 4.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> LUCCO (pozn. 72) 347.

<sup>81</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 3.

<sup>82</sup> Federico ZERI: Un San Girolamo firmato Giovanni d'Alemagna, in: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi, Venezia 1971, 40.

<sup>83</sup> Sv. Jeroným, Walters Art Gallery, Baltimore.

<sup>84</sup> Polyptych se sv. Jeronýmem, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

„Korunování Panny Marie“ do kostela San Pantaleone datovaný 1444 a signovaný „Xpofol de Ferrara itaio. Zuane et Antonio de Muran“<sup>85</sup>. Posledním společným benátským dílem byl triptych pro Scuolu della Carità, malovaný na plátně<sup>86</sup> a datovaný do roku 1446, signovaný „1446 Johannes Alamannus, Antonius de Muriano, p“<sup>87</sup>.

### **1.2.3. období padovské, spolupráce s Antoniem Vivarini 1447–1450**

V letech 1447–1450 byli Giovanni a Antonio zapsáni na svitku malířů v Padově. Zde se svým švagrem Antoniem začínají roku 1447 malovat kapli Ovetari v kostele Eremitani. Práce byla přerušena téměř okamžitě po Giovanniho smrti.<sup>88</sup> Podle dokumentů zemřel 9. června 1450. Do tohoto padovského období se řadí některé desky v Národní galerii v Praze, kterými se zabývá tato práce.

V dílech signovaných oběma umělci, jako Korunování Panny Marie v Torinu a některé další malby v Benátkách, náleží hlavní kompozice Giovannimu, společně s dekorativní pasáží a určitými figurami světců, které jsou hierarchické a dosti toporné. Jeho švagr Antonio Vivarini si je na druhou stranu více vědom nových tendencí, pohybu ve směru malířství s novou jemností a bohatostí světla.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> CROWE / CAVALCASELLE (pozn. 55) 23.

<sup>86</sup> NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 242.

<sup>87</sup> CROWE / CAVALCASELLE (pozn. 55) 27.

<sup>88</sup> ZAMPETTI 1969 (pozn. 10) 53.

<sup>89</sup> Ibidem.

### 1.3 Antonio Vivarini a Giovanni d'Alemagna

#### 1.3.2. období benátské

Poprvé je jméno Giovanniho d'Alemagna spojené s Antoniem Vivarini na dvou oltářních obrazech z roku 1441 v kostele Santo Stefano v Benátkách. Jeden z nich zasvěcený Sv. Monice je zmíněn Sansovinem a Ridolfim. Francesco Sansovino<sup>90</sup> (1591) mluví o starém benátském zobrazení v tomto díle, když Claudio Ridolfi<sup>91</sup> (1648) nám referuje o „picciolo historiette intorno della vita sua“ (sv. Moniky).<sup>92</sup> Příběh sv. Moniky lze rekonstruovat z několika desek. Obrácení a Smrt manžela sv. Moniky<sup>93</sup> v Detroitu připsal Antoniu Vivarini Roberto Longhi (1926).<sup>94</sup> V benátské galerii<sup>95</sup> je vystavena Svatba sv. Moniky,<sup>96</sup> kterou Antoniovi připsal roku 1957 Bernard Berenson.<sup>97</sup> Ve spodní části je nápis s vysvětlením scény: S . MONICA É MARITATA DAL PADRE E DALLA MADRE.<sup>98</sup> Další malbou cyklu je Narození sv. Augustina<sup>99</sup> v Londýně. Tuto desku určil Roberto Longhi (1926) jako dílo Antonia Vivarini, Georg Pudelko<sup>100</sup> (1937) pak připsal desku do souboru se sv. Monikou. Bernard Berenson (1932) připsal Augustinovo Narození Francescu dei Franceschi (?). Rodolfo Pallucchini<sup>101</sup> (1962) označuje malbu za dílo Antoniovo. Federico Zeri<sup>102</sup> (1951) rozpoznal desku a názvem: Sv. Monika v modlitbě se sv. Augustinem dítětem, když se nacházela v městě Londra, poblíž Koetser.<sup>103</sup> Dnes je v soukromé sbírce v Milanu. Další část „Pala di San Monica,“<sup>104</sup> s námětem Křest sv. Augustina,<sup>105</sup> se nachází v Accademia Carrara v Bergamu.

Na druhém oltáři kostela Santo Stefano byla Apoteóza sv. Jeronýma.<sup>106</sup> Claudio Ridolfi<sup>107</sup> (1648) popisuje, že na oltáři byla „postava sv. Jeronýma doplněná dalšími oddělenými figurami a nástavcem s Pannou Marií a dítětem“. Francesco Sansovino<sup>108</sup> (1591) dodává, že řezbářské práce na tomto oltáři provedl Gaspare Moranzzone. Laudedeo

<sup>90</sup> Francesco SANSOVINO: *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Benátky 1591, 129.

<sup>91</sup> Claudio RIDOLFI: *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648, 37.

<sup>92</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 4.

<sup>93</sup> *Obrácení a smrt manžela sv. Moniky*, deska 35 x 25 cm, Institute of Arts, Detroit.

<sup>94</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 97.

<sup>95</sup> NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 32.

<sup>96</sup> *Svatba sv. Moniky*, deska 46 x 31 cm, Galleria dell'Accademia, Benátky.

<sup>97</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 97.

<sup>98</sup> TESTI (pozn. 43) 378.

<sup>99</sup> *Narození sv. Augustina*, tempera na desce, 32,7 cm x 25,3 cm, Courtauld Institute of Art Gallery, London.

<sup>100</sup> Georg PUDELKO: *Ein Petrus-Martyr-Altar der Antonio Vivarini*, in: *Pantheon*, XX, 1937, 283–286.

<sup>101</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 97.

<sup>102</sup> Federico ZERI: *Un altro pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini*, in: *Paragone*, 1951, 19.

<sup>103</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 97.

<sup>104</sup> ROSSI / BOSSAGLIA (pozn. 36) 48.

<sup>105</sup> *Křest sv. Augustina*, deska 38 x 26 cm Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo.

<sup>106</sup> SANSOVINO (pozn. 90) 129.

<sup>107</sup> RIDOLFI (pozn. 91) 21.

<sup>108</sup> SANSOVINO (pozn. 90) 129.

Testi píše v roce 1915, že jsou oba oltářní obrazy nezvěstné,<sup>109</sup> ale Leo Planiscig<sup>110</sup> v roce 1923 jeden oltář rozpoznal v Estenské sbírce ve Vídni.<sup>111</sup> Polopostavy – Panna Marie mezi sv. Janem Křtitelem a Antonínem Paduánským – v horní řadě jsou více hladší, něžnější a více elegantní než postavy ve spodní řadě, kde stojí sv. Jeroným mezi sv. Markem a Ambrožem.<sup>112</sup>

V benátské Galleria Franchetti v Ca'd'Oro<sup>113</sup> se nachází „Pašijový polyptych“<sup>114</sup>. Malba se původně nacházela v kostele Corpus Domini dominikánských jeptišek, jenž stál kdysi v oblasti nádraží a byl zbořen kolem roku 1811.<sup>115</sup> Pro Roberta Longhiho (1926) je oltářní obraz dílem Antonia Vivarini, tuto domněnku sdílí s Bernardem Berensonem (1932). Načež Giuseppe Fiocco (1948) připsal desky spíše Giovannimu d'Alema, a datoval mezi roky 1430 až 1435, současně s Příběhem Panny Marie v Berlíně a Ukřižováním v Praze. Pro Colettiho<sup>116</sup> (1953) je dílo spoluprací Antonia Vivarini a Giovanniho d'Alema.<sup>117</sup> V ose oltáře je Kristus na kříži s Pannou Marií, sv. Janem a Máří Magdalenou. Ústřední scéna je obklopena dvanácti epizodami, zleva v horní řadě: Poslední večeře, Mytí nohou, Proměnění hostie, Kristus v Getsemane, Jidášův polibek, Kristus před Kaifášem. V dolní řadě zleva: Kristus před Pilátem, Nesení kříže, Přibíjení na kříž, Snímání z kříže, Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení.<sup>118</sup>

Lidmi přeplněná kompozice malby je ukázána v berlínské galerii na obrazu Klanění mudrců.<sup>119</sup> Adolfo Venturi (1911) přisuzuje dílo Antoniu Vivarini ve spolupráci s Giovannim d'Alema a vlivem Pisanella. Lionello Venturi (1907), Leo Planiscig (1922, 1923) a Giuseppe Fiocco (1948) píší, že je to dílo samotného Giovanniho. Katalog<sup>120</sup> (1931) určuje autorem Antonia, datuje 1435–1440 a zdůrazňuje vliv Gentila da Fabriano. Bernard Berenson (1932, 1957), B. Fleischmann<sup>121</sup> (1940), Vittorio Moschini (1946) a Rodolfo Pallucchini (1962) připisují dílo švagrům Antoniovovi a Giovannimu.<sup>122</sup> Ústřední postava Panna Marie s Ježíškem je obklopena přicházející králi, královskými

---

<sup>109</sup> TESTI (pozn. 43) 308.

<sup>110</sup> Leo PLANISCIG: La pala di San Gerolamo gia a S. Stefano a Venezia opera di Antonio Vivarini, in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica, March 1923, 405.

<sup>111</sup> Polyptych se sv. Jeroným, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>112</sup> MARLE 1935 (pozn. 14) 6–7.

<sup>113</sup> ZAMPETTI 1969 (pozn. 10) 53.

<sup>114</sup> Pašijový polyptych 66 x 205 cm, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Benátky.

<sup>115</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 328.

<sup>116</sup> COLETTI (pozn. 49).

<sup>117</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 103, kat. č. 54.

<sup>118</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 329.

<sup>119</sup> Klanění mudrců, deska 111 x 176 cm, Gemäldegalerie, Berlín.

<sup>120</sup> HENDY (pozn. 20).

<sup>121</sup> B. FLEISCHMANN, in: Ulrich THIEME / Felix BECKER: Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler, XXXIV, Leipzig 1940.

<sup>122</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 102, kat. č. 52–53.

družinami, vojáky a diváky. Na vše shlíží ze zlatého obláčku Bůh Otec, který seslal ke Klanění holubici Ducha Svatého. Andělé v horní části malby oznamují slavné narození hrou na trumpety. Pozadí obrazu není zlaté, jak by se dalo čekat, ale je zde zobrazen průhled do daleké krajiny s městem. Práce je zajisté ovlivněna dílem Gentila da Fabriano a Pisanella.<sup>123</sup>

V letech 1443–1444 získali švagři zakázku na tři oltářní desky do části kostele San Zaccaria do kaple San Tarasio, která se stala od té doby samostatnou nezávislou kaplí. Kaple dostala nový strop vymalovaný freskami florentským umělcem Andrea del Castagno<sup>124</sup> a malířem Francesco da Faenza.

Hlavní oltář byl restaurován roku 1839, objevují se na něm nápisy – jména převorky Heleny Foscari a abatyše Marini Donato, jako objednavatelky obrazu; Lodovicus de For. . . . jako sochař-řezbář a signatury dvou malířů: „Johannes et Anthonius de Mur. pinxerunt, MCCCCXLIII.“ Leopoldo Cicognara<sup>125</sup> uvádí, že kaple byla dekorována roku 1444. V tomto případě měl sochař mnohem více práce než malíři. Obrovský tabernákl plný dekorativních a dřevěných částí obsahuje mnoho figur světců, malbu Madony a čtyři desky s malovanými figurami. Madona je stejného typu, jak jí známe z díla Lorenza Veneziana. Boční desky sv. Martina a Blaise<sup>126</sup> byly přemalovány za restaurování 1839, sv. Marek a Alžběta korespondují s dalšími částmi vídeňského polyptychu, Raimond van Marle (1935) je připisuje Giovanni d' Alemagnova.<sup>127</sup>

Druhý nápis na retáblu, který vzpomíná Margherita Donata, začíná slovy „Johanes et Antonius De Murano pinxerunt 1443 M. October hoc opus.“ Písmena jsou přemalována přes původní nápis. Centrální deskou je sv. Sabina držící palmovou ratolest jak stojí na okrouhlém stupínku, čtyři malí andělé se vznášejí okolo ní a na pozadí vzrůstají květy. Boční desky: sv. Jeroným a sv. Achilles, mají nad sebou polopostavy se sv. Markétou a Kateřinou, ve středu drží anděl nápis „Hic est sanguinis Xpi“ Ačkoliv je rám bohatě zdoben, malířské části jsou více zajímavé než v předchozím oltáři.<sup>128</sup>

Na třetím oltáři, ve kterém hraje důležitou roli sochař-řezbář, je stejný nápis jako v předchozím retáblu. Donátorkou je Agnesina Justiniano. Zobrazeny jsou postavy papeže sv. Caiuse se sv. Jiřím a sv. Achillem s Nerem. Tři světci jsou spodobněni jako elegantní

---

<sup>123</sup> WARD (pozn. 5) 253.

<sup>124</sup> Andrea del Castagno 1419–1457.

<sup>125</sup> Leopoldo CICOGNARA: Delle iscrizioni veneziane, Benátky 1824–53.

<sup>126</sup> Panna Maria s dítětem a desky se sv. Martinem a Blaise byly původně připsány umělci jménem Stefano Plebanus di Santa Agnese a datovány 1385.

<sup>127</sup> MARLE 1935 (pozn. 14) 11.

<sup>128</sup> Idem 1935, 14.

vznešení mladíci. Zmrtvýchvstání a smrt Krista jsou řezbářským dílem, tak jako další postavy v bohatém rámu.<sup>129</sup>

V benátském kostele San Pantaleon je od roku 1444 uchovááno malířské dílo „Korunování Panny Marie,“ na němž se oba švagři společně podíleli. Ve středu scény se nachází trůn, kde Bůh Otec a Duch Svatý dohlízejí, jak Kristus nasazuje Panně Marii korunu. Pod trůnem je skupina andělských dětí s Arma Christi. Ve spodní části malby je zobrazena nápisová páska s nápisem<sup>130</sup> „Xpofol de Ferara i(n)taia. Zuane e Antotnio de Murane p(i)nse 1444,“ kolem ní sedí čtyři evangelisté se svými symboly a za nimi, taktéž sedící, čtyři církevní otcové. Kolem hlavní scény jsou v pásech zobrazeni odspodu, svěťice, svatí, apoštolové, starozákonní postavy, a ve třech horních řadách skupiny barevně oddělené skupiny andělů.<sup>131</sup>

Do stejného kostela udělali švagři v témže roce dveře varhan, které jsou dnes ztraceny.<sup>132</sup> Další dveře varhan, tentokrát se sv. Štěpánem a Jiřím, vytvořili společně v roce 1445 pro kostel San Giorgio Maggiore v Benátkách. Dveře však byly při zhroucení kampanily kostela v roce 1773, nenávratně zničeny.<sup>133</sup>

Pro Scuolu Grande della Carità do Sala dell'Albergo v Benátkách namalovali švagři triptych se zobrazením Panny Marie a čtyřmi církevními otcí. Datace a signatura jsou čitelné na Mariině trůnu:<sup>134</sup> „M . 446 . IOHANES ALAMANVS : ANTONIV . D . MVRIANO . P ...“ Trůnící Panna Marie má na klíně stojícího Ježíška, který drží jablko a je částečně zahalený do matčiny roušky. Po stranách stojí dva a dva andělé, kteří nad svatými drží plátěný baldachýn. Na levém křídle stojí figury sv. Jeronýma a Řehoře, napravo pak sv. Ambrož a Augustin. Celá scéna se odehrává v jakési otevřené místnosti, za okny se klaní stromy s jablečnými plody. Ve spodním pásu je travnatá plocha s množstvím různých druhů květin. Madona je tu zobrazena jako nevěsta v uzavřené zahradě (hortus conclusus).

Marco Boschini<sup>135</sup> v roce 1674 uvádí, že v kostele San Mosé v Benátkách je „una tavola d'Altare antico posticcia in tre comparti nel mezzo la B. Vergine seduta col Bambino, alla destra li Santi Girolamo e Pietro, alla sinistra col S. Francesco e S. Marco, opera di Antonio Vivarini.“ Obě křídla původního triptychu jsou vystavena v Národní galerii v Londýně: Sv. Petr a Jeroným a Sv. Marek a František.<sup>136</sup> Jako středovou desku

---

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Dne 31. května 1447 je pověřen Michele Giambono kopírováním této desky pro kostel Santa Agnese.

<sup>132</sup> TESTI (pozn. 43) 355.

<sup>133</sup> Idem 356.

<sup>134</sup> Idem 358.

<sup>135</sup> BOSCHINI (pozn. 62) 404.

<sup>136</sup> Dvojice světců vždy na jedné desce s rozměrem 137 x 45 cm, National Gallery, Londýn.

připisuje Georg Pudelko<sup>137</sup> (1937) Trůnící Madonu<sup>138</sup> ve sbírce Gian Giacoma Poldi-Pezzoli v Milánu.<sup>139</sup> Rodolfo Pallucchini (1962) však určuje jako středovou desku Trůnící Madonu<sup>140</sup> z padovského kostela S. Tommaso Cantauriense v sakristii, která svým rozměrem spíše souhlasí s křídly oltáře. Postavy světců stojí po dvou na stupínku, za nimi je balustráda se zahradou. Zahradní trávník je i ve spodní části obrazů a spolu s balustrádou spojuje středový obraz s bočními deskami. Všechny figury mají zlatou svatozář a v pozadí mají růžové keře.<sup>141</sup> Podle Rodolfo Palluchiniho<sup>142</sup> (1962) má Giovanni velký podíl na krajních světcích a dekoraci Mariiny desky.

### 1.3.2. období padovské

V roce 1447 se Antonio Vivarini a Giovanni d'Alemagna vydali do Padovy. Nevíme, co je zprvu vedlo k této cestě. Ještě téhož roku získávají zakázku v minoritském kostele San Francesco Grande. Pro něž vytvoří oltář s Adorací a desku s Ukřižováním, obě malby jsou dnes vystaveny v pražské Národní galerii.

Dne 20. října roku 1447 jsou Antonio Vivarini a Giovanni d'Alemagna potvrzeni v cechu malířů v Padově.<sup>143</sup>

Po smrti Antonia Ovetari v zimě 1447–1448, měla být za podmínek uvedených v poslední vůli, podniknuta výzdoba jeho rodinné kaple v kostele augustiniánských poustevníků (eremitů) v Padově.<sup>144</sup> Freskovou výmalbou s příběhy sv. Jiří a Kryštofa, byli pověřeni čtyři umělci toho času působící v Padově: mladistvý Andrea Mantegna, Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini a Niccolo Pizzolo.<sup>145</sup> Smlouva pro projekt byla podepsána 16. května roku 1448<sup>146</sup> mezi vykonavatelem poslední vůle Francescem Capodilistou a umělci.<sup>147</sup> Podmínkou bylo dokončení výmalby v roce 1450, za celkovou odměnu 350 zlatých dukátů.<sup>148</sup> Každý tým má za svou práci dostat 50 dukátů. Počáteční rozdělení práce bylo více méně rovnoměrné mezi čtyři umělce, ale následné rozeprý (1449) mezi umělci

---

<sup>137</sup> Georg PUDELKO: The Altarpiece by Antonio Vivarini and Giovanni d'Alemagna, once in S. Moise at Venice, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, VXXI, 414 (Sep 1937), 130.

<sup>138</sup> Trůnící Panna Marie s anděly, deska 188,9 x 102,3 cm, Collezione Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Milano.

<sup>139</sup> Georg PUDELKO 1937 (pozn. 137) 130.

<sup>140</sup> Trůnící Panna Marie, deska 148 x 66,5 cm, S. Tommaso Cantauriense, Padova.

<sup>141</sup> WARD (pozn. 5) 254.

<sup>142</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 104, kat. č. 59–61.

<sup>143</sup> TESTI (pozn. 43) 308.

<sup>144</sup> Ian HOLGATE: Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the early history of the Ovetari chapel, *Artibus et Historie*, XXIV, 47 (2003), 9.

<sup>145</sup> Evelyn WELCH: *Art in Renaissance Italy 1350–1500*, Oxford 2000, 99.

<sup>146</sup> HOLGATE (pozn. 144) 9.

<sup>147</sup> Francesco Capodilista byl jedním z Ovetariových vykonavatelů vůle a právoplatný mesiášem díla v jeho rané době.

<sup>148</sup> TESTI (pozn. 43) 308.

dopadly ve prospěch Andrea Mantegny<sup>149</sup> a jeho vzrůstající prestiž během projektu. Nicméně umělci, jimž byl původně komisí přidělen „lví podíl“ – Antonio Vivarini a Giovanni d’Aleagna – byli často přehlíženi v diskuzi týkající se kaple, v první řadě protože pokryly pouze zlomek stěny prostoru přidělený jim během přerušení projektu v roce 1450.<sup>150</sup> Rozsáhlost a kompletní historie projektu je velmi známa. Nejen, že byla práce dokončena o sedm let později, než nařizovala smlouva, ale bylo provedeno množství změn v pracovnících a úprav pojetí ikonografického programu zkomplikovaný protichůdnými právními spory.<sup>151</sup>

Pinacoteca di Brera v Milánu uchovává polyptych<sup>152</sup> s dvěma řadami světců. Malby jsou společným dílem Antonia a Giovanniho.<sup>153</sup> Původně byl polyptych namalován pro opatství Santa Maria di Praglia v Padově, někdy kolem roku 1448. Polyptych má ve střední desce Pannu Marii, v ose nad ní Pietu. Ve spodní řadě je zobrazen sv. Augustin, Benedikt, Jan Křtitel, Jeroným, Romuald (Bernard ?) a Prosdocimus. Horní řada nese desky s polopostavami sv. Scholastiky, Řehoře, Petra, Pavla, Ambrože, Justiny.

Dne 15. července 1448 přijímá Antonio svým jménem, za nepřítomnosti švagra, zálohu padesát dukátů na malby kaple Ovetari. Následujícího roku dne 23. července 1449 vybral Giovanni v Padově dvacet zlatých dukátů na fakturu práce na kapli.<sup>154</sup>

Trůnící Madonu<sup>155</sup> ve sbírce Gian Giacom Poldi-Pezzoli v Milánu připisuje Laudedeo Testi (1915), Adolfo Venturi (1911) a Georg Pudelko<sup>156</sup> (1937) jako středovou desku triptychu ze San Mosé. Roberto Longhi (1946) a Franco Russoli<sup>157</sup> (1955) přiřadili dílo pouze Antoniově ruce. Adolfo Venturi (1911) a Bernard Berenson (1932, 1957) určuje dílo jako spolupráci švagrů. Pallucchini<sup>158</sup> (1962) připisuje dílo pouze Antoniově Vivarini, s tím souhlasí Katalog<sup>159</sup> z roku 2006. Trůnící Panna Marie sedí na zlatém trůnu, Ježíš jí stojí na klíně a doprovázejí je dva andělé. Trůn je umístěn v zahradě. Dílo bylo pravděpodobně namalováno kolem roku 1450.

---

<sup>149</sup> WELCH (pozn. 145) 99.

<sup>150</sup> HOLGATE (pozn. 144) 9.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> Praglia polyptych, olej na desce. Madona s dítětem 67 x 33 cm, Pietu 47 x 33 cm. Spodní desky, každá 62 x 22 cm. Horní desky, každá 42 x 22 cm. Pinacoteca di Brera, Milano.

<sup>153</sup> Luissa ARRIGONI: Brera. Complete guide to the works in the gallery, Florencie 2006, 21–22.

<sup>154</sup> TESTI (pozn. 43) 309.

<sup>155</sup> Trůnící Panna Marie s anděly, deska 188,9 x 102,3 cm, Collezione Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Milano.

<sup>156</sup> PUDELKO (pozn. 137) 130.

<sup>157</sup> Franco RUSSOLI: La Pinacoteca Poldi Pezzoli, Milano 1955.

<sup>158</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 104, kat. č. 66.

<sup>159</sup> Eileen ROMANO (ed.): Museo Poldi Pezzoli, Milano 2006, 50–51.



Když 9. června 1450 Giovanni umírá,<sup>160</sup> práce na kapli Ovetari nejsou ještě dokončeny, Antonio požádá o ocenění a dokončuje<sup>161</sup> klenbu kaple. Po nějakém čase stráveném v Padově se odebral s mladším bratrem Bartolomeem zpět do Benátek.<sup>162</sup>

Práce na kapli Ovetari byly dokončeny v roce 1457. Během druhé světové války, za bombardování 11. března 1944 byla Cappella Ovetari kompletně poničena, a umělecká díla malířů ztracena. Dnes se tým vědců snaží úlomky fresek rekonstruovat.

Přesný podíl ruky Antonia Vivarini a Giovanniho d'Alemagna na jejich společných dílech není možné přesně rozlišit. Můžeme však vysledovat znaky, které se po smrti Giovanniho v Antoniově tvorbě již neobjevují. Antonio si však brzy po švagrovi našel dalšího spolupracovníka, svého mladšího bratra Bartolomea, jehož podíl se v Antoniově další tvorbě stejně nesnadno určuje.

---

<sup>160</sup> ZAMPETTI 1969 (pozn. 10) 53.

<sup>161</sup> Po Antoniovi přišli další umělci: Bono da Ferrara (dokumentován 1441–1461) a Ansuino da Forlí (dokumentován 1434–1451). Roku 1453 byl zavražděn Pizzolo. Na velké části fresky pracoval Mantegna do roku 1454. Kompletně byly práce dokončeny 1457. Dvanáct umělců vytvořilo dvacetsedm maleb.

<sup>162</sup> WELCH (pozn. 145) 100.

#### 1.4. Polyptych s Adorací z vedlejšího oltáře ze San Francesco v Padově [1]

Střední deska polyptychu: Adorace Krista, 131 x 60 cm, tempera a zlato na topolové dřevěné desce.

Boční desky: Sv. František z Assisi, 114 x 31,5cm; sv. Bartoloměj, 114 x 31,5cm; sv. Bernardin Sienský, 114,5 x 31,5cm; Antonín Paduánský 114,5 x 31cm: tempera a zlato na topolových dřevěných deskách.<sup>163</sup>

##### 1.4.1. Provenience

Kostel San Francesco, Padova, do roku 1802; sbírka Tommassa degli Obizzi, Catajo poblíž Padovy do roku 1803; 1846, Estenská sbírka v Modeně; 1896 ve sbírce Franze Ferdinanda d'Este na zámku Konopiště do 1918; státní sbírka na zámku Konopiště do 1939<sup>164</sup>

##### 1.4.2. Otázka připsání – Literatura

Polyptych byl původně umístěn na bočním oltáři v kostele S. Francesco v Padově. Je doložen prameny od šestnáctého do konce osmnáctého století.<sup>165</sup> Marcantonio Michiel polyptych popsal v několika detailech ve svém Průvodci Padovou.<sup>166</sup> Antonio Maria Zanetti<sup>167</sup> se o oltáři zmiňuje v roce 1771: „V Padově, rovněž, v San Francesco Grande tam je deska s tímto nápisem: „Antonio da Muran e Zohan Alamanus P“.“<sup>168</sup> Brandolese<sup>169</sup> roku 1795 píše, že „v pokojíku situovaném na pravé straně v chóru jsou dva starobylé oltáře malované Vivarini z Murana. Na prvním, který je rozdělen do dvou řad po pěti světcích v každé řadě, a na vrcholku Mrtvý Kristus, je napsán tento epigraf: „MCCCCLI Antonius, et Bartholomeus Fratres de Murano pinxerunt hoc opus“.“<sup>170</sup> Druhý má Pannu Marii adorující narozenému Kristu, za kterým je vůl a oslík; dále je zde Sv. Josef, krásná dálná krajinomalba dále jsou zde čtyři krajní stejně oddělení svatí.“ Tento oltář byl ve třetí kapli vlevo od stupu do kostela.<sup>171</sup>

<sup>163</sup> Inv č. O 11983 – O 11987 (dříve Národní galerie DO 895–899, dříve z Konopiště 22.596)

<sup>164</sup> Olga PUJMANOVÁ / Petr PŘIBYL: Italian painting c. 1330–1550, I, National Gallery in Prague, Praha 2008, 200, kat. č. 134.

<sup>165</sup> Jana HLAVÁČKOVÁ, in: Jiří KOTALÍK (ed.): Sbírkyně starého evropského umění Praha 1984, 54–55.

<sup>166</sup> Marcantonio MICHIEL: Notizie d'opera di disegno, ed. Gustavo FRIZZONI, Bologna (1884).

<sup>167</sup> Antonio Maria ZANETTI: Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, Benátky 1771, 15.

<sup>168</sup> TESTI (pozn. 43) 369.

<sup>169</sup> Pietro BRANDOLESE: Pittore, Sculpture e Architetture di Padova, Padova 1795, 249.

<sup>170</sup> TESTI (pozn. 43) 369. Viz kapitola 3.3.

<sup>171</sup> Ibidem.

Od počátku devatenáctého století byl oltářní obraz pokládán za ztracený po více než století. Testi nás o něm roku 1915 informuje jako o ztracené desce.<sup>172</sup>

Leo Planiscig (1922)<sup>173</sup> jej našel roku 1921 objevil v kapli zámku Konopiště v Československu. Signatura, která byla napsána v patě střední desky ukazovala: MCCCCXLVII Cristoph. D Ferara itaia Antonio Da Mra e Johae Alamanus p.“ Na hlavní desce je Madona adorující dítě před otevřeným ochranným přístřeškem, poblíž je zobrazen medituující sv. Josef; v pozadí jsou pastýři přijímající radostnou zvěst. Svatí František, Bartoloměj, Vincenc Ferrerský (?) a Antonín Paduánský jsou namalováni na užších bočních deskách. Raimond van Marle (1935)<sup>174</sup> mylně označuje sv. Mikuláše Toletinského jako Vincence Ferrerského, opakuje však jen špatné určení Leo Planiscigy (1922).<sup>175</sup>

Leo Planiscig také určil stylové rozdělení díla. Je toho názoru, že středová deska je dílem Giovanniho a postranní světci dílem Antoniovým.<sup>176</sup> Raimond van Marle (1936) se zdržuje pokušení k rozlišení dvou stylů na díle. Pro Bernarda Berensona (1932) by toto dílo bylo první uvedené ve spolupráci Bartolomea: takový názor se již neopakuje v roce 1957.<sup>177</sup>

### 1.4.3. Ikonografický rozbor

Oltářní celek, skládající se z pěti desek, se dochoval v původním rámu a dílo je na něm signováno a datováno. Z rámu zjišťujeme jména obou malířů: Antonio da Mra (Antonio z Murana) a Zohae Alaman (Zohae-Johann, Giovanni, Alaman-Němec, z Němec) i rok provedení díla 1447. Polyptych zahrnuje i jméno řezbáře,<sup>178</sup> Cristoforo da Ferrary, jež se vyskytuje ještě na další společné práci.<sup>179</sup> Skromně se v pražském polyptychu s Adorací objevuje rozmanité puncování svatozáří.<sup>180</sup>

Středová deska nese námět Adorace Kristu. Deskami na křídlech polyptychu jsou: zleva sv. František z Assisi, apoštol Bartoloměj, sv. Mikuláš Tolentinský a sv. Antonín Paduánský. Postavy světců zapadají do řady Antoniových obrazů světců, jak je známe u jeho starších i pozdějších prací: jsou to plasticky vyvinuté postavy v neutrálním prostředí, pohroužené do sebe.<sup>181</sup> Vzájemně jsou izolovaní na okrouhlých soklech, každý

<sup>172</sup> TESTI (pozn. 43) 369.

<sup>173</sup> Leo PLANISCIG: Un politico sconosciuto di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna, in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica, March 1922, 427.

<sup>174</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 18.

<sup>175</sup> PLANISCIG 1922 (pozn. 173) 427.

<sup>176</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 19–20.

<sup>177</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 105, kat. č. 69.

<sup>178</sup> Jana HLAVÁČKOVÁ (ed.): Sbíрка starého umění. Národní galerie v Praze, Praha 1971, 31.

<sup>179</sup> Oltář s řezaným rámem z kostela San Pantaleon z roku 1444.

<sup>180</sup> Rozmanité puncování svatozáří se objevuje také na triptychu ze San Mosé a ze Scuola Grande della Carità.

<sup>181</sup> HLAVÁČKOVÁ 1984 (pozn. 165), 54–55.

ve své nice. Slohově navazují spíše na toskánské prameny, zejména na Masolina, který byl činný v Benátkách v druhé polovině 30. let.

### **1.4.3.1. Levé boční desky - Sv. František z Assisi a Apoštol Bartoloměj**

#### **Sv. František z Assisi**

Narodil se v Assisi roku 1182 jako syn bohatého kupce a ve svém mládí žije lehkomyšlným životem, poté onemocní těžkou chorobou. V kostele sv. Damiána k němu Pán promluví z kříže: "Františku, jdi a obnov můj dům, který, jak vidíš, se rozpadá". František se tedy pouští do opravy kostelíka sv. Damiána, který se rozpadal, ale až o něco později pochopí, že Pán neměl na mysli tento kostel, ale církev. To ho také nakonec vede ke změně života. Vydává se cestou radikálního následování Krista a apoštolů životem podle evangelia. Vzdá se otcova dědictví a rozhodne se žít v přísné chudobě a pokoře, první dvě léta jako poustevník žebrá a strádá. Touží milovat jako miloval Kristus na kříži a trpět tak, jako trpěl on, Pán mu vyhoví dva roky před Františkovou smrtí, kdy se světec při modlitbě dostává do vytržení, při němž se na jeho těle objevují stigmata (rány Kristovy). Sv. František zemřel 1226 a velmi brzy poté, o dva roky později byl prohlášen za svatého.

Na malbě je zobrazen se stigmaty na rukách, nohách a pravém boku, je oblečen ve františkánském hnědém hábitu s cingulem opásaným kolem pasu jako kající, na němž jsou tři uzly, symboly řádových slibů. Na temeni hlavy má hladce vyholené místo, jemuž se říká tonzura, jako jeden ze znaků kněžské hodnosti katolických kněží.<sup>182</sup> V pravé ruce nese knihu, odznak kazatelů, v levé pak krucifix jako připomínku Krista na kříži, která se vztahuje ke jeho stigmatům.

#### **Apoštol Bartoloměj**

Apoštol, patron koželuhů a kožešníků, je v Novém zákoně zmíněn pouze u evangelisty Matouše (Mt 10,3), a to jen v seznamu apoštolů.<sup>183</sup> O jeho životě nám podává svědectví především Zlatá legenda.<sup>184</sup> V ní se hovoří o tom, že Bartoloměj<sup>185</sup> se vydal šířit evangelium do Indie, Arménie. Královi služebníci žalovali na Bartoloměje, že

<sup>182</sup> <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/tonzura>, vyhledáno 5. 4. 2008.

<sup>183</sup> Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 49.

<sup>184</sup> Legenda Aurea (Zlatá legenda) je soubor legend, vztahujících se k církevním svátkům v průběhu roku. Přidány jsou i české legendy. Tuto knihu napsal ve 13. století italský biskup Jacobus de Voragine jako pomůcku ke kázání kněží.

<sup>185</sup> Jméno Bartoloměj je rodové, protože jeho podoba výslovně odkazuje na jméno otce. Jde o jméno s kořenem pravděpodobně aramejským, bar Talmaj (bar Tolomaj), což znamená syn Talmajův. Jeho otec Tolomaj byl ze vznešeného rodu. Bartoloměj tedy vyrůstal v kultivovaném prostředí a získal zde vzdělání. Možné je i podle jména Talmaj, které souvisí s hebrejským slovem telem, což znamená "brázda", říci, že jeho otec byl oračem.

bojuje proti jejich bohům a že králova bratra obrátil na křesťanství. Bartoloměj byl odsouzen k tzv. perskému trestu smrti. To znamenalo, že byl nejprve stažen z kůže a posléze ukřižován hlavou dolů. V pozdější, středověké tradici se vžilo vyprávění o jeho smrti stažením z kůže, které se stalo velmi populárním.<sup>186</sup>

Podle popisu ve Zlaté legendě byl Bartoloměj muž ve středních letech, s vousatou tváří a černými vlasy. Tak ho také nacházíme na pražské malbě, jeho šat se nepodobá žádnému známému řádovému hábitu, zelený spodní šat s bílých rouchem podšitým červenou látkou značí mučednickou smrt. Ve své pravé ruce drží knihu, symbol kazatelství, a v druhé nástroj svého umučení – nůž, což jsou jeho atributy.<sup>187</sup>

### 1.4.3.2. Střední deska

#### Adorace Krista

Na střední desce pětidílného oltáře je obraz Adorace dítěte. Námět i kompozice jsou plné narativních detailů. Ústřední postavou malby je Panna Maria klanící se dítěti. V Itálii se pod vlivem františkánské mystiky, vyzívající mimo jiné také ke kontemplaci nad zázrakem inkarnace, objevuje motiv Panny Marie klanící se narozenému bohočlověku.<sup>188</sup> Lukášovo evangelium (Lk 2,7) píše, že Panna Maria „porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro něj nenašlo místo pod střechem,“ tento text však pražský obraz téměř neilustruje.<sup>189</sup> Po roce 1370 dochází k proměně námětu Narození, kdy sv. Brigita Švédská po návštěvě Betléma a mariánském zjevení sepsala své Revelations (Zjevení). Tam píše o tom, že Panna Maria v předtuše porodu svlékla svůj bílý plášť, sejmula u hlavy roušku, tak že jí zlaté vlasy spadaly na ramena, a počala se modlit, přičemž se dítě narodilo.<sup>190</sup> Matka Páně je zde zosobněním pokory, poslušnosti a oddanosti právě Narozenému. Jediným souhlasným faktorem s evangeliem je skutečnost, že je matka s dítětem mimo bezpečí „domu“, jinak Brigitino Zjevení taky plně neilustruje, jelikož má Madona roušku na hlavě. Ježíšek leží ve své nahotě, před otevřeným ochranným přístřeškem, na látce šatů své matky. Zobrazení Ježíška jen na látkovém loži je viděno v italském renesančním prostředí velmi často, např. „Narození“ Gentila da Fabriano

---

<sup>186</sup> Velmi známá je scéna z Posledního soudu v Sixtinské kapli, ve které Michelangelo zobrazil sv. Bartoloměje, jak drží v pravé ruce koželužský nůž a v levé ruce vlastní kůži, na níž umělec zanechal svůj autoportrét.

<sup>187</sup> Jan ROYT (pozn. 183) 49.

<sup>188</sup> Idem 166.

<sup>189</sup> V českém prostředí text ilustruje např. Mistr Vyšebrodského oltáře v námětu Adorace dítěte, kde je dítě ovinuto a leží v jeslích. Ale odchylkou od evangelia jsou matka a syn pod stříškou.

<sup>190</sup> ROYT (pozn. 183) 166.

(1370–1427),<sup>191</sup> Domenica Ghirladaio (1449–94),<sup>192</sup> Francesca Botticini (1446–1497),<sup>193</sup> Filippina Lippi (1457–1504)<sup>194</sup> nebo Andrey Mantegna (kolem 1430–1506).<sup>195</sup>

Vyobrazení volka a osla, o nichž se evangelia nezmiňují, je běžnou součástí scény Narození. Jde pravděpodobně o vyjádření slov Izajášova proroctví (Iz 1,3): „Vůl zná svého hospodáře, osel jesle svého pána, mne však Izrael nezná, můj lid je nechápavý.“ O volku a oslu klanících se narozenému Spasiteli se také píše v Pseudo-Matoušově evangeliu.<sup>196</sup> Na všech vyobrazeních Narození Páně je téměř vždy přítomen sv. Josef, pěstoun Páně.<sup>197</sup> Zde je vymalován napravo od Panny Marie jako meditující či snad spící stařec.<sup>198</sup> Za ním se v pravé horní části v krajinném terénu odehrává Zvěstování pastýřům, které je obvyklou součástí scény narození Spasitele. Archanděl Gabriel zvěstuje pastýřům radostnou zprávu o narození Mesiáše (Lk 2,8–20). Pastýřské zvěstování se jistě nestalo náhodou, protože pastýři patřili k nejpohrdanějším skupinám tehdejšího společenství Izraelitů.<sup>199</sup> Ve čtrnáctém století se pak pod vlivem františkánské spirituality a zbožnosti osamostatnila i scéna Klanění pastýřů.<sup>200</sup> Narození Páně doprovází tři andělské bytosti na obláčku, které shlíží na matku s dítětem. Zajímavý je také plastický prvek v pravé horní části – hvězda, která spolu s andělem zvěstuje pastýřům a celému světu, jak ukazuje průhled do dálky, narození Krista.

### 1.4.3.3. Pravé boční desky – Sv. Mikuláš Tolentinský a Sv. Antonín Paduánský

#### Sv. Mikuláš Tolentinský

Postava vyobrazená napravo vedle ústřední desky je sv. Mikuláš Tolentinský,<sup>201</sup> augustiniánský poustevník, který zasvětil svůj život kázání, pomoci chudým a bezmocným a konání dobrých skutků.<sup>202</sup> Jméno získal při narození po svém jmenovci sv. Mikuláši z Myry.<sup>203</sup> Na malbě je Mikuláš oblečen do černého šatu svého řádu. Zvláštní světelná

<sup>191</sup> Gentile da Fabriano, 1423, tempera na dřevě, 32 x 75 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie.

<sup>192</sup> Domenico Ghirladaio, kolem 1492, tempera a zlato na dřevě, 45 x 42 cm, Pinacoteca, Vatikán.

<sup>193</sup> Francesco Botticini, deska 71,5 x 47,5 cm, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge; deska 88 x 57cm, Galleria Franchetti, Ca'd'Oro, Benátky.

<sup>194</sup> Filippino Lippi, kolem 1475–80, olej (?) na desce 81,5 x 56,3cm, Andrew W. Mellon coll. National Gallery Washington D. C.; 80. léta 15. století, tempera na měděné desce 53 x 53 cm, Hermitage museum.

<sup>195</sup> Andrea Mantegna 1451–1453, tempera na plátně, přeneseno ze dřeva, 40 x 55,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>196</sup> ROYT (pozn. 183) 165.

<sup>197</sup> Idem 166.

<sup>198</sup> VAN MARLE (pozn. 14) 18.

<sup>199</sup> ROYT (pozn. 183) 166.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Jana HLAVÁČKOVÁ: Italské umění 14. a 15. století, in: Jiří KOTALÍK (ed.): Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác, Praha 1988, 72, kat. č. 85.

<sup>202</sup> James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 273–274.

<sup>203</sup> Jeho matka nemohla mít děti a tak se ke sv. Mikuláši z Myry modlila, že jednou otěhotněla a jako díkůvzdání světcu dala svému synovi jméno Mikuláš.

koule v jeho levé ruce odkazuje na hvězdu nebo kometu, která byla prý vidět při jeho narození.<sup>204</sup> Většinu života prožil v italském Tolentinu, kde i zemřel v roce 1305, odtud označení Tolentinský.

Leo Planiscig<sup>205</sup> identifikoval tohoto svatého jako Sv. Bernardina, avšak z časových důvodů je to těžce přijatelné, protože svatý kazatel ze Sieny nebyl kanonizován před rokem 1455, nemůže to být tudíž sv. Bernardin. Raimond van Marle<sup>206</sup> poukazuje na možnost, že figura zde viděná drží zářící slunce, což je symbol sv. Vincence Ferrerského<sup>207</sup> a sv. Tomáše Aquinského. Označení světce za některého z posledních dvou je nemožné, jelikož byli oba dominikáni a postava na obraze má augustiniánský hábit.

### **Sv. Antonín Paduánský**

Svatý na pravé straně oltáře je sv. Antonín Paduánský. Rodolfo Pallucchini (1961) ho identifikoval jako Antonína Poustevníka,<sup>208</sup> s tímto názorem však žádná další literatura nesouhlasí.<sup>209</sup> Antonín Poustevník, zvaný také Opat, žil na přelomu 3. a 4. století,<sup>210</sup> nebývá zobrazován jako minoritský mnich a jeho atributem je zvonek nebo vepř.<sup>211</sup>

Antonín Paduánský jako portugalský mladík Fernando vstoupil v patnácti letech do augustiniánského řádu. Po deseti letech však obléká františkánský šat v Itálii. V hnědém hábitu Františkánů a s vyholenou tonzurou na temeni hlavy je namalován i na pražském obraze. Členové řádu sv. Františka skládají řeholní sliby čistoty, chudoby a poslušnosti, jež symbolizují tři uzly na cingulu. Lilie v jeho pravé ruce ukazuje jeden z řádových slibů – čistotu. Po přijetí jména Antonín<sup>212</sup> odjíždí na misijní cestu do Maroka, následně se vrací kvůli nemoci do Itálie. Měl neobyčejné znalosti Písma a kazatelské schopnosti, a proto je zobrazen v levé ruce s knihou. Antonín zemřel v roce 1231<sup>213</sup> u Padovy. Když byl za necelý rok prohlášen za svatého a později i za učitele církve, stal se jedním z patronů města Padovy. Přízvisko Padovský tedy vzniklo až po jeho úmrtí.

---

<sup>204</sup> HALL (pozn. 202) 273–274.

<sup>205</sup> PLANISCIG 1922 (pozn. 173) 427.

<sup>206</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 18.

<sup>207</sup> Tak ho mylně identifikoval FLEISCHMANN (pozn. 121).

<sup>208</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 105, kat. č. 69.

<sup>209</sup> HLAVÁČKOVÁ 1988 (pozn. 201) 72, kat. č. 85.

<sup>210</sup> Je považován za zakladatele klášterního života, protože shromáždil poustevníky a určitým způsobem je vedl; sám však strávil většinu svého dlouhého života víceméně v samotě.

<sup>211</sup> Narážka na jeho pokušení, při nichž se mu ďábel zjevoval v podobě zvířat. Existuje i legenda, podle níž přemožený ďábel musel za trest doprovázet svatého poustevníka v podobě vepře

<sup>212</sup> Podle sv. Antonína Poustevníka (žil 250–356).

<sup>213</sup> 13. června 1231 ve svém klášteře v Arcelle u Padovy.

#### 1.4.4. Srovnání s dalšími díly

Oltářní obraz z pražské sbírky obsahuje několik prvků, které se objevují v Antoniově tvorbě již dříve. Některé detaily malby byly pak použity i v dalších malbách.

Umělci (Antonio a Giovanni) tvořící střední desku pražského oltáře použili zrcadlově obrácenou kompozici, kterou Antonio použil v cyklu ze života Panny Marie,<sup>214</sup> dnes v Berlíně. Na desce s námětem Klaněním mudrců [2] je zobrazen v jedné části skalnatý kopec s pastýřem ovcí a andělem zvěstujícím narození Mesiáše, na druhé přístřešek s volkem a oslíkem. Panna Maria s dítětem na klíně a Josefem stojícím za nimi se nachází mimo tento přístřešek. Středem kompozice na obou obrazech je sám Ježíš, k němuž se všichni přichází poklonit. V horním prázdném místě je plasticky vytvořená hvězda.

Plastické prvky se ve větším množství objevují i na další malbě [3] Klanění mudrců,<sup>215</sup> která se nachází opět v berlínské galerii. Na rozměrné desce je zde zobrazeno mnoho postav kolem ústřední scény s Adorací. Panna Marie drží dítě na pravém kolenní, a jemu se klaní přicházející králové. Sv. Josef dohlíží na klanění po pravici Marie. Je od ostatních mužů na obraze odlišen svatozáří. Vůl a osel v chlévku jsou odsunuti od ústředního tématu Klanění. V horním plánu napravo od osy obrazu je za přístřeškem travnatý kopec s ovce a jejich pastýři. Několik andělů, zvěstujících radostnou zvěst, jsou stejného typu jako na pražské desce.

Řady andělských bytostí jsou vyobrazeni na Korunování Panny Marie [10] v benátském San Pantaleon. Typově souhlasí s třemi, respektive čtyřmi, anděly na pražské desce s Adorací i s těmi v berlínské galerii. Děti s arma christi, stojící pod trůnem s Korunovanou, jsou namalováni stejným umělcem, který dal barvu ležícímu dítěti na pražské desce. Stejně tak Madona sklánějící hlavu ke korunovaci a Marie klanící se synovi jsou dílem jedné ruky.

Postavě sv. Bernardina Sienského<sup>216</sup> z filadelfské galerie je totožná s postavou sv. Antonína Paduánského v Praze.

Zvláštní odvrácení sv. Mikuláše Tolentinského, na pražském oltáři, od ústředního obrazu použili bratři při tvorbě společného oltáře, pro stejný kostel San Francesco v Padově v roce 1451, pro postavu [15] sv. Petra.

Bartolomeo Vivarini a jeho dílna použili pro vytvoření Conversano polyptychu,<sup>217</sup> dnes v Galleria dell'Accademia v Benátkách, jako vzor pražský oltář, přesněji pro

<sup>214</sup> Epizody ze života Panny Marie, Gemäldegalerie, Berlin.

<sup>215</sup> Klanění mudrců, Gemäldegalerie, Berlin.

<sup>216</sup> Sv. Bernardin Sienský, Johnson Collection, Philadelphia.

<sup>217</sup> Conversano polyptych, datováno 1475, Galleria dell'Accademia, Benátky.



středovou desku s Adorací.<sup>218</sup> Panna Marie klečící před dítětem, které jí leží na plášti je zobrazena ve stejném směru jako na pražské malbě. Na benátském zobrazení je Panna Marie posunuta od osy desky do levé poloviny obrazu. Ostatní části malby jsou zrcadlově převrácené. Stejně jako na pražské malbě, je zde přístřešek s pohledem do krovu, oslík a volek v chlévu, spící sv. Josef podpírající těžkou hlavu pravou rukou, skaliska s pastevci s ovce a pohled do krajiny. Počet andělů je v benátské Adoraci redukován jen na jednoho, který promlouvá k pastýřům ovcí.

Rozvržení oltáře v jedné řadě s pěti svatými se objevuje hlavně v tvorbě Bartolomea Vivarini. Například polyptych se sv. Ambrožem [29] a polyptych z kaple Ca'Morosini [28], dnes uchovávané v Galleria dell'Accademia v Benátkách. Pro Antonia a Giovanniho je typičtější schéma oltáře polyptych ve dvou řadách nebo triptych, např. polyptych se sv. Jeronýmem, oltární obrazy v kapli San Tarasio, triptych pro Scuola della Carità [4]. Nelze však vyloučit, že by polyptych složený pouze z pěti desek v jedné řadě, Antonio Vivarini nebo Giovanni d'Alemagna nikdy nepoužili. Takový oltář bychom dnes mohli nalézt rozebraný v různých institucích a soukromých sbírkách světa. Ale dosud nalezen nebyl.

---

<sup>218</sup> NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 233.

## 1.5. Ukřížování s apoštolý a proroky ze San Francesco v Padově [5]

Ukřížování: topolové dřevo, 95,5 x 44,5 cm<sup>219</sup>

Na zadní straně: na papírovém štítku: Konopischt 6.; na dalším štítku inkoustem napsáno: Bestimmt für die Schloskapelle; bílou barvou staré inventární číslo 21.192.<sup>220</sup>

### 1.5.1. Provenience

? sbírka Tommassa degli Obizzi, Catajo poblíž Padovy do 1803; Estenská sbírka v Modeně; sbírka Franze Ferdinanda d'Este na zámku Konopiště do 1918; státní sbírka na zámku Konopiště do 1939, Národní galerie v Praze do dnes.

### 1.5.2. Otázka připsání – Literatura

Tato deska malého rozměru se nachází ve stálé expozici Národní Galerie ve Šternberském paláci. Obraz není signován a ani není zmíněn v žádném pramenu, ale byl celkem často zmiňován a spojován s prací rodiny Vivarini.<sup>221</sup>

Složitá kompozice malby, méně používaná v Antoniově díle, vedla některé autory (Meiss<sup>222</sup> 1946, Puppi<sup>223</sup> 1962) k názoru, že autorem byl sám Giovanni d'Alemagna. S připsáním díla Giuseppem Fiocco (1948), který publikoval malbu jako dílo Giovanniho, souhlasí katalog Národní galerie v Praze (1955).<sup>224</sup> Katalog téže galerie z roku 1960<sup>225</sup> připisuje desku pouze „malíři německého původu“ Giovannimu d'Alemagna. Bernard Berenson (1957)<sup>226</sup> si myslí, že některé prvky jsou slohově blízké s ranou tvorbou Antonio Vivariniho, připisuje tedy obraz jemu. Rodolfo Pallucchini (1961) však uvádí ve své monografii o rodině Vivarini, že autory díla jsou oba švagři Antonio Vivarini a Giovanni d'Alemagna.<sup>227</sup> V roce 1971 se objevuje v katalogu pražské Národní galerie názor, že je Ukřížování společným dílem Antonia Vivarini da Murano a Giovanniho d'Alemagna.<sup>228</sup> S tímto koresponduje i názor v katalozích téže instituce v letech 1988<sup>229</sup> a 1999.<sup>230</sup>

<sup>219</sup> Inv. č. O 11892 (dříve z Konopiště 22.192, Národní galerie DO 801)

<sup>220</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL (pozn. 164) 202, kat. č. 135.

<sup>221</sup> Hana HLAVÁČKOVÁ: Paintings by the Vivarinis in the National Gallery, in: Bulletin Národní galerie v Praze, I, Praha 1991, 17.

<sup>222</sup> Millard MEISS: Italian Primitives at Konopiště, in: Art Bulletin, XXVIII, 1946, 16.

<sup>223</sup> Lionello PUPPI: Maestri italiani del colone nella Galleria Nazionale di Praga, Empirium 1962, 150.

<sup>224</sup> Jaroslav PEŠINA (ed.): Sběrka starého umění. Národní galerie v Praze. Katalog, Praha 1955, 1, kat. č. 3.

<sup>225</sup> Jaroslav PEŠINA (ed.): Sběrka starého umění. Národní galerie v Praze. Katalog, Praha 1960, 1, kat. č. 3.

<sup>226</sup> Bernard BERENSON: Italian pictures of the Renaissance. Venetian Schools, London 1957, I, 199.

<sup>227</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 103, kat. č. 58.

<sup>228</sup> HLAVÁČKOVÁ 1984 (pozn. 165) 31, kat. č. 145.

<sup>229</sup> HLAVÁČKOVÁ 1988 (pozn. 201) 62.

<sup>230</sup> PŘIBYL 1999 (pozn. 1) 11–12.

Práce byla zahrnuta Robertem L. Füglistereem v ikonografické monografii „Das lebende Kreuz“<sup>231</sup>, ale autor neúspěšně používá vztah mezi Kristovým křížem a stromem života.

### 1.5.3. Ikonografický rozbor

„Ukřižování se symboly evangelistů, proroků a rukou Krista, která vytahuje duše z Předpekli.“ Tak uvedl toto dílo Rodolfo Pallucchini<sup>232</sup> (1962) ve své monografii o dílech rodiny Vivarini. Středová scéna Ukřižování je ukázána v dramatickém způsobu. Latinský kříž (crux immissa<sup>233</sup>) s Kristovým tělem se tyčí vysoko nad komparesem. Kristus je „homo mortuus“, „mrtvý člověk“ se zavřenýma očima<sup>234</sup> a podle pozdně středověkého i raně novověkého umění je vyobrazen se třemi hřeby v těle.<sup>235</sup> Na levé straně kříže je ve středu skupiny Boží Matka, sklíčená a podpírána Sv. Janem Evangelistou<sup>236</sup> a ženami, zatímco Máří Magdaléna objímá kříž ze stejné strany.<sup>237</sup> Poprvé se Máří Magdaléna objevuje zobrazena u paty kříže v italském prostředí ve 13. století.<sup>238</sup>

Po levé Kristově ruce je množství vojáků. V popředí hrají tři o části Kristova oděvu.<sup>239</sup> Podle Nikodémova protoevangelia byl Kristus po příchodu na Golgotu vysvlečen ze šatů, byla mu dána bederní rouška a na hlavu posazena trnová koruna. Losování vojáků o jeho šaty je podepřeno všemi čtyřmi evangelii. Jan (19,23-24) píše o rozdělení spodního šatu „beze švů“ na čtyři díly, aby bylo naplněno Písmo<sup>240</sup>. Na západních vyobrazeních losují vojáci o šaty kostkami, přesně jako je tomu na tomto obraze.<sup>241</sup>

Jezdci na koňském hřbetu se objevují za hráči i za skupinou s Bohorodičkou. Na pravé straně setník, jenž Krista napájel houbou smočenou v octě (po Jeho „smrti“ se obrátil),<sup>242</sup> ukazuje na Krista: „On byl opravdu syn Boží“ (Mk 15,39),<sup>243</sup> a nalevo je Longin, který probodl bok Kristův, se svatozáří a zobrazen jako „obrácený“ s odkrytou hlavou. Skupina jezdců na každé straně kříže nese obvyklou římskou standardu s orlí

---

<sup>231</sup> Robert L. FÜGLISTER: Das lebende Kreuz, Einsiedeln 1964, 38–39, kat. č. 8.

<sup>232</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 103, kat. č. 58.

<sup>233</sup> ROYT (pozn. 183) 296.

<sup>234</sup> Idem 139. Vyobrazení Krista jako „mrtvého člověka“ se objevuje v malířství v 10. století.

<sup>235</sup> Idem 144. Ve výtvarném umění do 13. století byl Kristus na vyobrazeních přibíjen čtyřmi hřeby, což se mění ve vrcholném středověku na tři a opět se vrací po Tridentuském koncilu v polovině 16. století.

<sup>236</sup> V Byzanci byl často používán redukováný typ Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem pod křížem.

<sup>237</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 17.

<sup>238</sup> ROYT (pozn. 183) 299. Často je Máří Magdaléna spodobňována hieraticky menší jako symbol kajícího, např. Ravenna.

<sup>239</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 17.

<sup>240</sup> ROYT (pozn. 183) 297.

<sup>241</sup> Idem 298.

<sup>242</sup> Idem 299.

<sup>243</sup> Ibidem.

a výsostným znakem římské říše, písmeny S.P.Q.R.<sup>244</sup>. Znak se objevuje na praporecích jezdců i štítech vojáků.

U paty kříže, kde můžeme obvykle vidět Adamovu lebku, se otvírá pohled do Předpeklí, kde spravedliví, kteří zemřeli před Kristem budou vzkříšeni.<sup>245</sup> Vyobrazení Adamovy lebky stojí na základě tzv. Legendy o sv. Kříži, kde se vypráví, že těžce nemocný Adam poslal svého syna Šéta do ráje pro plod ze stromu života. Šét plod přinesl, ale pozdě, Adam již zemřel. Na hrobě Adama, který byl pohřben na místě zvaném Golgota („Lebka“), zasadil Šét plod ze stromu života a vyrostl z něj strom. Ten měl být použit na stavbu krovu Šalomounova chrámu, ale zázračně se vrátil zpět na místo. Později z něj byla vyhotovena lávka přes potok Cedron, na níž se setkal Šalamoun s královnou ze Sáby (předobraz příchodu Krista a jeho utrpení na kříži).<sup>246</sup> Ze dřeva lávky byl zhotoven kříž pro Krista, jehož krev z ran kapala na lebku Adamovu.<sup>247</sup>

V ose kříže sahá Boží ruka k Adamovi a Evě a dalším třem figurám za nimi. Tím, že prvním na řadě byl Adam, stává se výjev symbolem vykoupení celého lidstva skrz Kristovu oběť, které se počíná Adamem.<sup>248</sup> V této skupině pěti postav v Předpeklí, které zrovna dosahující vykoupení, je vousatá figura v kajícnickém oděvu, pouze ona je bez svatozáře. Podle Roberta L. Fuglistera<sup>249</sup> (1964) je pravděpodobné, že postava ukazuje donátora.<sup>250</sup> Celková kompozice obrazu působí, že všechny postavy jsou klasifikovány historicky: tudíž tato postava byla již mrtvá v době Ukřižování a nezasloužila si svatozář spravedlivých lidí.<sup>251</sup> Tato figura, je podle Hany Hlaváčkové (1991), Jidáš, jehož role je v historickém vykoupení předmětem mnoha bádání. Některé sekty, například, ctily Jidáše jako světce, neboť prý byl ke zradě predestinován a vlastně se obětoval. Proto je vzácně zobrazován i jako zbožný muž.<sup>252</sup>

Postava Jidáše se objevuje v Předpeklí velmi zřídka v Latinském Západě. Například na fresce Andrea di Bonaiuta<sup>253</sup> ve Španělské kapli dominikánského opatství Santa Maria Novella ve Florencii. Zde je vidět pouze část postavy, která zůstává v ďáblově vězení

---

<sup>244</sup> S.P.Q.R., Senatus Populusque Romanus, senát a lid římský. Zkratka SPQR byla považována za výsostný znak římské říše a nacházela se mimo jiné na mincích nebo na standartách římských legií. Dodnes se nachází v erbu Říma.

<sup>245</sup> Spojení dvou scén, Ukřižování a Sestup do Předpeklí, v jeden obraz se vyskytuje na středověké slonovině (např. reliéf pokryt na přední vazbě Sakramentáře Jindřicha II. v Bayerische Staatsbibliothek, Mnichov, Clm 4456; lze vidět Regensburger Buchmalerei, výst. kat. Mnichov 1987, 32-33, kat. č. 16, fig. 5).

<sup>246</sup> ROYT (pozn. 183), 140.

<sup>247</sup> Idem 141.

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> FÜGLISTER (pozn. 231) 38–39.

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 21.

<sup>252</sup> ROYT (pozn. 183) 98.

<sup>253</sup> Andrea di Bonaiuto da Firenze, činný ve Florencii od roku 1346 a zemřel 1379.

a následně se objeví před davem spravedlivých. Častěji je spodobňována v obrazech Posledního soudu v ortodoxním Východě; je zde obvykle popsána jako Jidáš.<sup>254</sup>

Vrchol kříže nese obvyklý christologický symbol pelikána krmícího své mladé svou vlastní krví.<sup>255</sup> V dávné minulosti vznikla mylná představa,<sup>256</sup> že pelikán krmí svá mláďata vlastním masem (tělem a krví) a že tedy za cenu vlastního utrpení udržuje jiné při životě. Ježíš podobně jako pelikán živí svou obětí (krví prolitou na kříži) lid, který zhřešil.<sup>257</sup>

Podél levého svislého okraje desky jsou bysty apoštolů a napravo potom bysty proroků, s nápisovými páskami točícími se kolem nich tak, že připomínají torčovaný sloup.<sup>258</sup> Nad rameny kříže a ve dvou spodních rozích jsou symboly evangelistů, také s nápisovými pásy.

Všechny nápisy mohou být, i přes chatrný stav některých z nich, rekonstruovány. Zcela obvyklé motivy jsou bysty apoštolů ovládající svitek s textem Kréda. Text na svitcích je *textus receptus*,<sup>259</sup> popis ukazuje k Apoštolskému vyznání.<sup>260</sup> Písemné dodatky na malířských vyobrazeních jsou běžné od vrcholného středověku.<sup>261</sup> Legendární vysvětlení vzniku Apoštolského kréda je takové, že pravidla vyznání víry byla zvěstována apoštolům při Soslání Ducha Svatého. Pořadí apoštolů a rozdělení pravidel se mírně liší v různých verzích písemného zpracování legendy: tak Curt Bühler (1965) odlišil celkem 14 variant v raném a vrcholném středověku,<sup>262</sup> žádná z nich se nedá použít ve Vivariniovském Ukřížování. Zde apoštolové nejsou prezentováni shodně s legendou, ale jsou uspořádány s apoštolem Pavlem, který však nemohl být nebyl Soslání přítomen, na druhém místě.<sup>263</sup>

Mnohem více zajímavé jsou texty na prorockých pergamenech, které obsahují tyto verše jejich prorocství vztahující se ke Kříži a Stromu života. V sestupném pořadí jsou následující:<sup>264</sup>

1. David: ...foderunt manus meas et pedes meos dinumeraverunt omnia ossa mea. (Ž 21, 17–18)
2. Mojžíš: ... lignum pulchrum visu et ad vescendum suave ...(Gn 2, 9)<sup>265</sup>

<sup>254</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 21.

<sup>255</sup> Eadem 17.

<sup>256</sup> Dnes víme, že krvavá potrava, kterou pelikán při jejím vyvrhování krmí své mladé, jsou natrávené ulovené ryby, které uchovává v kořovitém vaku pod zobákem.

<sup>257</sup> Karel KRŠKA: Rozumíme, in: Zpravodaj křesťanů z Juliánova, Vinohrad a Židenic, XII, 11, 13. listopad 2005, 9.

<sup>258</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 17.

<sup>259</sup> *Textus receptus* – původní řecký originál Nového Zákona (Přijatý text).

<sup>260</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 17.

<sup>261</sup> James D. GORDON: The Articles of the Creed and the Apostles, *Speculum*, XL, 1965, 634–640.

<sup>262</sup> Curt BÜHLER: The Apostles and the Creed, *Speculum*, XXVIII, 1965, 335–359.

<sup>263</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 18.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

3. Izajáš: ... Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostra attritus est propter scelera nostra (Isa 53, 5)<sup>266</sup>
4. Jeremiáš: ... O vos omnes qui transitis per viam attendite at videte ... (Pl 1, 12)<sup>267</sup>
5. Ezechiel: ... et erunt fructus eius in cibum et folia eius ad medicinam (Ez 47, 12)<sup>268</sup>
6. Ozeáš: ... de morte redimam eos ... (Oz 13, 14)<sup>269</sup>
7. Joel: ... quia germinaverunt speciosa deserti quia lignum attulit fructum suum ... (Jl 2, 22)<sup>270</sup>
8. Amos: ... in die illa occidet (sol) in meridie et tenebrescere faciam terram ... (Am 8, 9)<sup>271</sup>
9. Micheáš: ... in virga percutient maxillam iudicis Israel ... (Mi 5, 1)<sup>272</sup>
10. Ageus: ... et ponam te quasi signaculum quia te elegi ... (Ag 2, 24)<sup>273</sup>
11. Zachariáš: ... et aspicient ad me quem confixerunt ... (Za 12, 10)<sup>274</sup>
12. Malachiáš: ... et vos me configit gens tota ... (Mal 3, 9)<sup>275</sup>

Všechny texty se vztahují ke Kříži, spáse, stromu a jeho ovoci, a ztotožňují se s Kristovým křížem, se stromem života. Zrovna tak zajímavé jsou nápisy na svitcích každého z evangelistů. Nejsou to jen nápisové pásky, ale spíš texty významně souvisejí s náměty. Vrchol pravého rohu ukazuje symbol evangelisty Jana, mohutného orla se svatozáří, ovládající svitek s obvyklým textem: „In principio erat verbum et Verbum erat apud Deum et deus erat Verbum“ (Jn 1,1)<sup>276</sup>. Ve spodním rohu po pravé straně, pod sloupcem proroků, je Lukášův okřídlený býk s nápisem: „Missus est angelus Gabriel a Deo

<sup>265</sup> Gn 2,9 – Hospodin Bůh dal vyrůst ze země všemu stromovi žádoucimu na pohled, s plody dobrými k jídlu, uprostřed zahrady pak stromu života a stromu poznání dobrého a zlého.

<sup>266</sup> Iz 53,5 – Jenže on byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost. Trestání snášel pro náš pokoj, jeho jizvami jsme uzdraveni.

<sup>267</sup> Pl 1,12 – „Je vám to lhostejné, vy všichni, kteří jdete kolem? Popatřte a hleďte, ja-li jaká bolest jako bolest moje, ta, která mi byla způsobena, již mě zarmoutil Hospodin v den svého planoucího hněvu.“

<sup>268</sup> Ez 47,12 – Při potoku na obou březích vzejde rozličné ovocné stromy, jemuž nebude vadnout listí, jež nepřestane plodit, ale každý měsíc přinese rané plody, neboť vody, které je zavlažují, vytékají ze svatyně. Jeho ovoce bude sloužit za pokrm a jeho listí jako silný lék.“

<sup>269</sup> Oz 13,14 – Mám je vyplatit ze spárů podsvětí, vykoupit ze smrti? Kde je, smrti, tvá morová rána? Podsvětí, kde je tvůj smrtící žár? Lítost však bude mým očím skryta.

<sup>270</sup> Jl 2,22 – Neboj se, dobytku na poli, stepní pastviny se zazelenají, strom zase ponese ovoce, fíkovník a réva vydají úrodu.

<sup>271</sup> Am 8,9 – V onen den způsobím, je výrok Panovníka Hospodina, že slunce zapadne v poledne, tmou zahalím zemi za jasného dne.

<sup>272</sup> Mi 5,1 – Nyní si však zasazuj smuteční zářezy, dcero porobená: sevře nás obležení. Izraelova soudce budou bít do tváře holí.

<sup>273</sup> Ag 2,24 – V onen den, je výrok Hospodina zástupů, vezmu tebe, svého služebníka, Zerubábeli, synu Šealtielův, je výrok Hospodinův, a učiním tě pečatním prstenem, neboť jsem tě vyvolil, je výrok Hospodina zástupů.“ (-zaslíbení k příchodu syna Davidova 2K 1,19n).

<sup>274</sup> Za 12,10 – Ale na dům Davidův, na toho, jenž sídlí v Jeruzalémě, vyleji ducha milosti a proseb o smilování. Budou vzhlížet ke mně, kterého probodli. Budou nad ním naříkat, jako se naříká nad smrtí jednorozenceho, budou nad ním hořce lkát, jako se hořce lká nad prvorozeným.

<sup>275</sup> Mal 3,9 – Jste stíženy kletbou proto, že mě okrádáte, celý ten pronárod!

<sup>276</sup> „Na začátku bylo Slovo, to Slovo bylo Bohem a Bůh byl Slovem...“

in civitatem Galileae ...“ (Lk 1,26). Na druhé straně, ve spodním levém rohu, sloup s apoštoly končí figurou anděla (symbol evangelisty Matouš) s nápisem: „Cum natus esset Iesus in bethlem Iuda ...“ (Mt 2,1). V levém horním rohu je okřídlený lev svatého Marka, se svou nápisovou páskou: „Recumbentibus discipulis apparuit illis ---“ (Mk 16,14).<sup>277</sup>

Posloupnost textů, jenž spojuje scénu, zjevně způsobuje, že ukazují historickou posloupnost dění počínajíc ve vrcholku pravého rohu: „Na začátku bylo Slovo...“ Následuje Starý zákon, reprezentovaný Mojžíšem, Davidem, Izajášem a dalšími proroky, vyznamenaný jako předzvěst obrazu Nového zákona.<sup>278</sup> Příběh Starého zákona je uzavřen v pravém dolním rohu textem z evangelia podle sv. Lukáše: „... anděl Gabriel byl poslán od Boha do města Galileje, neboť zvěstování přichází od Spasitele.“ Levá polovina malby zaujímá příběh Vykoupení. V dolním levém rohu Matoušův text: „... objevil se k jedenácti, když seděli“, které uzavírá tento evangelijní text.<sup>279</sup>

Svislá linie Kříže tak dělí nejen Starý a Nový zákon, ale také figury u paty kříže na stoupence Kristovi (včetně Longina, obráceného a vidícího), a ty, kteří ještě nekonvertovali. Skupina postav v Předpekli také patří ke Starému zákonu, umístěná je shodně k pravé straně osy obrazu. Adam vedený Spasitelovou rukou, vystupuje vlevo se skupinou postav, čímž je čisté kompozici dán dynamický pohyb, kterého se účastní všechny postavy (nadto pohyb levé skupiny vojáků, gestikulují centurion atd.).<sup>280</sup>

#### 1.5.4. Srovnání s dalšími díly

Pražská deska není jediným dílem Vivariniů tohoto tématu. Pinacoteca Comunale v Ravenně [6] uchovává ve své sbírce nevelkou desku s Kristem na kříži.<sup>281</sup> Původně byl tento obraz připisován Jacopu Bellini (Lionello Venturi 1907, Corrado Ricci 1908, Laudedeo Testi 1915) a Francescu dei Franceschi (Raimond van Marle 1926, Berenson 1932). Nakonec však Luigi Coletti<sup>282</sup> (1953) poukázal, že je deska dílem Antonia Vivarini, Martini (1957) pak obraz datuje do pozdních 40. let 15. století.<sup>283</sup> Kompozice obou obrazů je velmi podobná, avšak na ravennské desce poněkud zjednodušená. Oproti pražské malbě je zde méně jezdců na koních, nejsou tu sloupy s apoštoly a proroky, ani evangelisté či jejich symboly, redukce se týká i počtu osob přihlížejících dění. Dominantní postavou na malbě z Ravenny je Máří Magdaléna, která objímá patu kříže. Hieraticky je větší než na

<sup>277</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 21.

<sup>278</sup> Text souvisí s Ukřižováním Krista.

<sup>279</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 21.

<sup>280</sup> Ibidem.

<sup>281</sup> Tempera na zaoblené desce, 70,2 x 53,4 cm, inv. č. 93 (1994)

<sup>282</sup> COLETTI (pozn. 49)

<sup>283</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 97, kat. č. 12.

pražské desce, což je neobvyklé, jelikož Magdaléna byla zobrazována spíše hieraticky menší, jako symbol kajičnosti.<sup>284</sup> Panna Maria už není podpírána ženami,<sup>285</sup> ale stojí pevně na zemi, jak se píše v evangeliu podle Jana (19,25). Figura Jana Evangelisty je zobrazena po levé Kristově ruce. Na tomto místě bývá zobrazen při velmi redukované kompozici námětu Ukřižování, často jen tři postav – Ježíše Krista na kříži, Panny Marie a Jana Evangelisty. Opakuje se i scéna se hrou v kostky o Kristův oděv, je však posunuta do dolní části k ose obrazu. Setník na koni v levé části opět ukazuje na Krista, a Longin na opačné straně ještě nesundal pokrývku hlavy a právě probodává Kristův bok, ze kterého prýští krev, již andělé, doprovázející Krista, zachycují do kalicha.<sup>286</sup> Na pražské desce se toto chytání krve neobjevuje, je tu jen čtvero andělů, kteří pozorují Ježíšovo utrpení. V ravennském díle se neobjevuje zlaté pozadí, obvyklé v internacionální gotice, ale průhled do kopcovité krajiny s hrady na vrcholcích.

V benátské Galleria Franchetti v Ca'd'Oro se nachází Pašijový polyptych<sup>287</sup>. Malba se původně nacházela v kostele Corpus Domini dominikánských jeptišek, jenž stál kdysi v oblasti nádraží a byl zbořen kolem roku 1811.<sup>288</sup> Ústřední scéna Ukřižování [7] je obklopena dvanácti epizodami, které začínají Poslední večeří a končí Nanebevstoupením.<sup>289</sup> Promyšlené vyprávění založené na rozjímání o Ježíši čerpá z apokryfních zdrojů.<sup>290</sup> Nás však zajímá právě středová deska s Ukřižováním. Kompozice je zde značně ochuzena o množství přihlížejících postav, jež se objevují na dalších částech polyptychu. Panna Maria stojí samostatně po Kristově pravici, když na druhé straně vzhlíží evangelista Jan na Ukřižovaného v ose scény. Redukovaný typ ukřižování o třech postavách je naopak obohacen některými prvky. Jako na pražské a ravennské desce, tak i na benátském Ukřižování se nachází postava Máří Magdalény objímající kříž Ukřižovaného. Jako na benátské desce je zde šestero andělů, kteří sbírají Kristovu krev do kalichů. U Máří Magdalény je další anděl, jenž sbírá kapající krev z Ježíšových nohou. Krev kape i na mrtvého beránka u paty kříže, kde obvykle bývá zobrazena Adamova lebka. Beránek jako Agnus Dei zdůrazňuje, že byla prolita krev Boží. Souvislost s krví má i horní plán nad křížem s pelikánem krmícím svá mláďata vlastní krví. Plán je doplněn nápisovou

<sup>284</sup> ROYT (pozn. 183) 299. Často je Máří Magdaléna spodobňována hieraticky menší jako symbol kajičnosti, např. Ravenna.

<sup>285</sup> Zobrazení Panny Marie podpírané ženami bylo zapovězeno Tridentickým koncilem.

<sup>286</sup> ROYT (pozn. 183) 300. Poprvé použito zachytávání krve do kalichu u Giotta v padovské Cappella Arena. Někdy krev stéká na lebku Adamovu.

<sup>287</sup> Pašijový polyptych, celek 66 x 205 cm, Galleria Franchetti, Ca'd'Oro, Benátky.

<sup>288</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 328.

<sup>289</sup> Obrazy zleva, v horní řadě: Poslední večeře, Mytí nohou, Proměnění hostie, Kristus v Getsemane, Jidášův polibek, Kristus před Kaifášem. V dolní řadě zleva: Kristus před Pilátem, Nesení kříže, Přibíjení na kříž, Snímání z kříže, Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení.

<sup>290</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 329.



páskou INRI, jež se objevuje na benátském obraze, ne však na pražském, kde se nachází pouze pelikán s mladými. Jako u pražské desky je zde zlaté pozadí v horní části, opět je pak v dolní polovině kamenitý terén s trsy trávy. V horizontu benátské scény se objevuje městské opevnění. Nejspíš se jedná o brány města Jeruzaléma, nedaleko nějž byl podle evangelia Ježíš ukřižován.

Podle Rodolfo Pallucchiniho<sup>291</sup> (1961) byla pražská deska pravděpodobně dříve střední částí oltářního závěsu jako je tomu u typu v Ca'd'Oro. Já však souhlasím spíše s Hanou Hlaváčkovou (1991), že deska sloužila k soukromé devoci některého františkána, jelikož je kompozice obrazu velmi komplikovaná.

Ujištění, že se jedná o dílo Antonia Vivarini nám dokládají některé obrazy vytvořené ve 40. letech 15. století. Jsou to například obrazy Umučení sv. Apolonie<sup>292</sup> a Umučení sv. Lucie<sup>293</sup> ze sbírek Accademia Carrara di Belle Arti v Bergamu, jež byly dříve součástí většího polyptychu vytvořeného Antoniem kolem roku 1440.<sup>294</sup> Dnes je polyptych roztroušen do několika muzeí.<sup>295</sup>

Malba [8] Umučení sv. Apolonie<sup>296</sup>, jež zobrazuje dominantní sloup, k němuž je mučednice přivázána, když jí vytrhávají zuby, zobrazuje zajímavý detail, který můžeme vidět i na Ukřižování v Praze. Turban muže, který stojí k divákovi zády, se opakuje ve středu levé části pražské malby hned na několika postavách.

Desce se sv. Lucíí<sup>297</sup> [9] dominuje tordovaný sloup zakončený patkou s listy akantu. Spirálovité založení dříku nám umělci zprostředkovávají i na pražském obraze, kde nápisové pásky v rukách apoštolů i starozákonních postav nám naznačují tordovaný dřík sloupu. Bysty postav s nápisovými páskami symbolizují „pilíř církve“.

---

<sup>291</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 103, kat. č. 58.

<sup>292</sup> Umučení sv. Apolonie, tempera na desce, 55 x 32cm, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo.

<sup>293</sup> Umučení sv. Lucie, tempera na desce, 54 x 33cm, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo.

<sup>294</sup> ROSSI / BOSSAGLIA (pozn. 36) 32.

<sup>295</sup> Desky v městech Bergamo, Bassano, New York, Washington.

<sup>296</sup> Apolonie žila ve 2.- 3. století. Byla pravděpodobně šlechtického rodu a dosáhla již vysokého věku, když nastalo v Alexandrii roku 249 velké pronásledování křesťanů. Zfanatizovaný dav usmrtil každého křesťana, který se mu dostal do rukou. Apolonii opakovaně bili do obličeje, vyrazili (nebo vytrhali kleštěmi) jí všechny zuby a pak rozbili čelisti. Chtěli, aby se zřekla své víry a vyhrožovali jí upálením zaživa. Apolonie se však po krátké modlitbě vrhla v nestřeženém okamžiku sama do plamenů a uhořela.

<sup>297</sup> Lucie se narodila ve 3. století v sicilských Syrakusách v rodině zámožných křesťanů, ale po otcově smrti se jí matka rozhodla provdat za bohatého pohana. Lucie nejen nápadníka odmítla, ale navíc vyžadovala své věno, aby ho rozdala chudým. A když ani to nepomohlo, vypíchla si oči. Ty jí ovšem zázrakem dorostly. Proto také bývá zobrazována, jak hledí k nebi a na míse drží dvojici očí. Nápadník ji za rozdané věno obvinil z tajného křesťanství. Soudce jí přikázal obětovat pohanským bohům, ale dívka odmítla. Proto nařídil odvléci ji do nevěstince, ale Lucie stála jako přirostlá k zemi a nebylo v silách biřiců pohnout s ní. Kat, který byl přítomen, se rozezřel a vrazil Lucii dýku do hrdla. Její postava bývá oblečena v bílých šatech přepásaných červeným pásem symbolizujícím krev.

Tordované sloupy se v Antoniově a Giovanniho díle ve 40. letech 15. století objevují i na díle **[10]** z kostela San Pantalon v Benátkách.<sup>298</sup> Čtyři sloupy jako opěrky trůnu, na němž sedí korunovaná Panna Marie, dohlížející Otec, korunující Syn a nad korunou se vznáší Duch svatý v podobě holubice. Na tomto díle se také objevují stejné stylové motivy jako na pražském Ukřižování. Orel, sedící u nohou evangelisty Jana na Korunování je v zrcadlově převrácené poloze použit v pravé horní části pražské desky. Odchylka v držení hlavy orla je zřejmě změněna kvůli ucelené kompozici, kde při Korunování se orel dívá vzhůru na slavnostní scénu a při Ukřižování směrem dolů, opět s pohledem na scénu. Symbol evangelisty Marka, lev, jehož tlama se objevuje v levé horní části Ukřižování, stejně tak u nohou evangelisty v kostele San Pantalon. Všimněme si také mírného sklonění Panny Marie na obou deskách, nebo třeba poloh rukou korunujícího Krista a Adama v Limbu, je možné se domnívat, že Ukřižování ukryvalo více skrytých symbolů, než jsem popsala výše. Tj. možná umělci nezobrazili jen Adamovo vykoupění skrze Ježíše, ale i jakousi adoraci Panně Marii? Nebo jen autoři použili stejných skic postav ve více obrazech?

---

<sup>298</sup> Korunování Panny Marie, datováno a signováno 1444, tempera na desce 230 x 180 cm, San Pantalon, Benátky.

## 2. Antonio Vivarini da Murano

### 2.1. Antonio Vivarini, tvorba po 1450

Po smrti Giovanniho d'Alemagna, dokončil Antonio práce na kapli Ovetari, za kterou 27. listopadu 1451 dostal zaplacen deset dukátů,<sup>299</sup> vyřídil několik padovských zakázek s mladším bratrem Bartolomeem a roku 1452 se navrátil do Benátek.

Poprvé spolupracuje Antonio s Bartolomeem na polyptychu z roku 1450, pro sakristii Kartouzy v Bologni, který je nyní v městské galerii.<sup>300</sup> Před návratem do Benátek společně bratři vytvoří velký oltářní obraz stejného typu jako v Bologni, pro kostel San Francesco Grande v Padově. Polyptych ve sbírce Cagnola v Gazzada, datovaný 1452, je dílem obou bratrů<sup>301</sup> a zpodobňuje Zvěstování v centru a sv. Augustina a Filipa na krajích.

Dne 8. května 1452 Antonio připojil svůj podpis jako svědectví současně s malířem Leonardem Boldrini a řezbářem Giacomem di Nicoló de Marco. Boldrini bydlí v benátské čtvrti San Luca a druzí dva v Santa Maria Formosa.<sup>302</sup> Další písemné zmínky se objevují v souvislosti s Antoniovým svědectvím závěti 26. února 1453 v Benátkách, spolu s řezbářem Lodovicem da Forlí.<sup>303</sup>

Roku 1458 spolu opět bratři spolupracují. Tentokrát pro konvent S. Eufemia v Arbe tvoří oltář stejného typu jako pro kostel San Francesco Grande.

Antonia, první manželka „magistri Antonij Vivarino de Muran pictoris,“ sepsala 4. listopadu 1457 svou první závěť, v září následujícího roku<sup>304</sup> pak druhou, a to poslední. Antonie krátce po sepsání druhé závěti umírá. Vykonavatelem její poslední vůle se stal švagr Bartolomeo Vivarini.<sup>305</sup> V závěti se Antonie zmiňuje o svých dětech: Alvisem, Michelelem a Heleně. Pro Alviseho je to první pramenná zmínka.

Po pravé ruce při vstupu do kostela San Francesco della Vigna se nachází triptych, datovaný kolem 1460,<sup>306</sup> se sv. Bernardinem Sienským mezi sv. Jeronýmem a sv. Ludvíkem Toulouským. Tato malba pochází z dřívějšího gotického kostela a její námět nás vede k domněnce, že byl vyroben na zakázku pro Scuolo di San Bernardino da Siena. Tento světec, jenž pobýval v Benátkách roku 1422, je vyobrazen se „signum Christi“ ve své ruce, což je pozlacený kotouč, jenž byl ukazován věřícím během kázání.<sup>307</sup> Sv. Jeroným, doprovázený lvem u svých nohou, nese otevřenou knihu a kostel. Postava

<sup>299</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 24.

<sup>300</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 32.

<sup>301</sup> TESTI (pozn. 43) 319.

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Idem 320.

<sup>304</sup> Druhá závěť Antonie 15. září 1458.

<sup>305</sup> TESTI (pozn. 43) 320.

<sup>306</sup> CERONI (pozn. 47) 40.

<sup>307</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 238.

sv. Ludvíka Toulouského je oblečena do roucha se zlatými liliemi, protože pocházel z francouzského královského rodu.

Accademia Carrara di Belle Arti v Bergamu vystavuje ve stálé sbírce několik Antoniových obrazů. Z původního triptychu se dochovali dva svatí.<sup>308</sup> Čtoucí světec natočený na levou stranu je sv. Barnabáš,<sup>309</sup> světec vlevo s kardinálským kloboukem a kostelem v ruce je sv. Jeroným. Desky můžeme datovat zhruba do roku 1460.

Roku 1461 Antonio pobýval v benátské čtvrti Santa Maria Formosa.<sup>310</sup> V lednu<sup>311</sup> „Ser Anthonius Vivarino q. ser Michaelis pictor de confinio S. Marie Formoxe“ notářsky sepsal dokument zabezpečující druhou manželku Luchinu, „filie q. ser Vedraminj de Stella uxori sue,“ věnem 120 dukátů a vybavením.<sup>312</sup>

Původní polyptych z Mont'Olma, jehož fragmenty jsou dnes uloženy v Museo della Collegiata dei SS. Pietro e Paolo v Corridonii, datuje Pallucchini<sup>313</sup> (1962) do roku 1462. Bernard Berenson (1932) stanovuje desky jako společnou práci Antonia a Bartolomea. Pietro Zampetti (1950) po poznání díla na výstavě v Anconě roku 1950, přisuzuje dílo okruhu Antonia Vivarini.

Dílem bratrů je však jistě polyptych v Palazzo Comunale v Osimu z doby kolem roku 1462<sup>314</sup>

V šestém sálu Pinacoteca Vaticana v Římě je vystaven polyptych pro kostel bratrstva sv. Antonína Poustevníka v Pesaru.<sup>315</sup> Antonio toto dílo vytvořil v roce 1464, což nám oznamuje i nápis pod sochou: 1464 . ANTONIVS . DE . MVRAO . PIXIT.<sup>316</sup> Polyptych má dvě řady světců: socha sv. Antonína Poustevníka sedí mezi sv. Šebestiánem, Kryštofem a Venanziem, Rochem. V horní řadě jsou zobrazeny vedle polopostavy bolestného Krista v tumbě,<sup>317</sup> sv. Jeroným, Petr, sv. Pavel a biskup Bernard.

Kristýna, vdova po Simeonovi di Lodovico, sepisuje posledního dne měsíce prosince 1465 závěť a skrz pověřené „Magistrum Antonium et Bartolomeum pictores S. Marie Formoxe“ odkazuje, aby celý její majetek rozdělili na stejné části. O půl roku později (27. srpna 1466) tatáž vdova přepracovala závěť a odkázala celých deset dukátů

---

<sup>308</sup> Desky s rozměrem 122 x 40cm.

<sup>309</sup> ROSSI / BOSSAGLIA (pozn. 36) 47.

<sup>310</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 12.

<sup>311</sup> 19. leden 1461, m. c. nebo 1460 m. v.

<sup>312</sup> TESTI 1915, 320.

<sup>313</sup> PALLUCCHINI 1962, 32.

<sup>314</sup> TESTI (pozn. 43) 320.

<sup>315</sup> Idem 394.

<sup>316</sup> Idem 395.

<sup>317</sup> Nápis: IN . MVDO . SPES . NILA . BONI . SPES . NILA . SALVTIS . SOLA . SALVS . SERVIRE . DEO . SVU . C . FRAVDES . IVDITIV PPLI MORTE Q TRVCE PSON . INSONS SVBSTVLIT . ECCE . PIVS . MISI . QD . CERNITI . SVI.

samotnému Antoniovi. Svědkem byl řezbář Lodovico da Forlí, který jako Antonio bydlel v S. Maria Formosa.

V roce 1467 namaloval Antonio pro konvent Minori Osservati v Andria oltářní obraz. Dnes jsou jeho díly rozděleny a umístěny do dvou měst. Museo Provinciale v Bari<sup>318</sup> uchovává dvě desky<sup>319</sup> se sv. Ludvíkem Toulouským a sv. Antonínem Paduánským na jedné, sv. Františkem a Janem Křtitelem na druhé desce. V patě obrazu sv. Antonína je signatura umělce a datace díla: ANT . DE . MVRANO . 1467. Dále pak museum v Bari vlastní polopostavu bolestného Krista,<sup>320</sup> který byl oltářním nástavcem. Tři polopostavy<sup>321</sup> se sv. Klárou, Bernardinem a Augustinem (nebo sv. Bernardem<sup>322</sup>) dnes vlastní konvent Santa Maria Vetere v městě Andria. Tyto malby jsou posledním datovaným dílem Antonia Vivarini.

V roce 1476 se Alvise zapisuje do Scuoly Grande di Santa Maria della Carità a označí se jako „Ser Alvise de ser Antonio dependor.“ Můžeme se proto domnívat, že Antonio byl s velkou pravděpodobností ještě naživu.<sup>323</sup>

Když však 24. dubna roku 1484 sepisuje Kristýna, vdova po Simeonovi di Lodovico, další závěť, v které odkáže vše „Aluisio filo magistri Antonij pictoris et Elisabet figlie magistri Batholomei pictoris, meis amabilibus et dilectis amicis ecc.“ Antonio již nebyl mezi živými.<sup>324</sup>

Celoživotní dílo Antonia Vivarini je, stejně jako dílo Jacopa Bellini, výtečným příkladem přechodu z těžkého gotického stylu do odlehčené renesance.

---

<sup>318</sup> Do sbírky musea v Bari vstoupily oltářní díly 26. srpna 1894.

<sup>319</sup> každý rozdělení 153 x 50 cm

<sup>320</sup> Deska 66 x 46 cm

<sup>321</sup> Sv. Klára 63 x 40cm, Bernardin 52 x 36 cm a Augustin 52 x 36 cm.

<sup>322</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 114.

<sup>323</sup> TESTI (pozn. 43) 320.

<sup>324</sup> Idem 321.

## 2.2. Svatý Mikuláš z Bari z Pseudo-polyptychu se dvanácti světci [11]

Antonio Vivarini: Sv. Mikuláš z Bari: 98 x 27,5 cm.<sup>325</sup>

Lovro Dobričević (Lorenzo di Marino): Sv. Klára, 54 x 28 cm; Sv. Kateřina Alexandrijská, 53 x 28,5 cm; Sv. Mikuláš z Bari, 53,5 x 27,5 cm; Světec mučedník (Sv. Sergius?), 53,5 x 27 cm; Světec rytíř (Sv. Jiří?), 53,5 x 27 cm; Sv. Alžběta, 53,5 x 26,5 cm; Sv. František z Assisi, 98 x 27 cm; Sv. Ludvík Toulouský, 98 x 28 cm; Sv. Jeroným, 98 x 26 cm; Sv. Antonín Paduánský, 98 x 26cm; Sv. Bernardin Sienský, 98 x 28 cm.<sup>326</sup>

### 2.2.1. Lovro Dobričević

Lovro Dobričević byl jedním z nejvýznačnějších malířů jižní Dalmácie v patnáctém století. Narodil kolem roku 1420 v městě Kotoru. Během pobytu v Benátkách, kde je činný ve čtyřicátých letech patnáctého století,<sup>327</sup> je zde doložen roku 1444 jako svědek přísahy. Ve svém rodném Kotoru pracoval mezi lety 1448 a 1457, později také v Dubrovniku, kde zemřel v roce 1478.

Jeho styl, charakterizovaný smícháním pozdně gotického dekorativismu s prvky benátské renesance poloviny 15. století, se objevuje např. v dílně Michela Giambono. Lovro byl silně ovlivněn Jacopem Bellini a Antoniem Vivarini, jejichž malířské typy přepracoval ve svůj vlastní výrazný styl.<sup>328</sup> Kromě množství maleb Madon s dítětem, také jako půvabné Madony ze Skrpjelo poblíž Perast v zálivu Kotoru, Madony v Lia Collection (La Spezia) a těch v Accademii v Benátkách, byl také podle všeho autorem dvou oltářních polyptychů v dominikánském kostele<sup>329</sup> a kostele Panny Marie v Dubrovniku.<sup>330</sup> Rozeznání Dobričevićových maleb je podstatně usnadněno jejich identifikací s neznámým Mistrem Zvěstování z Ludlow, jehož nejznámější dílo, jedenáct desek monumentálního polyptychu, je umístěn v Národní galerii v Praze.<sup>331</sup>

---

<sup>325</sup> Sv. Mikuláš z Bari, inv. č. O 11996; DO 908.

<sup>326</sup> Sv. Klára, inv. č. O 11990, DO 902; Sv. Kateřina Alexandrijská, inv. č. O 11991, DO 903; Sv. Mikuláš z Bari, inv. č. O 11992, DO 904; Světec mučedník (Sv. Sergius?), inv. č. O 11993, DO 905; Světec rytíř (Sv. Jiří?), inv. č. O 11994, DO 906; Sv. Alžběta, inv. č. O 11995, DO 907; Sv. František z Assisi, inv. č. O 11997, DO 909; Sv. Ludvík Toulouský, inv. č. O 11998, DO 910; Sv. Jeroným, inv. č. O 11999; DO 911; Sv. Antonín paduánský, inv. č. O 12000, DO 912; Sv. Bernardin Sienský, inv. č. O 12001, DO 913.

<sup>327</sup> HLAVÁČKOVÁ 1988 (pozn. 201) 68, kat. č. 67.

<sup>328</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 83, kat. č. 33.

<sup>329</sup> Dominikánský kostel a klášter dominuje jižní části Dubrovniku, byl budovaný od 13. do 15. stol., dnes je zde cenné muzeum a obrazárna s díly světových malířů.

<sup>330</sup> Katedrála Nanebevzetí Panny Marie byla postavena na místě baziliky ze 7. století, je pozoruhodná svými oltáři, speciálně oltářem sv. Jana Nepomuckého. Klenotnice katedrály také obsahuje relikvie sv. Blaise a 138 zlatých a stříbrných relikviářů z dílen dubrovnických zlatníků.

<sup>331</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 84, kat. č. 33.

### 2.2.2. Provenience

Pseudo-polyptych s dvanácti svěťci

? sbírka Tommassa degli Obizzi, Catajo poblíž Padovy; 1846 Estenská sbírka v Modeně; 1896 sbírka Franze Ferdinanda d'Este na zámku Konopiště do 1918; státní sbírka na zámku Konopiště do 1939,<sup>332</sup> do Národní galerie v Praze získáno 1939.<sup>333</sup>

### 2.2.3. Otázka připsání – Literatura Pseudo-polyptychu

Monumentální polyptych s dvanácti deskami byl původně uváděn v dokumentech Národní galerie v Praze<sup>334</sup> jako dílo Benátského malíře druhé čtvrtiny 15. století.<sup>335</sup> Bernard Berenson roku 1957<sup>336</sup> připsal celý polyptych dílně Antonia Vivarini. Později se v roce 1962 k jeho názoru přiklonil i Lionello Puppi.<sup>337</sup>

Desky rozměrného polyptychu však nepocházejí jen od jednoho autora. Malby byly sesazeny do historického rámu nespécifického stylu. Figura sv. Mikuláše z Bari je znázorněna dvakrát, je však běžné, že polyptych měl jen jednu takovou postavu a tudíž musel být sv. Mikuláš připojen ke zbývajícím deskám v pozdější době,<sup>338</sup> pravděpodobně na konci 19. století.<sup>339</sup> Jedenáct desek je vytvořeno jednou rukou, avšak dvanáctá, stojící figura sv. Mikuláše z Bari na první desce zleva ve spodní řadě, je rozdílná. Tento obraz je vynikající kvality a nese všechny stopy pozdějších prací Antonia Vivarini, poučených už Andreou Mantegnou.<sup>340</sup> Rodolfo Pallucchini potvrdil toto určení, když v roce 1964 napsal, že malba se sv. Mikulášem z Bari v pražské Národní galerii odpovídá Antoniovým pozdním pracím.<sup>341</sup>

Federico Zeri<sup>342</sup> (1971) pak připsal jedenáct figur svěťců vrstevníkovi Antonia Vivarini, Mistru Zvěstování ze sbírky Ludlow, který má uzavřenější styl podobně jako Jacopa Bellini.<sup>343</sup> Nedávné rešerše přesvědčivě identifikovaly anonymního mistra s Lovro Dobročevićem, dubrovnickým umělcem, jehož práce ukazuje některé provinční znaky, ale který má zřejmé benátské zkušenosti.<sup>344</sup>

<sup>332</sup> Na zámku Konopiště byl uchováván celý polyptych pod jednotným inventárním číslem 22.561.

<sup>333</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 84, kat. č. 33.

<sup>334</sup> Jaroslav PEŠINA (ed.): Sběrka starého umění Národní galerie v Praze, katalog, Praha 1949, 310: Jako benátského mistra 1425–1450.

<sup>335</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 84, kat. č. 33.

<sup>336</sup> BERENSON 1957 (pozn. 199).

<sup>337</sup> PUPPI (pozn. 223) 150.

<sup>338</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 84, kat. č. 33.

<sup>339</sup> HLAVÁČKOVÁ 1988 (pozn. 201) 62.

<sup>340</sup> Ibidem.

<sup>341</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 85, kat. č. 33.

<sup>342</sup> Federico ZERI: Un appunto per il Maestro dell'Annunziata Ludlow. *Dian di lavoro*, 1971, 50–53.

<sup>343</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 15.

<sup>344</sup> Cveto FISKOVIC / Krno PRJATELJ / Grgo GARMULIN: Madonna and Child in Old Art of Croatia, Zagabria 1971, 14; Miklós BOSKOVITS: Appunti su un libro recente, in: *Antichita viva* X, 1971, kat. č. 5.

Přímé srovnání díla tohoto mistra s pražskými deskami udělala výstava v Záhřebu v roce 1986,<sup>345</sup> kde byla celkem rozeznána jakákoliv pochybnost o Lovrově autorství. Nejen mírně těžkopádný charakter postav, pestrost a bohatost barev a identické svatozáře, ale dokonce rukopisné poznámky vytvořené umělcem na okraji desky a pozdější skryté identické znaky pod rámem. Pražské desky se řadí mezi největší díla Dobričevičova benátského období ve 40. letech 15. století.<sup>346</sup>

Jana Hlaváčková (1988) v Národním katalogu v Praze datuje Antoniova světce do sedmdesátých let 15. století,<sup>347</sup> a zbylé desky Lovro Dobričeviče, po vzoru výstavy, jako práci ze čtyřicátých let patnáctého století.<sup>348</sup>

#### 2.2.4. Ikonografický rozbor Pseudo-polyptychu

Světcí jsou umístění ve dvou horizontálních řadách po šesti světcích v oddělených polích. Na rozdíl od praxe trecenta a quattrocenta benátského malířství, kdy má polyptych středovou desku se světce nebo hlavní náboženskou scénu, často oltářní nástavec nad hlavní figurou a postranní křídla s dalšími světci (či menšími scénami), ústřední deska v tomto polyptychu chybí.<sup>349</sup>

V horní řadě zleva se nachází polopostavy svatých: Sv. Klára, Sv. Kateřina Alexandrijská, Sv. Mikuláš z Bari, Světec mučedník (Sv. Sergius?), Světec rytíř (Sv. Jiří?), Sv. Alžběta. V dolním pásu stojí plné postavy světců, počínajíc druhým zleva: Sv. František z Assisi, Sv. Ludvík Toulouský, Sv. Jeroným, Sv. Antonín Paduánský, Sv. Bernardin Sienský.<sup>350</sup> Těchto jedenáct figur je tedy dílem dubrovnického umělce. Domnívám se, že při rozdělování tak obrovského polyptychu, nejspíš při přemístování do jiných prostor, kdy byl také oddělen ústřední panel, se první deska vlevo ve spodní řadě ztratila. Řezbář v 19. století, který později malby zasazoval do nového rámu, objevil samostatnou figuru světce a jelikož svým natočením na levou stranu zapadala postava do zbylého cyklu, ořízl přebytečné centimetry dřeva u nohou sv. Mikuláše a desku vsadil do nového rámu.<sup>351</sup>

Doplněná svatá postava sv. Mikuláš z Bari, v dolní řadě vlevo, je v poměrně stejnorodé skupině světců odlišná nejen formálně. Světec je umístěn výše než další svatí

<sup>345</sup> Dubrovačka škola, výst. kat. Záhřeb 1986. Pražský polyptych byl bohužel vystaven mimo katalog.

<sup>346</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 17.

<sup>347</sup> HLAVÁČKOVÁ 1988 (pozn. 201) 68, kat. č. 67.

<sup>348</sup> Ibidem.

<sup>349</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 85, kat. č. 33.

<sup>350</sup> Ibidem 2008, 84.

<sup>351</sup> Tato praxe, kdy byla přesahující část desky malby oříznuta, aby zapadala do stanoveného rámu, byla v devatenáctém století zcela běžnou. Viz zámecké stěny s táflováním, např. Arcibiskupský zámek v Kroměříži.



v této řadě a na rozdíl od dalších pěti postav, nestojí na dekorativním kruhovém mramorovém stupínku. Liší se i v okolnostech stylu, postrádá nápisové pásky ve svatozářích a má zřetelně jiné proporce než zbylé malované desky. Ve vztahu k slohovým výrazům, detaily tváře, organizace drapérie či například světcova štíhlá postava, odpovídá deska pozdnímu dílu Antonia Vivarini.<sup>352</sup>

Mladý Mikuláš vyrůstal jako šlechtitý muž, který se rozhodl stát se knězem. Jeho otec byl lakomý boháč, který po sobě zanechal velké bohatství. Mikuláš však toto bohatství rozdal potřebným a chudým, místo toho, aby je sám užíval. Věřil, že správná cesta jak konat dobré skutky musí být anonymní a nesmí očekávat žádnou vděčnost. Žil dlouhá léta v Myře. Podle historicky doložených pramenů italští námořní piráti uloupili v roce 1087 ostatky biskupa Mikuláše ze sarkofágu v kostele v Myře a přivezli je do Bari v Apulii.

Jako svrchní roucho má světec vyobrazen ornát, protože byl biskupem z Myry. Berla v jeho pravé ruce připomíná pastýřskou hůl. Mikuláš drží v levé ruce tři zlaté koule na knize.<sup>353</sup> Toto znamení se vztahuje k legendě, podle níž jeden zchudlý šlechtic poslal své tři dcery do veřejných domů, aby si jako nevěstky vydělaly na věno ke svatbě. Mikuláš však hodil oknem v noci třem mladým ženám po jednom sáčku se zlaťáky, takže mohly ukončit svou činnost a vdát se.

### 2.2.5. Srovnání sv. Mikuláše z Bari s dalšími díly

Postava sv. Mikuláše z Bari v Praze [12] patří zajisté k Antoniovým pozdním pracím, z období kolem 1450-1460. Srovnáme-li postavu se stejným svatým, umístěnou ve spodní řadě úplně vlevo na polyptychu Parenzo z raných čtyřicátých let,<sup>354</sup> objevuje se na pražské desce zřetelný posun v umělecké formě směrem k větší malířské zručnosti. Bližším srovnáním formálních detailů postav můžeme získat přesnější dataci.

Spodní zakončení drapérie šatu figury sv. Prodocima<sup>355</sup> z Praglio polyptychu [23] v milánské Pinacoteca di Brera, je stejného typu jako zakončení šatu pražské desky. Přihlédneme-li ovšem k oříznutí desky v Praze před jejím vsazením do nového rámu, je více či méně možné, že zpod roucha, sahajícího až na zem, vykukovaly špičky světcových bot. Naznačuje to zřasení v pravé polovině látky. Časté zobrazení špiček bot se vyskytuje na dalších vivariniovských postavách, například Sv. Bernardina Sienského, dnes Johnson

<sup>352</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 85, kat. č. 33.

<sup>353</sup> Místo tří koulí mívá sv. Mikuláš také tři váčky na peníze, tři zlaté pruty, tři pytlíky, tři chleby, tři kameny nebo tři jablka.

<sup>354</sup> Různá datace: 1442-1443 Testi (pozn. 43), 1440 Pallucchini (pozn. 15).

<sup>355</sup> Sv. Mikuláš z Bari, 62 x 22 cm, ve spodní řadě úplně vpravo, Praglio polyptych, Brera Gallery.

Art Collection ve Philadelphii, z roku 1459. Postavy na triptychu Sv. Bernardina<sup>356</sup> v kostele San Francesco della Vigna v Benátkách, i desky rozděleného oltáře původně pro kostel San Francesco v Padově, [15] dnes v pražské Národní galerii. Zobrazení špiček bot či nohou pod drapérií sahající až na zem je zobrazováno až po smrti Giovanniho d'Alemagna.

Podobně, jako si sv. Ludvík Toulouský, [22] z triptychu v kostele San Francesco della Vigna v Benátkách,<sup>357</sup> přidržuje svůj pluviál, tak si Mikuláš na pražské desce opírá berlu o svou ruku. Skrčený malíček na pravé ruce, která drží biskupskou berlu, se velmi neuměle objevuje v triptychu z roku 1452,<sup>358</sup> kde si na levé boční desce opírá sv. Filip o pravou ruku berlu. Triptych je společným dílem bratrů. V poloze malíčku ruky držící berlu je pražská deska velmi podobná malbě vlevo v dolní řadě [25] polyptychu v Osimu.<sup>359</sup> Sv. Mikuláš je i zde namalován s mírně vystrčenou špičkou boty, kterou lze předpokládat u pražské malby, ale nedosahuje takové stylové kvality jako mají Antonioví práce. Je možné se domnívat, že celý polyptych, datovaný kolem 1462–1464, je podle koncepce dílo obou bratrů, ale významně se na něm podílela dílna.<sup>360</sup>

Podíváme-li se na postavu [13] sv. Barnabáše,<sup>361</sup> z Accademia Carrara v Bergamu, uvidíme velkou podobnost v anatomii hlavy tohoto světce a pražského Mikuláše. Sv. Barnabáš je datovaný do roku 1460 a je zajisté Antoniovým dílem. Bartolomeo by hlavu světce namaloval více kulatější, jako na obrazech sv. Mikuláše z Bari v kostele Santo Stefano v Benátkách, na desce v Bari (datovaná kolem 1483) či na polyptychu z Bologne,<sup>362</sup> jež je společným dílem obou bratrů avšak Bartolomeův podíl právě na této postavě je zřejmý, protože se na Antoniových dřívějších pracích neobjevuje. Podle organizace drapérie či například podle světcovy štíhlé postavy, odpovídá deska pozdnímu dílu Antonia Vivarini.<sup>363</sup>

---

<sup>356</sup> Sv. Jeroným, Bernardin, Ludvík Toulouský.

<sup>357</sup> 1450, 1451–1456.

<sup>358</sup> Sv. Filip, triptych Casa Cagnola, Miláno.

<sup>359</sup> Sv. Mikuláš, v dolní řadě úplně vlevo, radnice Osimo, Marches.

<sup>360</sup> TESTI (pozn. 43) 320.

<sup>361</sup> Sv. Barnabáš, pravá část triptychu s dnes neznámou středovou deskou, Accademia Carrara, Bergamo.

<sup>362</sup> Sv. Mikuláš, deska 105 x 30,5 cm, Pinacoteca, Bologna.

<sup>363</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 85, kat. č. 33.

### 3. Antonio a Bartolomeo Vivarini da Murano

#### 3.1. Bartolomeo Vivarini da Murano

Na jedné straně máme velmi málo záznamů týkajících se Bartolomea Vivarini, na straně druhé není obtížné porozumět jeho kariéře díky množství signovaných a datovaných prací, které nám zanechal. Nejranějších z děl nám dává datum jeho narození. Na obraze Panny Marie<sup>364</sup> z roku 1448 čteme nezvyklý nápis: „Ba(r)tolomei Vi(v)arini De Murano anos VI et X natus sua manu pinxit MCCCCXLVIII“; proto může být rok jeho narození datován 1432. Roberto Longhi (1926) se ale domnívá, že je podpis padělek.<sup>365</sup> Bartolomeovo narození lze datovat kolem roku 1431, jelikož kolem roku 1447 přichází se starším bratrem Antoniem do Padovy. Podle benátského práva byl chlapec zletilý v šestnácti letech, tudíž dříve narozený by nemohl cestovat jen s bratrem mimo město.<sup>366</sup>

První dílo datované rokem 1448, ve své době ve sbírce Hercolani v Bologni, později v Lane collection v Londýně, zobrazuje Pannu Marii s dítětem na klíně, prozrazuje autora ve věku šestnácti let jako předčasně vyspělého mladíka. Dílo má velmi mnoho znaků, ale žádný neukazuje na vliv Padovy<sup>367</sup> spíše převahuje vliv staršího bratra Antonia. Během stejného roku Mantegna signoval svůj oltářní obraz pro kostel Santa Sofia v Padově, který obsahuje i zmínku o jeho věku a roku provedení, ve stejném stylu jako Bartolomeo. Mantegna byl pouze o rok starší než Bartolomeo a ačkoli nekonečně více nadaný, zdá se málo pravděpodobné, že by sedmnáctiletý mladík mohl mít šestnáctiletého kluka jako žáka, nebo dokonce, že by jím mohl být velmi hluboce ovlivněn.<sup>368</sup> Tvrzení veřejnosti, že Bartolomeo nemá žádný smysl pro umělecké hodnoty, velmi snižuje srovnávání jejich osobní zdatnosti. Celkem vzato je více pravděpodobné, že byli žáky stejného padovského mistra, kterým musel být Squarcione.<sup>369</sup>

Po smrti Giovanniho se Antonio a Bartolomeo stali partnery a společně provedli některá díla, uvedená v následující kapitole. Bratři poprvé spolupracovali na provedení velkého polyptychu v roce 1450, nyní v bolognské galerii. Následujícího roku 1451 společně namalovali velký oltářní obraz, stejného typu jako polyptych v Bologni, pro kostel San Francesco Grande v Padově, dále triptych z roku 1452 v Cagnolské sbírce v Milánu.<sup>370</sup> V roce 1458 jmenovala jeho švagrová Antonia ve své závěti Bartolomea a ne svého manžela za vykonavatele své závěti.

<sup>364</sup> Dnes v kolekci Sira Hugh Lane v Londýně.

<sup>365</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 37.

<sup>366</sup> John STEER: *Alvise Vivarini. His art and influence*, Cambridge 1982, 3.

<sup>367</sup> Giuseppe FIOCCO: *L'Arte di Mantegna*, Bologna 1927, 177.

<sup>368</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 90.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> *Idem* 91.

Roku 1459 Bartolomeo signoval a datoval „OPVS BARTHOLOMEI VIARINI DE MVRANO 1459“ obraz Sv. Jana Kapistrána,<sup>371</sup> nyní v Louvre.<sup>372</sup> Téhož roku také provedl polopostavu Madony s dítětem, dnes v Museo Vetraio v Muranu, která je velmi podobná Madoně na polyptychu v Bologni (1450).<sup>373</sup> Dne 8. ledna 1462 pořídila Kateřina, manželka malíře, závěť, v níž odkázala manželovi vlastní věno a jmenovala ho svým zástupcem. Bartolomeo v té době pobýval ve čtvrti Santa Maria Formosa.<sup>374</sup> V dne 23. března 1463 a poté 23. srpna 1464, když žil ve stejné čtvrti, figuroval jako svědek smlouvy.

Pro kapli Ca' Morosini v kostele Sant'Andrea della Certosa namaloval Bartolomeo roku 1464 polyptych,<sup>375</sup> který zobrazuje čtyři světce (sv. Ondřeje, Jana Křtitele, Dominika a Petra) na samostatných deskách a trůnící Madonou se spícím Ježíškem na malbě středové. Dnes je oltář, bez ztraceného rámu a nástavce s Ukřižováním, uložen v Galleria dell'Accademia v Benátkách.

V písemných pramenech, ze dne 31. prosince 1465, byl Bartolomeo jmenován jedním ze dvou vykonavatelů poslední vůli Kristýny, vdovy po Simeonovi di Lodovico.<sup>376</sup>

V lednu roku 1467 přijal společně s Andreou da Murano významnou objednávku na dvě desky pro Scuola di San Marco. Když byli umělci úspěšní v tomto podniku, dostali stejný plat jako Jacopo Bellini. Další příspěvky za provedení triptychu v Santa Maria Formosa získal Bartolomeo v roce 1470, který namaloval roku 1473.

Na triptychu pro Santa Maria Formosa spodobnil Bartolomeo anděly korunovanou Pannu Marii s ochranným pláštěm, pod kterým ukrývá klečící donátory. Levá boční deska zobrazuje Setkání Jáchyma s Annou, na něž dohlíží anděl nad jejich hlavami, a pravá malba Narození Panny Marie. Stejného roku provedl také triptych v kostele SS. Giovanni e Paolo v Benátkách, známém jako San Zanipolo. Sv. Dominik a Vavřinec na krajích obklopují trůnícího a žehnajícího sv. Augustina ve středu. BARTHOLOMAEVS . VIVARINVS . DE MVRIANO PINXIT . MCCCCLXXIII., tato datace a signatura se objevují na trůnu sv. Augustina.<sup>377</sup>

Pro kostel Santa Maria Gloriosa dei Frari vytvořil Bartolomeo v roce 1474 triptych<sup>378</sup> do kaple Cornaro,<sup>379</sup> se středovou deskou, velmi podobnou předcházejícímu triptychu. Sv. Marek sedí na trůnu se čtyřmi hrajícími a zpívajícími anděly kolem sebe,

<sup>371</sup> Jan Kapistrán (1385–1456), nebyl v době tvorby jeho portrétu ani blahoslavený (1690 papežem Alexandrem VIII.) ani prohlášen za svatého (1724 papežem Benediktem XIII.).

<sup>372</sup> Deska 197 x 98 cm.

<sup>373</sup> TESTI (pozn. 43) 456.

<sup>374</sup> Idem 437.

<sup>375</sup> Desky 131 x 49 cm, 107 x 33 cm

<sup>376</sup> TESTI (pozn. 43) 437–438.

<sup>377</sup> Idem 464.

<sup>378</sup> Středová deska 150 x 55 cm, boční desky 150 x 45 cm.

<sup>379</sup> TESTI (pozn. 43) 464.

a rukou pozdvihnutou k žehnání. Levá krajní deska zobrazuje dvojici světců, sv. Jana Křtitele a Jeronýma, pravá pak sv. Mikuláš z Bari a Petra.

Do tohoto kostela do kaple Bernardo o pár let později roku 1482 namaloval další oltářní obraz podobného schématu, avšak s nástavcem s bolestným Kristem v tumbě. V centrální desce trůní Panna Maria s dítětem sedícím na polštářku. Levá malba ukazuje dvojici sv. Ondřeje a Mikuláše z Bari, vpravo se objevují „apoštolská knížata“, sv. Petr a Pavel. Oba oltáře mají jednobarevné pozadí zobrazující modrou oblohu. Dřevěný rám s klasicizujícími motivy a dvěma anděly se připisuje Giacomu da Faenzovi.<sup>380</sup>

V bazilice Sv. Mikuláše v Bari se nachází polyptych s trůnicí Pannou Marií s dítětem ve středu, sv. Rochem a Martinem umístěným vlevo, sv. Mikulášem a Petrem vpravo, z roku 1476.

Některá umělcova významná díla uchovává Galleria dell'Accademia v Benátkách. Je to jednak polyptych Conversano z roku 1475,<sup>381</sup> kde se Bartolomeo inspiroval v ústřední scéně Narození Antoniovým a Giovanniho polyptychem v Národní galerii v Praze, což potvrzuje i nápis pod Adorací.<sup>382</sup> Postavy světců – sv. Františka, Ondřeje, Jana Křtitele, Petra, Pavla, Jeronýma, Dominika a Teodora – a predela oltáře působí slabším dojmem a nebyly namalovány jen samotným autorem.<sup>383</sup>

Dalším dílem dnes uloženým<sup>384</sup> v benátské sbírce je polyptych se sv. Ambrožem a svatými (Ludvík, Petr, Pavel, Šebestián).<sup>385</sup> Malba na středu oltáře je nápadně podobná postavě sv. Augustina ze San Zanipolo, jen se zde místo knih ve spodní části objevují donátoři bratrstva, pro které byl oltář určen. Ve spodní části desky se sv. Petrem se objevuje datace 1477, na tomtéž místě u sv. Pavla pak signatura tvůrce ztraceného rámu, Giacomo da Faenza. V pozadí malby se objevuje zlacení, to je nejspíš návrat k počátkům tvorby se starším bratrem Antoniem.

Triptych datovaný rokem 1478 namaloval Bartolomeo pro kostel San Giovanni Battista in Bragora v Benátkách. Madona je stejného typu jako na oltáři z Frari. Sv. Jan Křtitel gestem pravé ruky ukazuje na „Agnus Dei“ v jeho levé ruce a sv. Ondřej je plně zabrán do čtení knihy. Jana Křtitele po pravé Madonině ruce můžeme vidět, v mírně odlišném postaví, na triptychu Sv. Martina v Bergamu.<sup>386</sup>

---

<sup>380</sup> MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 442.

<sup>381</sup> Původně Apulia.

<sup>382</sup> HOC OPVS SVMPTIBVS DOMINI ANTHONII DE CHARITATE CA NONICI. ECCLESIE DE CONVERSANO IN FORMAM REDACTVM EST . 1475.

<sup>383</sup> NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 233.

<sup>384</sup> Původně pro Scuolu dei Tagliapietra. Středová deska 125 x 47 cm, boční 108 x 36 cm. Získáno roku 1919 z rakouské restituice.

<sup>385</sup> NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 231.

<sup>386</sup> Dnes Accademia Carrara di Belle Arti v Bergamu

V San Eufemia alla Giudecca se nachází fragment triptychu z roku 1480, sv. Roch ukazující zranění andělovi, nad světcem je Panna Marie s dítětem na mraku korunovaná anděly.<sup>387</sup>

Velká ankona s deskami ve dvou řadách, původně pocházející z kostela San Andrea v Arbe v Dalmazii,<sup>388</sup> je signována: FACTVM VENETIIS PER BARTHOLOMEVUM VIVARINVM DE MVRIANO PINXIT MCCCCLXXXV. Deska v dolní řadě uprostřed je vypracována jako dřevěný reliéf s námětem Piety. Dalšími figurami spodní řady jsou sv. Benedikt, Ondřej, Jiří a Scholastika. V horní řadě můžeme vidět Kristovo Nanebevstoupení mezi polopostavami sv. Jeronýma a Řehoře (vlevo), Máří Magdalény a Kryštofa (vpravo).<sup>389</sup>

Polyptych, dnes uložený v Pinacoteca Ambrosiana v Milánu, je datován rokem 1486. V ose díla stojí sv. Kryštof s malým Ježíšem na zádech, nad ním Panna Marie s dítětem. Po Kryštofově pravici stojí sv. Roch odhalující ránu a nad ním polopostava sv. Bernardina Sienského. Na opačné straně je ke stromu upoutaný sv. Šebestián a nad ním sv. Bernard z Chiaravalle.<sup>390</sup>

Accademia Carrara di Belle Arti v Bergamu uchovává sedmnáct maleb rodiny Vivariniů. Bartolomeovým dílem je menší deska<sup>391</sup> s Madonou z roku 1486. Dále triptych s trůnicí Pannou Marií se spícím dítětem na klíně ve středu mezi sv. Petrem, Archandělem Michaelem zabíjejícím draka, datovaný 1488.

Dvě světice, Máří Magdaléna a Barbora,<sup>392</sup> dnes uložené v benátské Accademii, jsou datovány ve spodní části desky sv. Barbory, 1490. Do galerie se dostaly z dnes již zničeného kostela San Geminiano v Benátkách. Jsou z umělcova pozdního období a naznačují monumentalitu přicházejícího nového století.

Posledním dílem nesoucí umělcovu signaturu: OPVUS FACTVM . VENETIIS PER . BARTHOLOMEVUM . VIVARINVM . DE . MVRIANO . 1491, je triptych Sv. Martina, dnes v Accademia Carrara v Bergamu, se sv. Janem Křtitelem a sv. Šebestiánem na křídlech. Původně byl obraz namalován pro farní kostel v Torre Boldone.<sup>393</sup>

Neznáme rok Bartolomeovy smrti; jeho signatura s datem 1490 se objevuje na desce Sv. Barbory v galerii v Benátkách, zatímco poslední datum spojené s jeho jménem je rok 1491, který čteme na triptychu Sv. Martina v Accademia Carrara di Belle Arti

<sup>387</sup> TESTI (pozn. 43) 474.

<sup>388</sup> Dnes Museum of Fine Arts v Bostonu.

<sup>389</sup> Raimond van MARLE The development of the Italian schools of painting Bandangabe. The Renaissance painters of Venice. XVIII: the Crivelli, B. and Alv. Vivarini, Carpaccio, etc, Hague 1936, 127.

<sup>390</sup> TESTI (pozn. 43) 480.

<sup>391</sup> Panna Marie, deska 55 x 40 cm, Accademia Carrara, Bergamo.

<sup>392</sup> NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 230–231.

<sup>393</sup> ROSSI / BOSSAGLIA (pozn. 36) 40.

v Bergamu,<sup>394</sup> ale existuje určitá nejistota zda to je nebo není dílo jeho ruky. Někteří soudí, že je dílem mistra, jiní pouhou školní produkcí.

Spojovat Bartolomeovo jméno s datem 1499, které někteří kritici rozluštili na obraze Smrt a Nanebevzetí Panny Marie,<sup>395</sup> je nejisté. Je sotva možné, že by se po intervalu osmi nebo devíti let mohl Bartolomeo objevit znovu jako malíř. Tudíž by mělo být datum jeho smrti umístěno do roku 1491 nebo velmi brzy poté.<sup>396</sup>

Od svého mistra Francesca Squarcione si Bartolomeo vypůjčil ony ostré linie účinkující v jeho rané spolupráci s jeho bratrem, rozlišuje jeho podíl od Antoniova. Není pochyb, že Squarcione mu dal ideu věnce ovoce jako dekorativního motivu, který je typickým rysem Padovské školy.<sup>397</sup> Bartolomeo byl jedním z prvních Benátských malířů, kteří tvořili pod vlivem Donatella a klasických Padovanů. V této době měl Donatello práci v Padově, a přitom navštívil Benátky, kde byl vřele přijat a skoro uctíván benátskými umělci.<sup>398</sup> Máme velké množství Bartolomeových datovaných děl, jež skutečně maloval.<sup>399</sup> Nelze ale obsáhnout výklad ke všem dílům v této menší práci, která se ve skutečnosti zabývá jen Bartolomeovým vkladem na polyptychu v Praze, původně v Padově.

---

<sup>394</sup> LUCCO (pozn. 72) 769.

<sup>395</sup> Dříve v Butlerově sbírce v Londýně; jiní klamně tvrdí, že rok napsaný byl 1480.

<sup>396</sup> VAN MARLE 1936 (pozn. 389) 89.

<sup>397</sup> Idem 90.

<sup>398</sup> WARD (pozn. 5) 252.

<sup>399</sup> VAN MARLE 1936 (pozn. 389) 89.

## 3.2. Antonio Vivarini a Bartolomeo Vivarini da Murano

### 3.2.1. období padovské

Smlouva byla podepsaná Antoniem Vivarini a Giovannim d'Alemagna pro dekoraci kaple Ovetari v kostele Eremitagni v Padově pro léta 1448–1450, kde v téže době pracovali Andrea Mantegna a Nicolo Pizzolo.

Výsledek této spolupráce je zřetelně prokazatelný v Antoniově práci. Byl oddaný pozdněgotickému stylu, maloval – nepochybně pod vlivem Padovské školy – poněkud těžší postavy a odhalené zřejmou snahou portrétů odlišené individuálními atributy.<sup>400</sup>

Za Antoniova pobytu v Padově s ním začíná pracovat Antoniův mladší bratr, Bartolomeo. Spolupráce dvou bratrů byla nejtěsnější na počátku jejich spolupráce, v raných padesátých letech patnáctého století. Později, střídavě pracovaly společně a rozdílně.<sup>401</sup>

Před návratem do Benátek vytvořil Antonio s novým pomocníkem Bartolomeem, slavný oltář,<sup>402</sup> který papež Mikuláš V. daroval, na památku blahoslaveného Niccoló Albergati,<sup>403</sup> do sakristie Kartouzy v Bologni.<sup>404</sup> Kromě jména dárce se objevují v patě středové desky jména malířů a datace uskutečnění: „Anno domini MCCCCL Hoc op. inceptum fuit et perfectum Venetiis ab Antonio et Bartolomeo Fra. ib (Fratribus) De Murano.“<sup>405</sup> Oltář má dvanáct deskových obrazů jednotlivých postav a je vložen do bohatě vyřezaného gotického rámu s jedenácti ozdobnými věžičkami. Centrální deskou oltáře je trůnící Panna Marie s ležícím dítětem, dále stojí v dolním pásu sv. Augustin, Jeroným, Jan Křtitel, Mikuláš z Bari. V ose horní řady je Bolestný Kristus mezi dvěma anděly, všichni na samostatných deskách. Polopostavy doplňující vrchní řadu jsou sv. Petr, Řehoř, svatý biskup, Pavel. Není jisté, jaký podíl na oltáři má Antonio a jaký Bartolomeo. Laudedeo Testi (1915) připsal Bartolomeovi sv. Jeronýma. Antonioví Pannu Marii s dítětem, sv. Augustina, sv. Mikuláše, Krista, sv. Petra, část sv. Petronila a celého sv. Pavla. Horní řady připisuje Bartolomeovi. Raimond van Marle<sup>406</sup> (1935) píše, že Bartolomeo vytvořil postavy Sv. Jeronýma a Augustina a těla sv. Jana Křtitele a Mikuláše, přičemž Antonio je odpovědný za hlavy těchto postav a zbytek oltáře. B. Fleischmann (1940) pozoruje sv. Jeronýma a Jana Křtitele jako dílo Bartolomeovo a zbylé desky jako Antoniovo dílo. Vittorio Moschini (1946) a Roberto Longhi (přednáška 1946) připisují Bartolomeovi

<sup>400</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 12.

<sup>401</sup> Ibidem.

<sup>402</sup> Polyptych 400 x 278 cm. Spodní řada – Panna Marie 127 x 59 cm, stojící světci 105 x 30,5 cm. Horní řada – Bolestný Kristus s anděly 52 x 23 cm, polopostavy světců 52 x 23 cm. Pinacoteca, Bologna.

<sup>403</sup> TESTI (pozn. 43) 382.

<sup>404</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 32.

<sup>405</sup> Ibidem.

<sup>406</sup> Idem 1935, 91.



figury „...energia dell'unione delle mani, persino nel corpo del bambino.“ Roberto Loghi vyjádřil roku 1960 přesvědčení, že Antoniovův přínos na oltáři je ve figurách Ježíška, dvou andělích na stranách Bolestného Krista a nic jiného.

Následujícího roku 1451 společně bratři namalovali velký oltářní obraz, stejného typu jako polyptych v Bologni, pro kostel San Francesco Grande v Padově. Laudedeo Testi<sup>407</sup> (1915) o něm píše, že je oltář navždy ztracen, ale Leo Planiscig roku 1922 objevil některé desky rozděleného polyptychu na zámku Konopiště. Dnes se nachází rozdělen v Národní galerii v Praze, v Kunsthistorisches Museu ve Vídni, ve Fondazione Cavallini Sgarbi ve Ferrare a některé desky jsou dnes ztracené.

O rok později, 1452, signovali bratři triptych<sup>408</sup> v Cagnolské sbírce v Milánu.<sup>409</sup> Na široké desce ve středu oltáře je vyřezána scéna Zvěstování.<sup>410</sup> Na pravé straně je spodobněn sv. Augustin a na levé sv. Filip. B. Fleischmann<sup>411</sup> (1940) oznamuje, že Bartolomeův přínos je velmi nepatrný, v každém případě v Antoniově duchu.<sup>412</sup> Podle Raimonda van Marle<sup>413</sup> (1935) je pravděpodobně robustnější postava sv. Filipa dílem Bartolomea a uhlazenější figura sv. Augustina Antoniovou prací. Na podstavci centrálního obrazu je nápis s datací a signaturou „MCCCCLII BARTHOLOMEVS ET ANTONIVS FRATRES DE MVRANO PINXERVNT.“<sup>414</sup>

### 3.2.2. období benátské

Další spolupráce Antonia a Bartolomea je patrná na oltářním obraze pro konvent S. Eufemia na ostrově Arbe blízko pobřeží Dalmácie.<sup>415</sup> Polyptych o deseti obrazech byl namalován v roce 1458. Hlavní figurou oltáře je sv. Bernardin Sienský, nad ním Panna Marie s dítětem. Světci stojící ve spodní řadě jsou sv. Petr, František, Kryštof s Ježíškem, Antonín Paduánský. V horní řadě jsou zobrazeny polopostavy sv. Jeronýma, Jana Křtitele, Justiny, svatého biskupa (sv. Ludvík Toulouský ?). Pro B. Fleischmanna (1940) mohou postavy sv. Jeronýma, Křtitele, Františka, Antonína a Justiny náležet Bartolomeovi. Podle Rodolfo Pallucchiniho<sup>416</sup> (1962) jsou pro Antonia, kromě sv. Petra a Kryštofa, typičtí sv.

---

<sup>407</sup> TESTI (pozn. 43) 319.

<sup>408</sup> Zvěstování, deska s řezbami 200 x 170 cm. Sv. Filip a sv. Augustin, desky 125 x 31 cm. Fondazione Cagnola Gazzada (Varese).

<sup>409</sup> TESTI (pozn. 43) 319.

<sup>410</sup> Idem 387.

<sup>411</sup> FLEISCHMANN (pozn. 121).

<sup>412</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 110.

<sup>413</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 34.

<sup>414</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 109.

<sup>415</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 34.

<sup>416</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 110.

Jeroným, sv. Jan Křtitel. Bartolomeovi přísluší možná sv. Bernardin, Panna Marie, sv. Justina a částečně sv. Antonín.

Jeden polyptych,<sup>417</sup> který vytvořili Antonio a Bartolomeo Vivarini, je dnes umístěn na radnici v Osimu. Původně se retábl nacházel ve františkánském kostele Santa Maria Annunziata.<sup>418</sup> Námět na centrální desce zobrazuje Korunování Panny Marie. Ve spodní řadě stojí sv. biskup, František, Petr a Antonín. Do osy horní řady je umístěn Bolestný Kristus mezi chybějícími dvěma malými deskami (asi s anděly). Další polopostavy v horní řadě jsou sv. Máří Magdaléna, Jeroným, Jan Křtitel, Kateřina Alexandrijská. Bernard Berenson (1932, 1957) přisuzuje Antoniovi světce na pravé straně a Bolestného Krista. Světci na levé straně a Korunování jsou dílem Bartolomea. Pietro Zampetti<sup>419</sup> (1950) má stejný názor jako Luigi Serra<sup>420</sup> (1934), že oltář je z dílenské tvorby. Rodolfo Pallucchini<sup>421</sup> (1962) připisuje ve své monografii oltář Antoniovi a Bartolomeovi. Obraz je často přisuzován Bartolomeovi a pomocníkům, nebo dokonce jen Bartolomeově dílně. Laudedeo Testi (1915) datuje dílo do doby kolem 1462, Raimond van Marle (1935) spíše do roku 1464.

Dne 31. prosince 1465 sepisuje Kristýna, vdova po Simeonovi di Lodovico, závěť a pověřuje „Magistrum Antonium et Bartolomeum pictores S. Marie formoxe“ jako vykonavatele poslední vůle, aby rozdělili celý jeho majetek na stejné části.

V šedesátých letech Antoniovy aktivity pozvolna ustupují.<sup>422</sup> Bartolomeo se vzdal společného podniku a začal pracoval nezávisle.<sup>423</sup> Bartolomeo byl jednou z vládnoucích osobností vzkvétající benátské renesance.

Antonio, zdá se, nikdy úplně nepochopil Squarcionův klasicismus, který bral pouze jako neodvratný vliv na svého mladšího bratra, a jeho vlastní práce byla ovlivněna více či méně stylem Gentile da Fabriana a Pisanella.<sup>424</sup>

---

<sup>417</sup> Polyptych 208 x 244 cm, Palazzo Municipale, Osimo.

<sup>418</sup> VAN MARLE 1935 (pozn. 14) 36.

<sup>419</sup> Pietro ZAMPETTI: Mostra della Pittura veneta nelle Marche, Bergamo 1950.

<sup>420</sup> Luigi SERRA: L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento, Roma 1934.

<sup>421</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 111.

<sup>422</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 13.

<sup>423</sup> WARD (pozn. 5) 253.

<sup>424</sup> Ibidem.

### 3.3. Polyptych hlavního oltáře ze S. Francesco v Padově [14]

Desky v Národní galerii v Praze: <sup>425</sup> Kristus v tumbě, 46,5 x 37,5 cm; Panna Marie s dítětem, 65 x 47 cm; Sv. Bernardin Sienský, 71 x 42,5 cm; Sv. Petr, 114,5 x 41 cm; Sv. Pavel, 109 x 40cm<sup>426</sup>

Desky v Kunsthistorisches Museu ve Vídni:<sup>427</sup> Sv. Klára, 68 x 40 cm; Sv. Jan Křtitel, 68 x 40 cm.

Desky v majetku Vittoria Sgarbiho ve Fondazione Cavallini-Sgarbi ve Ferrare:<sup>428</sup> Sv. Antonín Paduánský, 127 x 50,5 cm; Sv. Ludvík z Toulouse: 125 x 52 cm.

Nezvěstné desky: Sv. František; Polopostava svatého nebo svěťice.

#### 3.3.1. Provenience

Kostel San Francesco v Padově 1451;<sup>429</sup> sbírka markýze Tommasa degli Obizzi, Catajo u Padovy do roku 1803;<sup>430</sup> estenská sbírka v Modeně a ve Vídni; vyjma dvou desek<sup>431</sup> od roku 1896 sbírka Franze Ferdinanda d'Este na zámku Konopiště do 1918;<sup>432</sup> bývalá estenská sbírka na zámku Konopiště v Československu do 1939;<sup>433</sup>

#### 3.3.2. Restaurování

Věra Frömllová 1970; Jindřich Culek 1996 (inv. č. O 11949);<sup>434</sup> Mojmir Hamsík 1977 (inv. č. O 12012),<sup>435</sup> 1981 (inv. č. O 8302, O 8303);<sup>436</sup> Hana Kohlová 1990 (?) (inv. č. O 12013);<sup>437</sup> Adam Pokorný 2007 (inv. č. O 8302).<sup>438</sup>

Technologický průzkum Mojmir Hamsík 1977 (ne sv. Petr a Pavel). Podložka: topolová deska, 35 mm silná, bez plátěného potahu. Podklad sádrový, poměrně silný. Kresba rytá v obrysech (v sousedství zlacení), černá štětcová kresba, jemná řídká

<sup>425</sup> Kristus v tumbě, inv. č. O 11949; Panna Marie s dítětem, inv. č. O 12013; Sv. Bernardin Sienský, inv. č. O 12012; Sv. Petr, inv. č. O 8302; Sv. Pavel, inv. č. O 8303.

<sup>426</sup> Dříve na zámku Konopiště: Kristus, inv. č. 23.196; do 1943, inv. č. 22.576 a 22.557; do 1960, sv. Petr, inv. č. 22.555 a sv. Pavel, 22.556.

<sup>427</sup> Sv. Klára, inv. č. GG 6685; Sv. Jan Křtitel, inv. č. 6559

<sup>428</sup> Davide Banzato / Alberta de Nicolò Salmažo / Anna Milano: Mantegna e Padova. 1445–1460. Katalog výstavy Museo Civico agli Eremitani v Padově, 16. 9. 2006–14. 1. 2007, Padova 2006, 168.

<sup>429</sup> Olga Pujmanová, in: Milena Freimanová (ed.): Národní galerie v Praze. Staré evropské umění. Šternberský palác, Praha 1992, 32, kat. č. 15.

<sup>430</sup> Tassoni (pozn. 429).

<sup>431</sup> Sv. Antonín a sv. Ludvík Toulouský se dostaly do aukční síně Dorotheum ve Vídni 5. listopadu 1974.

<sup>432</sup> Pujmanová / Příbyl 2008 (pozn. 164) 199.

<sup>433</sup> Pujmanová 1996 (pozn. 66) 210.

<sup>434</sup> Pujmanová / Příbyl 2008 (pozn. 164) 199.

<sup>435</sup> Ibidem.

<sup>436</sup> Hlaváčková 1991 (pozn. 221) poznámka v pozn. 9.

<sup>437</sup> Ibidem.

<sup>438</sup> <http://aplikace.isvav.cvut.cz/resultDetail.do?sessionId=F4407D8305E3A9A813CB156207057C8F?rowId=RIV%2F60461446%3A%2F06%3A%230000010%21RIV07-MSM-60461446>, vyhledáno 26. 4. 2008.

šrafura.<sup>439</sup> Zlacení: leštěná fólie na oranžově červeném polimentu. Malba: přípravná modelace šatu šedohnědá, bez šrafury. Základní vrstva pleti hnědozelená, přípravná modelace tmavším hnědozeleným odstínem. Vlastní malba provedena šrafurovanou technikou, v modelaci šatu značně splývavě (vaječná tempera).<sup>440</sup>

### 3.3.3. Otázka připsání – Literatura

Giambattista Michiel<sup>441</sup> se, ve svém průvodci po severní Itálii z doby kolem 1530<sup>442</sup>, zmiňuje o dvou ankonách Vivariniů z kostela San Francesco v Padově. Byl to prý jednak velký polyptych z roku 1451, který stál na hlavním oltáři, a pak menší retábl z roku 1447, jenž zdobil jeden z oltářů postranních.<sup>443</sup> Polyptych na hlavním oltáři vytvořili Antonio a Bartolomeo Vivarini. Michiel píše, že byl polyptych rozdělen do dvou řad po pěti postavách v každé; ve středu dolní řady je celá postava svatého z Assisi a další čtyři svatí; v horní části je pět svatých polopostav.<sup>444</sup>

Giovambattista Rossetti (1765) definuje velmi přesně vzhled celého oltáře: „la tavola ... é divisa in due ordini di scompartimento l'uno sopra l'altro, con cinque per cadauno, nel primo ordine v'è S. Francesco mezzo e i santi Pietro e Paolo. Antonio e Lodovico Vescovo ei lati. In quello di sopra la B. Vergine col Bambino Gesu nelle braccia nel mezzo con quatro santi ai lati, con un Cristo morto in un'altre nicchia sopra questa ...“<sup>445</sup> Kompletně popisuje spodní pás se sv. Františkem uprostřed, sv. Petrem a Pavlem po stranách, sv. Antonínem Paduánským a Ludvíkem Toulouským na krajích. V horní řadě je Panna Marie s dítětem uprostřed a obklopují ji čtyři světci, oltář vrcholil nástavcem s Bolestným Kristem.<sup>446</sup>

Ve své příručce o umělcích v Padově, píše Pietro Brandolese<sup>447</sup> (1795) o „významném polyptychu v jedné místnosti na pravé straně kůru.“<sup>448</sup> Uvádí také poprvé nápis se signaturou a datací: „MCCCCLI Antonius, et Bartholomeus Fratres de Murano pinxerunt hoc opus“.<sup>449</sup>

---

<sup>439</sup> PUJMANOVÁ 1996 (pozn. 66) 210.

<sup>440</sup> Ibidem.

<sup>441</sup> PUJMANOVÁ 1992 (pozn. 430) 32, kat. č. 15.

<sup>442</sup> 1521–43, ed. 1884

<sup>443</sup> Pujmanová 1992 (pozn. 430) 32, kat. č. 15.

<sup>444</sup> TASSONI (pozn. 429).

<sup>445</sup> Giovambattista ROSSETTI: Descrizione della pitture, sculture ed architetture di Padova, Padova 1765, 166.

<sup>446</sup> TASSONI (pozn. 429).

<sup>447</sup> BRANDOLESE (pozn. 169) 249.

<sup>448</sup> TASSONI (pozn. 429).

<sup>449</sup> TESTI (pozn. 43) 369.

Během zrušení konventu San Francesco roku 1810 byl polyptych odcizený, v roce 1817 tuto poznámku zmiňuje Giannantonio Moschini<sup>450</sup> ve svém průvodci. Laudedeo Testi<sup>451</sup> (1915) považuje ztrátu polyptychu za velkou škodu pro dějiny benátského malířství.

Raimond van Marle (1936) určil autorství obrazu se sv. Klárou, uloženou ve Vídni, Bartolomeovi. D'Arcais (1966) ji připsal později Antoniovi.<sup>452</sup> Giuseppe Fiocco<sup>453</sup> (1948) připsal Bolestného Krista z Národní galerie v Praze Antoniovi a přidružil ho k esu oltáře Madony z Worcesteru. Bernard Berenson<sup>454</sup> (1957) naznačil přítomnost dalšího svatého z časopisu *Kunsthistorisches Museum* – spolu se sv. Klárou také sv. Jana Křtitele. Obě malby určil za Antoniovo dílo.

Vídeňský katalog (1960) umisťuje desky se sv. Klárou a Křtitelem do roku 1470.<sup>455</sup> Rodolfo Pallucchini<sup>456</sup> (1962) přiznává Antoniovi Krista z Prahy, a datuje ho 1440–1444, sv. Jana Křtitele a sv. Kláru z Vídně datoval do let kolem 1467.<sup>457</sup>

Federico Zeri<sup>458</sup> (1975) k pražským deskám s figurami sv. Petra a sv. Pavla<sup>459</sup> přidává obrazy sv. Antonína Paduánského a sv. Ludvíka z Toulouse<sup>460</sup>, které byly draženy v roce 1974 ve Vídni, dále pak Madonu z Worcesteru jako centrální desku horní řady, pražské *Imago pietatis*, vídeňské malby se sv. Klárou a Janem Křtitelem, a nově obraz sv. Bernardina Sienského, jež uchovává Národní galerie v Praze. Zeri podle Rossettiho popisu rekonstruuje padovský polyptych v Praze (viz ikonografie). Pier Luigi Fantelli<sup>461</sup> (1982), se pokouší určit rok vstupu polyptychu do sbírky Tommasa degli Obizzi: 3. června 1803 markýz pořídil závěť ve prospěch Estenských umírající tentýž rok, tudíž byl polyptych v d'Esteho majetku, už před zrušením konventu 1810.

Hana Hlaváčková (1991) vylučuje Madonu z Worcesteru, jako středovou desku v horní řadě, protože je strukturou a rozměrem odlišná od zbylých desek, navrhuje místo worcesterské Madonu s dítětem uchovávanou v Praze.<sup>462</sup> O rok později v Katalogu

---

<sup>450</sup> Giannantonio MOSCHINI: Guida di Padova, Benátky 1817.

<sup>451</sup> TESTI (pozn. 43) 369.

<sup>452</sup> TASSONI (pozn. 429).

<sup>453</sup> Giuseppe FIOCCO: Le pitture venete del castelo di Konopiste, *Arte Veneta*, II, 1948, 13.

<sup>454</sup> BERENSON (pozn. 226) 200.

<sup>455</sup> TASSONI (pozn. 429).

<sup>456</sup> PALLUCCHINI (pozn. 15) 101, kat. č. 37.

<sup>457</sup> Idem 114, kat. č. 123, 124.

<sup>458</sup> Federico ZERI: Antonio e Bartolomeo Vivarini, il politico del 1451 già in San Francesco a Padova, *Antichità viva*, 1975, č. 4, nepag.

<sup>459</sup> Sv. Petr, inv. č. O 8302; Sv. Pavel, inv. č. O 8303, v Národní galerii v Praze od roku 1960. **č. 9**

<sup>460</sup> Dorotheum, Vídeň, aukce 415, 5. listopadu 1974, kat. č. 14, 15, pl. 2 (jako Carlo Francesco). Desky se Sv. Ludvíkem 125 x 52 cm, Sv. Antonínem 127 x 50,5 cm.

<sup>461</sup> Pier Luigi FANTELLI / P. FANTELLI: L'inventario della collezione Obizzi al Catajo, in: *Bolletino del Museo Civico di Padova*, 1982.

<sup>462</sup> Panna Marie s dítětem, deska 64,6 x 48,6 cm, inv. č. O 12013, dříve DO 1276.

Národní galerie Olga Pujmanová<sup>463</sup> (1992) uvádí desky jako společné dílo bratrů Antonia a Bartolomea Vivarini, taktéž se vyslovuje Olga Pujmanová o pět let později (1997).<sup>464</sup>

Dalším, kdo se o polyptychu zmínil, je Alessandro Tassoni<sup>465</sup> (2002), který o původu pražských desek a současně polyptychu kostela San Francesco nepochybuje. Zatím naposledy byly pražské desky, v souvislosti s padovským polyptychem, publikovány Olgou Pujmanovou v roce 2008.<sup>466</sup>

### **3.3.4. Ikonografický rozbor**

Podle historického popisu lze celý oltář z roku 1451 rekonstruovat takto:<sup>467</sup> V dolní řadě uprostřed byla umístěna, dnes nezvěstná, deska se sv. Františkem, po jeho stranách se nacházely obrazy sv. Petra a sv. Pavla. Řadu ukončovaly v rozích obrazy sv. Antonína Paduánského a sv. Ludvíka Toulouského. Horní řadu tvořily vlevo, podle orientace postav ke středu, desky se sv. Klárou a sv. Janem Křtitelem. Uprostřed byl obraz Panny Marie s dítětem, na pravé straně dnes nezvěstný obraz a řadu uzavírala zcela vpravo deska se sv. Bernardinem Sienským. Celý oltář završoval nástavec s Bolestným Kristem.

#### **3.3.4.1. Spodní řada - sv. Antonín Paduánský, sv. Petr, sv. František z Assisi, sv. Pavel, sv. Ludvík z Toulouse**

##### **Sv. Antonín Paduánský [16]**

První postavou v dolní řadě je sv. Antonín Paduánský.<sup>468</sup> Učený teolog se stal přítelem a žákem Františka z Assisi. Byl hlubokým znalcem Písma a skvělým kazatelem.<sup>469</sup>

Světec odpovídá rekonstrukci Federica Zeriho natočením na levou stranu, ke středu oltáře. Je zobrazen v hnědém františkánském oděvu sahajícím až na zem a s vyholenou tonzурou na temeni hlavy. Tento padovský patron nikterak nejeví zájem o okolní dění, je zabrán do čtení knihy, kterou drží v levé ruce. Ukazováčkem pravé ruky si ukazuje čtený text a současně zbylými prsty objímá lilii jako žezlo. Spojuje tím snad malíř čistotu slova s květinou symbolizující čistotu světce? Spojení napovídá i kolem pasu uvázané cingulum, jehož splývající část s uzly, symbolizujícími františkánské sliby, přidržuje Antonín pod knihou malíčkem levé ruky.

<sup>463</sup> PUJMANOVÁ 1992 (pozn. 430) 32–33, kat. č. 15.

<sup>464</sup> PUJMANOVÁ 1996 (pozn. 66) 210, kat. č. 117–121.

<sup>465</sup> TASSONI (pozn. 429).

<sup>466</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 198–200, kat. 129–133.

<sup>467</sup> PUJMANOVÁ 1996 (pozn. 66) 210, kat. č.

<sup>468</sup> Sv. Antonín Paduánský, deska 127 x 50,5 cm, Fondazione Cavallini Sgarbi, Ferrara.

<sup>469</sup> HALL (pozn. 202) 51.

### **Sv. Petr [15]**

Další deskou, mezi sv. Antonínem a sv. Františkem, je sv. Petr, který je zobrazen otočený pryč od středu oltáře. Tento galilejský rybář byl s bratrem Ondřejem povolán mezi Dvanáct Kristových apoštolů. Po Kristově ukřižování hlásal evangelium, založil první křesťanskou obec a nakonec byl za svou víru ukřižován. Nechtěl však zemřít jako Ježíš, proto se nechal ukřižovat hlavou dolů.

Petr je zobrazen podle obvyklého dobového spodobnění jako starý, ale statný muž s krátkými šedými kadeřavými vlasy. Širokou tvář s rustikálními rysy mu pokrývá krátký kadeřavý vous.<sup>470</sup> Modrý spodní šat s dlouhými rukávy má zlatem zdobené lemy. Žluté, až zlatavé, roucho, jímž je Petr zakryt, je podšité červenou látkou symbolizující jeho mučednictví. Do levé ruky mu Kristus vložil zlatý klíč, kterým otevírá nebeskou a pekelnou bránu.<sup>471</sup> (Mt 16,19). Kniha v apoštolově pravé ruce odkazuje na Petrovo hlásání evangelia po Ježíšově „smrti“.

### **Sv. František z Assisi**

Středovým obrazem spodní řady byla malba se sv. Františkem, což je přirozené, vzhledem k umístění maleb na hlavní oltář kostela zasvěceného sv. Františku. Dnes je však deska nezvěstná, jak přesně vypadala tudíž nevíme.

### **Sv. Pavel [15]**

Malba na pravé straně od středové desky zobrazuje postavu sv. Pavla. Apoštol, jehož hlavním posláním bylo hlásat evangelium pohanskému světu, se narodil v Tarsu v Malé Asii okolo roku 10 jako Saul. Pocházel z židovské rodiny, ale po otci zdědil římské občanství.<sup>472</sup> Po pronásledování křesťanů byl obrácen a stal se zastáncem Krista, proto si také změnil jméno na Pavla, jako symbol nového počátku.

Vznešená postava římského občana je oděna v hnědém spodním šatu s dlouhým rukávem. Červený plášť, kterým si Pavel zakrývá spodní látku, symbolizuje mučednickou smrt.<sup>473</sup> Zobrazen je jako starší muž s dlouhým vousem a vysokým čelem.<sup>474</sup> V levé ruce nese knihu jako narážku na to, že je autorem některých epištol,<sup>475</sup> v pravé třímá předmět svého umučení, meč. Jako římský občan měl právo na rychlou smrt stětím.

---

<sup>470</sup> V umění zůstalo Petrovo vzezření pozoruhodně neměnné a je ze všech apoštolů nejsnáze poznatelný.

<sup>471</sup> HALL (pozn. 202) 350.

<sup>472</sup> Idem 341.

<sup>473</sup> Sv. Pavel byl, při pronásledování křesťanů, popraven jako římský občan stětím hlavy.

<sup>474</sup> ROYT (pozn. 183) 228.

<sup>475</sup> List Galatským, Filipským, 1. Korintským, 2. Korintským, Římanům, Efezským, Koloským, Filemonovi,

### **Sv. Ludvík z Toulouse [16]**

Posledním světce ve spodní řadě je sv. Ludvík Toulouský. Ačkoliv byl druhým synem Karla II., neapolského krále, a prasnovcem francouzského krále Ludvíka IX., vzdal se neapolského trůnu ve prospěch svého bratra Roberta a vstoupil do františkánského řádu. Byl vysvěcen a v raném věku ustanoven biskupem v Toulouse, zemřel v třidvaceti letech a již roku 1318 byl svatořečen.<sup>476</sup>

Nápadně mladý biskup, oděný ve františkánském hábitu sahajícím mu až na zem, je zobrazen natočený směrem ke středové desce oltáře. Velkou část minoritského oděvu překrývá bohatě zdobený pluvíál se zlatě vyšívanými stylizovanými květy lilie, naznačující jeho spřízněnost s francouzským trůnem. Mitra na hlavě a berla v pravé ruce jsou odznakem jeho biskupského svěcení. V levé ruce si přidržuje knihu a část látky pluvíálu.

### **3.3.4.2. Horní řada – sv. Klára, sv. Jan Křtitel, Panna Marie s dítětem, neznámý světec, sv. Bernardin Sienský**

#### **Sv. Klára<sup>477</sup> [17]**

Světicí otevírající horní řadu je sv. Klára. Narodila se v Assisi a proti vůli rodičů byla jako dívka přijata do františkánského řádu. Žila příkladným asketickým způsobem života. Klára je považována za zakladatelku ženské odnože františkánského řádu, po její smrti se řád nazýval podle ní, klarisky. Svatořečena byla dva roky po své smrti roku 1255.<sup>478</sup>

Polopostava Kláry je oděna v šedém řádovém hábitu, který překrývá bílé roucho pluvíálu s červenými proužky, se zauzleným provazem kolem zvýšeného pasu se třemi uzly.<sup>479</sup> Pokorná tvář hledí na ruku sv. Jana Křtitele na vedlejší desce. Vlasy má zakryté bílým čepcem a pokryté černou rouškou až na ramena. Berla se zdobenou hlavou v pravé ruce jí symbolizuje jako zakladatelku řádu. V druhé ruce něžně tiskne knihu, která připomíná její autorství řádové řehole klarisek, velmi podobné řeholy sv. Františka.

#### **Sv. Jan Křtitel [17]**

Druhým světce v řadě polopostav je sv. Jan Křtitel. Kazatel, který je spřízněný s Pannou Marií skrze svou matku Alžbětu, žil asketickým životem v poušti. Ve vodách Jordánu křtil všechny, kdo k němu s kajícíností přicházeli. Byl uvězněn Herodem Antipou a později sťat. Za jeho smrt může unáhlený slib Salome nevlastnímu otci.

---

<sup>476</sup> HALL (pozn. 202) 254–255.

<sup>477</sup> BAZZATO / DE NICOLÒ SALMAZO / MILANO (pozn. 428) kat. č. 13–16.

<sup>478</sup> RAVIK (pozn. 22) 352.

<sup>479</sup> HALL (pozn. 202) 219.



Vyhublý dospělý muž s rozčuchanými vlasy je oblečený v šatu ze zvířecí srsti a hnědém spodním rouchu. Přikrývá se zeleným pláštěm, jež má na pravém rameni zavázaný na uzel. Zelená se symbolicky nachází ve stejné vzdálenosti od nebeské modři stejně jako od červeně pekla, stejně tak je Křtítel posledním starozákonním prorokem a prvním novozákonním světcem.<sup>480</sup> Stálým atributem sv. Jana Křtitele je dlouhý tenký rákosový kříž, který drží v levé ruce. Kolem tenkého stonku se obtáčí nápisová páska, jež odkazuje na evangelium podle Jana (Jn 1,36). Když Křtítel uviděl, že jde kolem něj Ježíš, řekl: „Ecce Agnus Dei.“ Pravou rukou ukazuje sv. Kláře malého Ježíše na malbě ve středu oltáře. Místo častého spodobnění beránka u svitku je zde zobrazen sám Kristus, i když na jiné desce.

### **Neznámý světec**

Podle určení Hany Hlaváčkové<sup>481</sup> byla tato chybějící deska pravděpodobně obraz sv. Augustina nebo sv. Jeronýma.

### **Sv. Bernardin Sienský [18]**

Obraz sv. Bernardina ze Sieny<sup>482</sup> byl pravděpodobně – souzeno natočením postavy ke středu – první obraz zcela napravo v horní řadě polyptychu.<sup>483</sup>

Patron tkalců vlny, františkán a lidový kazatel se narodil<sup>484</sup> v rodině zámožného majitele domu. Ve čtyřech letech osiřel a byl svěřen na výchovu své tetě. V době morové epidemie v Sieně (bylo mu 12 let) si vzal se svými přáteli na starost místní nemocnici, která zůstala po vymření většiny personálu bez lidí i vedení. Přitom se sám nakazil a téměř zemřel. Po skončení epidemie opatroval ještě svou tetu až do její smrti.<sup>485</sup> Potom rozdal své jmění chudým a vstoupil do františkánského řádu a žil v Colombaio u Sieny.<sup>486</sup>

Na malbě je polopostava sv. Bernardina Sienského zobrazena ve františkánské kutně přepásané cingulem se třemi uzly. Jeho stará bezvousá tvář nese asketické rysy. V pravé ruce drží ozdobnou okrouhlou desku, na níž se ve svatozáři leskne nápis „IHS.“ Tuto destičku míval Bernardin na kazatelně k šíření úcty k Spasitelově jménu. Druhou rukou dřímá atribut kazatele, knihu.

<sup>480</sup> HALL (pozn. 202) 187.

<sup>481</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 15.

<sup>482</sup> Deska 71 x 42,5 cm, inv. č. O 12012 (dříve DO 1275). Z estenské sbírky na Konopiště, inv. č. 22.557, identifikován jako italský mistr 15. století.

<sup>483</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 14.

<sup>484</sup> Sv. Bernardin Sienský (1380–1444) se narodil roku 1380 v Massa di Carrera,

<sup>485</sup> RAVIK (pozn. 22) 167.

<sup>486</sup> Posléze žil také ve Fiesole u Florencie, kde lze dodnes spatřit jeho cely. V tomto kostele zastával (1413) úlohu vrátného a jeho jméno je dosud uchováno nade dveřmi jeho cely, in: RAVIK (pozn. 22) 167.

## **Panna Marie s dítětem [19]**

Podle Rossettiho popisu Federico Zeri<sup>487</sup> hypoteticky situoval do středu horní řady Pannu Marii s dítětem,<sup>488</sup> [20] dnes v Museum of Art ve Worcesteru,<sup>489</sup> která však, jak upozornila Hana Hlaváčková (1991), neodpovídá svými rozměry ani kompozicí ostatním deskám. Jim naopak vyhovuje jiné zobrazení Panny Marie s dítětem,<sup>490</sup> uložené v Národní galerii v Praze, jež svými rozměry dovoluje zařazení do středu oltáře. Pražská deska je nižší než ostatní obrazy horní řady a vytváří tak podmínky pro umístění nástavce s Bolestným Kristem.<sup>491</sup>

Jednoduchý portrét Panny Marie držící dítě pronikl na Západ skrze byzantské umění. Polopostava matky je zobrazena zepředu, mírně nakloněná k dítěti. Oblečená je v tradičních barvách, červeném šatu pod modrým pláštěm<sup>492</sup> sepnutým ozdobnou sponou. Hlavu má zakrytou, podle vzoru byzantských ikon, které ovlivňovali benátské prostředí, kápí s ozdobným lemováním. Nahý Ježíšek, jehož Panna Marie drží na pravém boku a podpírá rukou levou, drží pravou ruku pozvednutou k žehnajícímu gestu, když levou se něžně dotýká matčina pláště. Matčin pohled se upírá na synovo nahé tělíčko, přičemž ten shlíží z obrazu na diváka. Není to tedy Panna Marie, kdo je ve středu oltáře, ale Ježíš.<sup>493</sup> Na to poukazuje i gesto sv. Jana Křtitele spojené s nápisovou páskou: „Hle, beránek Boží.“

Deska s obrazem Panny Marie je širší než zbývající desky v řadě a o několik centimetrů nižší, dává věrohodnost k domněnce, že zde byl jiný obraz s Imago pietatis nad ním nebo, že středový obraz dolní řady byl podstatně vyšší než jiné obrazy, což se často vyskytovalo v Antoniových oltářích.<sup>494</sup>

## **Bolestný Kristus v tumbě [21]**

Imago pietatis. Kristus je znázorněn zraněný od hřebů na kříži a má probodený pravý bok. Jeho rozpažené ruce jsou nastaveny v gestu všeobjímajícím svět. Kříž za ním, jenž připomíná jeho utrpení, je částečně zakryt Spasitelovým tělem a nádherně vypracovaným nimbem. Oblečený je jen v látce, kterou mu matka ovázala kolem pasu, když z něj vojáci před ukřižováním strhávali šaty.<sup>495</sup> Ježíš stojí v tumbě,<sup>496</sup> která má

<sup>487</sup> ZERI 1975 (pozn. 459) obr. 9.

<sup>488</sup> Panna Maria, deska 59,3 x 33,8 cm, Art Museum, Worcester. Provenience neznámá.

<sup>489</sup> Původně připsáno Masolinovi (Borenius 1922), zahrnutý mezi Antoniova díla BERENSONEM (pozn. 226), 200 a PALLUCCHINIM (pozn. 15) 96, č. 8, které datoval do zač. 40. let 15. století.

<sup>490</sup> Panna Marie, deska 64,6 x 48,6 cm, Národní galerie, Praha.

<sup>491</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 14.

<sup>492</sup> HALL (pozn. 202) 330.

<sup>493</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 14.

<sup>494</sup> Ibidem.

<sup>495</sup> HALL (pozn. 202) 233.

<sup>496</sup> Na Východě se zmrtvýchvstalý Kristus objevuje v hrobu vytesaném ve skále.

symbolický sakrální význam,<sup>497</sup> poukazuje na oltář, na němž se denně odehrává Kristova oběť.<sup>498</sup> Hrob je vymalován perspektivně. Pozadí za Ježíšem je zlaté.

### 3.3.5. Srovnání s dalšími díly

Původně padovský polyptych přejal některé detaily z předchozích oltářních obrazů a také ovlivnil podobu dalších maleb. Každá z figur spodní řady stojí na speciálním podstavci půlkruhového půdorysu,<sup>499</sup> jež můžeme nalézt také na Praglio polyptychu [23] z více či méně stejného období. Svatozáře všech figur jsou typické pro dílnu Vivarini. Antonioví svatozáře jsou obvykle identické nebo téměř identické ve všech figurách oltáře.<sup>500</sup>

Roucho sv. Petr a Ludvíka splývá až na zem, kde se zahýbá stejně jako na malbě se sv. Voršilou v Brescii. Sv. Voršila a její družky mají na sobě dlouhé šaty, které se dotýkají podlahy. Nejsou jim vidět špičky bot, malba byla provedena v raném období Antoniových činnosti v první polovině 40. let. Panny mají převázané šaty ve zvýšeném pase jako je tomu na obraze sv. Kláry.

Levé křídlo oltáře v San Giobbe zobrazuje sv. Antonína Paduánského. Kromě námětu a krajního umístění spojuje obě desky zvláštní držení lilie mezi prostředníkem a prsteníkem pravé ruky, stejně tak téměř nepatrné nakročení levé nohy jako na desce z padovského oltáře.

Sv. Bartoloměj, na oltáři s Adorací z pražské galerie [1], připomíná některými rysy postavu sv. Petra. Oba pláště jsou podšité červenou mučednickou barvou, spodní roucho si je velmi podobné, v obou případech je totiž vespuď zakončeno zřasením. Podobnost v provedení není zas tak náhodná, již Berenson se zmínil o možnosti, že figura koželužníka je částečně dílem Bartolomea Vivarini, což však ale jiní historici umění odmítají a připisují všechny čtyři světce jen Antoniově.

Praglio polyptych v milánské galerii [23] ukazuje některé prvky, které bratři použijí o tři roky později na oltář do San Francesco. Sv. Jan Křtitel je umístěn napravo od Panny Marie ve středu oltáře. Trůnící Madona má na levém kolenní posazeného Ježíška, který malými prstíky žehná. Poprvé se v Antoniově tvorbě objevuje motiv, kdy Křtitel nemá nápisovou pásku a přesto nám gestem ruky říká: „Ecce Agnus Dei,“ když ukazuje na Ježíška. Spodní postavy stojí (kromě Křtitele) na kruhovém podstavci v jakési nice, což se

<sup>497</sup> Symbolika tumb je ve Východní církvi živá od 7. století, na Západě přichází až v pozdním středověku.

<sup>498</sup> Vyobrazení stojícího Krista v tumbě se objevuje od 12. století na Západě i v Byzanci.

<sup>499</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 14.

<sup>500</sup> Můžeme je vidět v Antoniově rané tvorbě čtyřicátých let, a znovu v pracích z padesátých a raných šedesátých let, které jsou vytvořené společně Antoniem a Bartolomeem.

objevuje i na padovském oltáři. V ose horní řady se nachází zobrazení Piety – Bolestného Krista mezi Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou.

Na triptychu v kostele San Francesco della Vigna v Benátkách [22] stojí ve středu sv. Bernardin Sienský,<sup>501</sup> kterého podle jeho asketického výrazu v obličejí lze ztotožnit se svatým stejného jména na probíraném oltáři. Kromě obličejové části lze vypožorovat podobnost ve stylu malby oděvu. Tabulku s „IHS“ drží světec v Benátkách kulatou, zatímco tabulka z padovského kostela je oválná. Je to však jen malířské vyjádření na odlišných rozměrech desky. V pravé části triptychu je zobrazena stojící figura sv. Ludvíka Toulouského, typově stejného, jako v padovském zobrazení. Objevuje se zde gesto přidržující knihu společně s částí pluvíálu. Padovský obraz je velmi hrubě zrestaurován-přemalován a tak nejsou některé příbuzné prvky na první pohled zřejmé. Benátský triptych a padovský polyptych mají spodní figury postavené na velmi podobných půlkruhových piedestalech. Lze tedy nedatovaný triptych zařadit do stejné doby jako původní polyptych ze San Francesco.

Sv. Bernardin ve středu oltáře je také na polyptychu [24] z roku 1458,<sup>502</sup> působí však strnulejším dojmem, než ten v della Vigna a padovský. V horní řadě úplně vlevo je polopostava svatého biskupa, který svou anatomii vrchní částí těla (od zvýšeného pasu nahoru), souhlasí, ačkoliv má mírně zvednutou čelist, s padovským sv. Bernardinem. Sv. Jan Křtitel, umístěný stejně jako v padovském polyptychu, komunikuje se sousední deskou se sv. Jeronýmem, a gestem ruky ukazuje na Ježíška. Právě tak se děje i na probírané malbě z Padovy.

Prvotní společný umělecký počín obou bratrů, který předcházela oltář pro kostel v Padově, je polyptych pro Kartouzu v Bologni [26]. Nad střední deskou, s trůnící anděly korunovanou, Pannou Marií a dítětem, je začleněn trojrozměrný nástavec se třemi malbami – Bolestným Kristem, se zkříženými rukama v tumbě, mezi dvěma stojícími anděly na krajích.

Podobně řešený nástavec se objevuje, ve stejném místě nad Korunováním Panny Marie, v Osimu [25], kde andělské bytosti dnes chybí. Vlevo od Ježíše je zobrazen sv. Jan Křtitel se svým ukazovákem namířeným na Krista.

Vatikánská Pinacoteca uchovává polyptych [27], kde ve středu spodní řady je socha sv. Antonína Poustevníka. Nad ním je, v tumbě postavený, Bolestný Kristus mezi sv. Petrem po pravici a sv. Pavlem po levici.

---

<sup>501</sup> Sv. Bernard Sienský, františkánský kazatel, zemřel roku 1444 a byl kanonizován v roce 1450. Těšil se rozsáhlému respektu ve své době a byl často portrétován. Neobjevuje se mezi Antoniovými ranými pracemi, protože ještě nebyl prohlášen za svatého, ale stává se velmi častým motivem jeho pozdější tvorby. Velmi často je také zobrazován v dílech Bartolomea a Alvise Vivarini.

<sup>502</sup> S. Eufemia, Arbe.

V polyptychu z Andrie<sup>503</sup> z roku 1467 je použito stejné zobrazení sv. Kláry jako na vídeňské desce. Oltář je posledním datovaným dílem Antonia Vivariniho a při srovnání (nejen) obou polopostav sv. Kláry je jisté, že se na malbách podílela dílna.

---

<sup>503</sup> Dnes konvent Santa Maria Vetere, Andria.

#### 4. Estenská sbírka italských primitivů

Díla italských primitivů<sup>504</sup> byla sběrateli raného novověku spíše opomíjena, jejich hodnota byla spatřována pouze v tom, že připravili cestu dalšímu uměleckému vývoji. Na počátku devatenáctého století se však koncepce sběratelství mění a pozdně středověké umění se dostává do širšího zájmu.<sup>505</sup> V této době byla vytvořena i kolekce dnes uložená v Národní galerii v Praze ve sbírce Starého evropského umění. Mužem, který inicioval vznik souboru pozdně středověkého umění, byl italský markýz Tommaso degli Obizzi.<sup>506</sup>

Historie sbírky však začíná již v druhé polovině 16. století, kdy žil kondotiér z rodu Obizzi Pius Aeneas zvaný Starý, jenž si nechal vybudovat v letech 1570–1578 vilu poblíž Padovy. Byla nazvána Catajo.<sup>507</sup> Již v sedmáctém století někteří členové rodu Obizzi na zámku vybuďovali podle dobové módy šlechtických kunstkomor, poměrně obsáhlé sbírky zbraní, zbrojí a hudebních nástrojů. Ovšem zdaleka nejaktivnějším sběratelem byl markýz Tommaso degli Obizzi, který zdědil rodinný majetek v druhé polovině osmnáctého století. Na zámku pak nejen opatroval zděděná díla, ale sám velmi intenzivně rozšiřoval sbírky. Protože byl markýz posledním členem svého rodu, odkázal veškerý svůj majetek modenskému vévodovi, Ercole Rinaldo III. d'Este. Ten bohužel zemřel roku 1803,<sup>508</sup> o několik měsíců dříve nežli degli Obizzi (†1805), proto veškerý majetek získala Ercolova dcera Maria Beatrice Ricciarda provdaná za Ferdinanda Habsburského.<sup>509</sup> Aby se předešlo zmatkům, ohledně počtu sbírkových předmětů, byl ihned po smrti markýze Tommasa degli Obizzi pořízen soupis předmětů obsažených ve sbírce.<sup>510</sup> Podle tohoto soupisu, zakoupil markýz po dobu svého života přibližně třicet panelů od tzv. italských primitivů, a to především v období devadesátých let osmnáctého a prvních let počátku devatenáctého století. Millard Meiss (1946)<sup>511</sup> se ve svém článku *The italian primitives at Konopiště* zabývá otázkou, zda je možné ztotožnit tyto tři desítky děl s díly, která byla později umístěná v arcivévodských sbírkách na Konopišti a dochází k názoru, že z valné většiny je možné toto ztotožnění provést.

Otázkou je, proč muž, který vlastnil obraz od Rubense, díla Giorgionova, Guercinova, či několik obrazů v Corregiově stylu, změnil koncepci své sběratelské činnosti a zaměřit se na

---

<sup>504</sup> Malíři, žijící v politicky rozhárané Itálii čtrnáctého a patnáctého století, byli renesančním teoretikem umění Giorgiem Vasarim pojmenováni jako *primi* – první, kteří začali pracovat novým stylem, hledajíc nové perspektivy výtvarného vyjádření. Dnes jsou známi jako italské primitivové.

<sup>505</sup> Kateřina PÁNKOVÁ: *Sbírka rodu Este. Kolekce italských primitivů*, 2008, nepag., nevydáno.

<sup>506</sup> Jan GALANDAUER: *František Ferdinand d'Este*, Praha, Litomyšl 1999.

<sup>507</sup> Podle paláce mongolského vládce Kublaj Chána. Architektem stavby byl Andrea della Valle a malbami ji vyzdobil Giovanni Battista Zelotti.

<sup>508</sup> FANTELLI / FANTELLI (pozn. 462) 112, 115.

<sup>509</sup> Noel S. MCFERRAN, in: <http://www.jacobite.ca/kings/mary3.htm>, nalezeno 4. 4. 2008.

<sup>510</sup> Jeho vypracováním byl pověřen římský antikvář a uznávaný znalec Filippo Aurelio Visconti.

<sup>511</sup> MEISS (pozn. 222).

umění, kterému je v jeho době obecně připisována nízká umělecká kvalita.<sup>512</sup> Díla italských pozdně středověkých umělců byla sice po dlouhá staletí shledávána umělecky poměrně nekvalitní, ovšem jejich hodnota historická, nebo ještě lépe vypovídací, byla podle současníků markýze Obizzioho nesporná. Sbíрка však byla utvářena až v posledních patnácti letech markýzova života. Možnou odpovědí na otázku, proč soubor vznikl, je dobová politická situace. Francouzská revoluce otřásla roku 1789 Evropou, mladý Napoleon Bonaparte se stal generálem francouzské armády v Itálii, jejichž vojska loupila umělecké předměty na snadno dostupných místech, jako byly kostely, radnice atd. Proto pravděpodobně, podle Millard Meisse (1946), přistoupil markýz Obizzi k vytvoření soukromé sbírky, jejíž existence mohla relativně lépe umělecká díla ochránit, možná v rámci nově probuzeného italského národního hnutí.<sup>513</sup>

Kromě toskánského umění, především ze Sieny a Florencie, obsahovala sbírka také určité procento panelů z oblasti Benátek. Toskánské umění bylo úzce spjaté s dílem Giottovým, ovšem díla benátská, tedy lokální provenience, byla skutečně v osmnáctém stoletím považována za umělecky nehodnotná.<sup>514</sup> „Co jiného kromě silné potřeby chránit domácí, lokální produkci mohlo markýze vést k vytvoření podobného souboru?“ ptá se Kateřina Pánková.

Veškerý majetek rodu Obizzi získal roku 1805 zakladatel modenské linie italských Habsburků Ferdinand Karel Antonín<sup>515</sup>. Roku 1780 převzal mladý arcivévoda po dědovi své ženy Francescovi d'Este vládu v Lombardii a s manželkou se usadil v Miláně. Za vlády svého synovce císaře Františka II. byl roku 1794 Ferdinand jmenován velitelem italské armády, avšak mladý generál Napoleon Bonaparte roku 1796 porazil rakouská vojska v bitvách u Montenotte a Millesima a Ferdinand s rodinou museli Itálii opustit a odejít do Vídně. Sbířky cestovaly spolu s majiteli do Modenského paláce ve Vídni.

Po Napoleonově pádu na jaře roku 1814 byla Modena navracena právoplatný dědicům, na modenský trůn usedl nejstarší Ferdinandův syn František IV. Sílicí italský nacionalismus ovšem nepopřál ani novému vévodovi klidné vlády, roku 1831 byl při povstání karbonářů znovu vyhnán ze země. Podařilo se mu do Modeny vrátit.<sup>516</sup> Za posledních patnáct let své vlády se snažil získat si lid na svou stranu prováděním mnoha hospodářských reforem a také rozsáhlou kulturní a stavební činností. Část obrazů nechal roku 1822 převést František

---

<sup>512</sup> PÁNKOVÁ (pozn. 506).

<sup>513</sup> Ibidem.

<sup>514</sup> FIOCCO 1948 (pozn. 454); Olga PUJMANOVÁ: Studie o malířství italské gotiky a renesance v československých sbírkách, in: Umění, 1978.

<sup>515</sup> Ferdinand Karel Antonín (1. 6. 1754 – 24. 12. 1806) čtvrtý syn Marie Terezie a Františka Štěpána Lotrinského.

<sup>516</sup> Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové životopisná encyklopedie, Praha 1996.

IV. do Modeny, kde jsou nyní součástí tamní galerie umění. Jednalo se ovšem o obrazy patnáctého a šestnáctého století, především florentské provenience, čili nikoli o díla italských primitivů, jejichž soubor zůstal prozatímne seskupen na zámku Catajo.

Posledním habsburským panovníkem vládnoucím nad severoitalskou Modenou byl František V.<sup>517</sup> Ani mnohé reformy, které se snažil po vzoru svého otce zavést, aby uklidnil místní obyvatelstvo, nebyly nic platné a když v roce 1859 vypukla válka mezi Rakouskem a Sardinsko-piemontským královstvím, po porážce v bitvě u Magenty byl nucen i s manželkou Adelgundou odejít do exilu ve Vídni.<sup>518</sup>

Františkovo manželství bylo bezdětné, vstala otázka, kdo se stane dědicem obrovského majetku italských Habsburků z modenské větve? Obrovské dědictví a s ním i titul získal císařův synovec František Ferdinand d'Este<sup>519</sup> v roce 1875. Součástí dědictví byly kromě uměleckých sbírek také statky nemovité, například panství a zámek Chlumec u Třeboně, či Modenský palác ve Vídni. Morganatický sňatek Františka Ferdinanda s hraběnkou Žofíí Chotkovou,<sup>520</sup> zapříčinil, že se arcivévoda vzdal dědických nároků pro potomky z tohoto sňatku.<sup>521</sup> Okolnosti sňatku nakonec napomohly tomu, že následník trůnu se svojí rodinou trávil značnou část roku na zámku Konopiště, který koupil od Františka, knížete Lobkovice, roku 1887. Arcivévoda se rozhodl na Konopišti vybudovat vlastní reprezentační sídlo, proto přistoupil k nákladným renovacím a úpravám, které hradil především penězi získanými z modenského dědictví. Stavební úpravy zámku svěřil František Ferdinand Josefu Mockerovi, který styl celého objektu sjednotil v rámci akademického romantismu. Úpravu interiérů dostal na starosti architekt František Schmoranz, jehož úkolem bylo mimo jiné zakomponovat do interiérů rozsáhlé sbírky, jejichž jádrem byla právě sbírka d'Esteho, jež se od roku 1859 nalézala ve Vídni. Roku 1896 nastal čas sbírku přemístit na Konopiště.<sup>522</sup> Přemístěna sem byla především kolekce zbraní a zbrojí a také část obrazů, včetně sbírky italských primitivů. Zbytek zůstal umístěn ve vídeňském Modenském paláci.

Zajímavým aspektem konopišťských sbírek byla jejich uzavřenost, exkluzivita, neboť se jednalo o sbírky výlučně soukromého charakteru. Arcivévoda a jeho rodina si i vzhledem k velkému zájmu veřejnosti o následníkův morganatický sňatek, i o jeho politické aktivity,

---

<sup>517</sup> František V. (1819–1875).

<sup>518</sup> HAMANNOVÁ (pozn. 517).

<sup>519</sup> František Ferdinand d'Este (1863–1914) byl nejstarším synem arcivévody Karla Ludvíka z jeho manželství s Marií Annuniatou Neapolsko-sicilskou

<sup>520</sup> Hraběnka Žofie Chotková nebyla vídeňským dvorním protokolem uznána za rodem rovného.

<sup>521</sup> GALANDAUER (pozn. 507).

<sup>522</sup> Olga PUJMANOVÁ: Italian Primitives in Czechoslovak Collections, in: The Burlington Magazine, CXIX, no. 893 (Aug. 1997), 536.



velmi cenili svého soukromí a na rozdíl od jiných šlechtických sbírek se tedy tato neotvírala veřejnosti. Sbírkové předměty nikdy ani nebyly zapůjčeny na výstavy mimo Konopiště.<sup>523</sup>

Po smrti Františka Ferdinanda a Žofie z Hohenbergu<sup>524</sup> vyvstala otázka, zda mají jejich děti právo zdědit rodinný majetek a případně jak jej budou mezi sebou dělit. Po vytvoření samostatného Československa se musel vyřešit problém, komu česká panství<sup>525</sup> připadnou. Již 16. dubna 1919 schválilo Národní shromáždění nově vzniklého státního útvaru zákon o zabránění velkého pozemkového majetku. Ovšem umělecké sbírky nemohly být znárodněny na základě pozemkové reformy.

Oprávněný nárok vznesl 13. května 1931 tajemník italského velvyslanectví na presidiu ministerstva vnitra. Ten pro svou zemi požadoval návrat děl, která byla dle italské strany neprávem vyvezena ze země roku 1859, mělo se jednat opět především o díla šestnáctého a sedmnáctého století. O sbírce starého italského umění nepadla jediná zmínka. Je velice zajímavým paradoxem, že sbírka vytvořená pravděpodobně jako výraz národního uvědomění a velikosti italského národa, byla tímto národem v moderní době zapomenuta.

Jednání Národního shromáždění, jehož poslanecká sněmovna 5. srpna 1921 projednávala „zprávu ústavního a právního výboru o vládním návrhu zákona o převzetí statků a majetku připadlých podle mírových smluv Československé republice“, rezolutně odmítla, že by některé z požadovaných předmětů nabyly protiprávně, a také je tedy odmítla navrátit.

Díla byla převezena do Prahy, protože Konopiště si jako své výcvikové centrum vybrala německá SS, která požadovala vyklizení objektu. Převoz se uskutečnil ve dvou fázích, v letech 1939 a 1943 a pro díla byla podniknuta opatření k zachování, tj. restaurování a šetrné uložení. Od tohoto data jsou sbírky majetkem Národní galerie.<sup>526</sup>

Jak jsme tedy viděli, dějiny sbírky mohou být v některých případech velice pohnuté a často ovlivněné vnější politickou situací. Během pouhých dvě stě let a díla z estensské sbírky vystřídal téměř desítku majitelů, a různá místa uložení – Catajo, Modenu, Vídeň, Konopiště, Prahu. A i přes všechny peripetie, kterými umělecká díla prošla, jedná se i dnes o sbírku s jasnou koncepcí, tak jak ji vytvořil markýz Obizzi. O sbírku, snažící se zachránit méně známé, byť významné obrazy od následovníků Giottových, kteří připravili cestu nástupu renesance.

---

<sup>523</sup> FIOCCO 1948 (pozn. 454).

<sup>524</sup> Titul kněžny z Hohenbergu udělil hraběnce Žofii Chotkové císař u příležitosti jejího sňatku s následníkem trůnu. Děti arcivévodského páru potom také nesly titul z Hohenbergu.

<sup>525</sup> Konopiště, Chlum u Třeboně. K oběma panstvím patřily rozsáhlé polnosti, hospodářské dvorce, pivovary, atd. dále samozřejmě zámek Konopiště se svými věhlasnými sbírkami.

<sup>526</sup> Fond Konopiště archiv Národní galerie v Praze. Osudy sbírky po roce 1914, po ukončení první světové války.

### III. Závěr

Muránský zakladatel první benátské školy Antonio Vivarini často spolupracoval se svými rodinnými příslušníky – malíři Giovannim d'Alemagna, Bartolomeem Vivarini, Alvisem Vivarini. Rozlišení ruky každého z umělců na společně signovaných pracích je velmi obtížné. Stylovým srovnáním jednotlivých děl jejich tvorby lze dosáhnout přibližného poznání individuálního podílu ve společné malbě.

Diagonálně řazené prostorové plány s komponovanou krajinou ve střední desce polyptychu s Adorací [1], typika obličejů Marie a Josefa, detaily i kompoziční rozvržení souvisejí se soudobou záalpskou internacionální malbou,<sup>527</sup> a je tedy pravděpodobné, že se na práci podílel Giovanni.<sup>528</sup> Někteří historici umění<sup>529</sup> věří, že Giovanni pouze vyplnil dekorativní prvky, když jiní přiznávají, že měl podíl v kompozici obrazu.<sup>530</sup> Giovanniho autorství těchto přesných detailů se zdá být podpořené jejich absencí v dílech Antonia tvořených po smrti Giovanniho – Antoniův nezáměr o krajinu a reálné detaily nebo komplikované dekorativní scénérie – kdy Antonio opustil složitější scény z dřívějších let a soustředil se pouze na izolované figury.<sup>531</sup> Sošná monumentalita a plastické pojetí čtyř světců po stranách Adorace odpovídají stylu Antonia Vivariniho, jehož malby charakterizuje snaha o zjednodušení kompozice, projasnění barev a perspektivní otevření prostoru.<sup>532</sup>

Stejně jako polyptychy z let 1447 a 1451, i malba Ukřižování [5] byla pravděpodobně vytvořena pro Františkány v Padově. V současné době je datováno s rostoucí jistotou do období kolem nebo po roce 1447, kdy Antonio a Giovanni začali pracovat pro padovský konvent. A přesto se charakter tohoto Ukřižování se liší od Antoniových a Giovanniho společných maleb polyptychů v Praze, Benátkách a tak dále. Vyhotovený v menším měřítku, postrádá monumentalitu, srozumitelnost a stručnost pozdějších děl. Jeho obsah, který je více složitý a spekulativní, vyžaduje detailní zkoumání. Nápisové pásky, medailony s polopostavami proroků či události ze života Krista – tyto alegorie měly vést řeholníky k hlubšímu zamyšlení nad událostmi Nového zákona.<sup>533</sup> Proto souhlasím s názorem Hany Hlaváčkové<sup>534</sup> (1991), že deska sloužila soukromé modlitbě nějakého významného vzdělaného člena konventu.

---

<sup>527</sup> Zaalpský styl si osvojila předcházející generace italských stoupců internacionálního stylu jako byli Jacobello del Fiore, Gentile da Fabriano, Pisanello nebo Michele Giambono.

<sup>528</sup> PŘIBYL 1999 (pozn. 1) 11.

<sup>529</sup> Gustavo Frizzoni, Raimond Van Marle.

<sup>530</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 11.

<sup>531</sup> Eadem 12.

<sup>532</sup> PŘIBYL 1999 (pozn. 1) 11.

<sup>533</sup> ROYT (pozn. 183) 141.

<sup>534</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991 (pozn. 221) 21.

Miklós Boskovits (1991)<sup>535</sup> věří, že pseudo-polyptych se světcí [11] je stejný oltářní celek, na který měl napsat Lovro Dobričević „de bonis coloribus et auro cum campis de auro,“ pro Františkány v Dubrovniku. Je nicméně jisté, že polyptych, jehož jedenáct desek je uchováváno v Národní galerii v Praze, byl vytvořen pro františkánský kostel v Dubrovniku brzy po roce 1455.<sup>536</sup> Poslední malba pseudopolyptychu, sv. Mikuláš z Bari [12], souhlasí podle Hany Hlaváčkové (1991) s Antoniovou pozdní prací z šedesátých let patnáctého století v Benátkách. V této, poslední periodě tvorby Antonia Vivarini, není znatelné, že se učil v Padově, začleňuje se vliv Bartolomea a návrat k Antoniovým vlastním počátkům. Chybí zde jeho nejsilnější bod: pokorná objektivnost a zůstala pouze rezignace a melancholie, která je prezentována ve způsobném archaickém stylu.<sup>537</sup>

Pro rekonstrukci polyptychu z hlavního oltáře kostel San Francesco v Padově [14] se lze domnívat, že ačkoliv je ústřední deska se zobrazením sv. Františka ztracená, byla větší než další stojící figury spodní řady. Tomu nasvědčuje sestavení dosud známých vivariniovských polyptychů, jejichž prostřední deska je vždy větší než boční malby. Je možné se také domnívat, že střední deska nebyla malbou, ale byla řezbářským dílem, jako se objevuje na oltáři v San Tarasio, později v Arbe, Osimu či Vatikánu. Chybějící polopostava, po levé ruce Panny Marie, by podle Hany Hlaváčkové<sup>538</sup> (1991) mohla být identifikována jako sv. Jeroným nebo sv. Augustin. Osobně se přikláním k prvně jmenovanému, jelikož je na společné tvorbě bratrů Antonia a Bartolomea Vivarini častěji zobrazován.<sup>539</sup> Snaha Federica Zeriho nahradit chybějící středovou desku horní řady Madonou z Worcesteru [20] se už Haně Hlaváčkové (1991) zdála pochybná. Nejen svou velikostí, kdy by byla střední deska velmi malá<sup>540</sup> oproti deskách sv. Kláry, Křtitele a Bernardina, ale i odlišným puncováním svatozáře.<sup>541</sup> Dalším sporným bodem Zeriho rekonstrukce je umístění Bolestného Krista [19] v nástavci nad druhou řadou svatých. Puncování na této desce je odlišné od zbývajících známých desek a ani není znám oltářní obraz, kde by se ve třetí řadě objevoval nástavec. Je tedy možné, ačkoliv deska s Kristem pochází také z estenské sbírky na Konopišti, že není součástí právě tohoto polyptychu. Toto tvrzení lze jen těžko prokázat, protože je malba s Kristem velmi přemalovaná a poškozená restaurováním v sedmdesátých letech 20. století.

<sup>535</sup> Miklós BOSKOVITS (ed.): *Dipinti e sculture in una raccolta toscana. Secoli XIV–XVI*, Florencie, 1991.

<sup>536</sup> PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 85, kat. č. 33.

<sup>537</sup> HLAVÁČKOVÁ 1991, 17.

<sup>538</sup> Eadem 15.

<sup>539</sup> Polyptych: Osimo, Arbe, Lecce, Vatikán.

<sup>540</sup> Panna Marie s dítětem: pražská deska 65 x 47 cm, worcesterská malba 59,3 x 33,8 cm.

<sup>541</sup> Antoniovi svatozáře jsou obvykle identické nebo téměř identické ve všech figurách oltáře.

Rodina Vivarini da Murano ovlivnila další benátskou generaci umělců, jako byli Lazzaro Bastiani, Quirizio da Murano, Alvise Vivarini, Andrea da Murano a další, kteří reprezentovali vivariniovskou syntézu internacionální slohu a severoitalského umění druhé poloviny 15. století.<sup>542</sup> V jistém slova smyslu je dílo umělců z Murana protikladem Belliniovské linii, která překračovala byzantskou minulost a vrcholila v kolorismu vrcholné renesance.

---

<sup>542</sup> HLAVÁČKOVÁ 1984 (pozn. 165) 54–55.

## **IV. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA**



1. Polyptych s Adorací, Národní galerie, Praha  
in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 201.



2. Klanění, cyklus ze života Panny Marie, Berlín  
foto: Gemäldegalerie, Berlín.



3. Klanění mudrců, Gemäldegalerie, Berlín  
foto: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), nalezeno 15. 2. 2008.

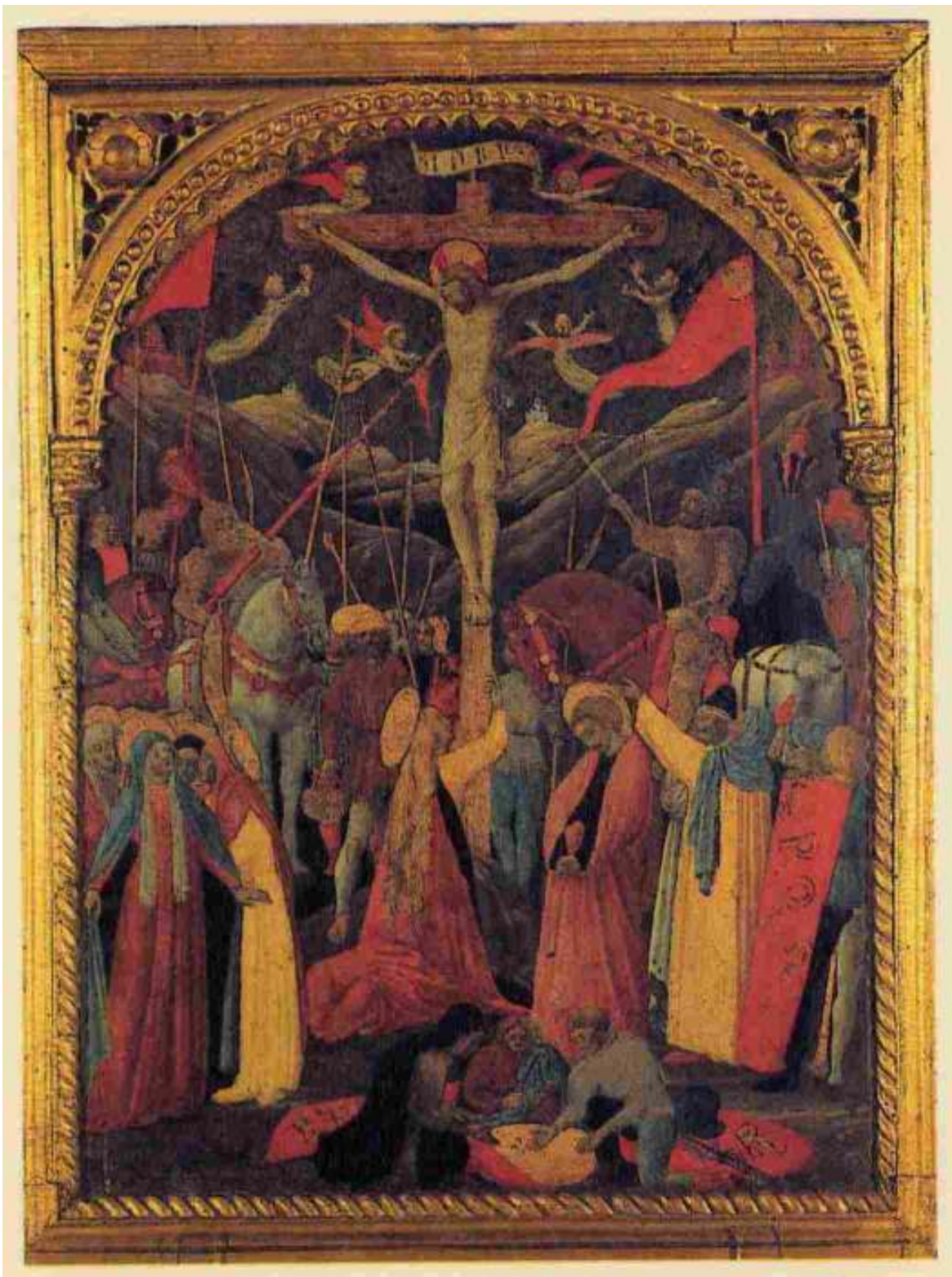


4. Triptych se čtyřmi církevními otci, Scuola Grande della Santa Maria della Carità  
in: NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 242–243.

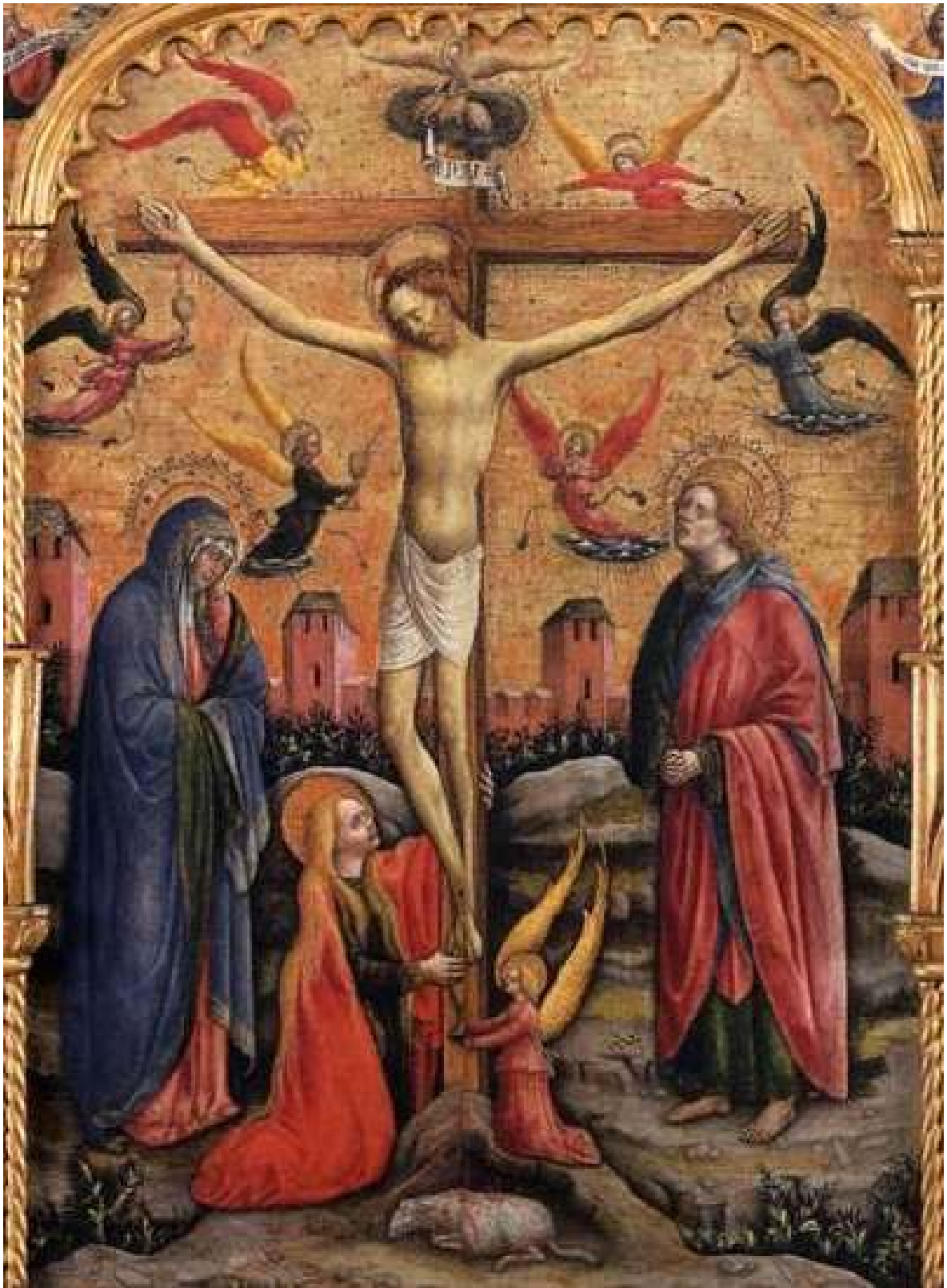




5. Ukřižování, Národní galerie, Praha  
in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 202.



6. Ukřižování, Pinacoteca Ravenna  
foto: Pinacoteca di Ravenna.



7. Ukřižování, Galleria Franchetti, Ca'd'Oro, Benátky  
in: MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 328–329.



8. Umučení svaté Apollonie, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo  
in: ROSSI / BOSSAGLIA (pozn. 36) 32.



9. Umučení svaté Lucie, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo  
foto: Accademia Carrara, Bergamo.



10. Korunování Panny Marie, San Pantaleon, Benátky  
foto: San Pantaleon, Benátky.



11. Pseudo-polyptych, Národní galerie, Praha  
in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 83.



12. Svatý Mikuláš z Bari, pseudo-polyptych, Národní galerie, Praha in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 83. Detail.



13. Svatý Barnabáš, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo foto: Accademia Carrara, Bergamo.



14. Rekonstrukce polyptychu z hlavního oltáře San Francesco Grande, Padova.





15. Svätí Petr a Pavel, Praha  
in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 199.



16. Svatí Antonín Paduánský a Ludvík Toulouský, Fondazione Cavallini-Sgarbi, Ferrara  
in: BAZZATO / DE NICOLÒ SALMAZO / MILANO (pozn. 428).



17. Svatí Jan Křtitel a Klára, Kunsthistorisches Museum, Vídeň  
foto: Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Získáno od Christine Surtmann, ředitelky  
Gemäldegalerie.



18. Svatý Bernardin Sienský, Národní Galerie, Praha.  
foto: autorka.



19. Panna Marie s dítětem, Praha  
foto: autorka.



20. Panna Maria s dítětem, Art museum, Worcester  
in: PALLUCCHINI (pozn. 15) obr. 8.



21. Bolestný Kristus, Národní galerie, Praha  
foto: autorka.



22. Triptych se sv. Bernardinem Sienským, San Francesco della Vigna, Benátky  
in: MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 238.



23. Praglia polyptych, Pinacoteca di Brera, Miláno  
in: ARRIGONI (pozn. 153) 22.

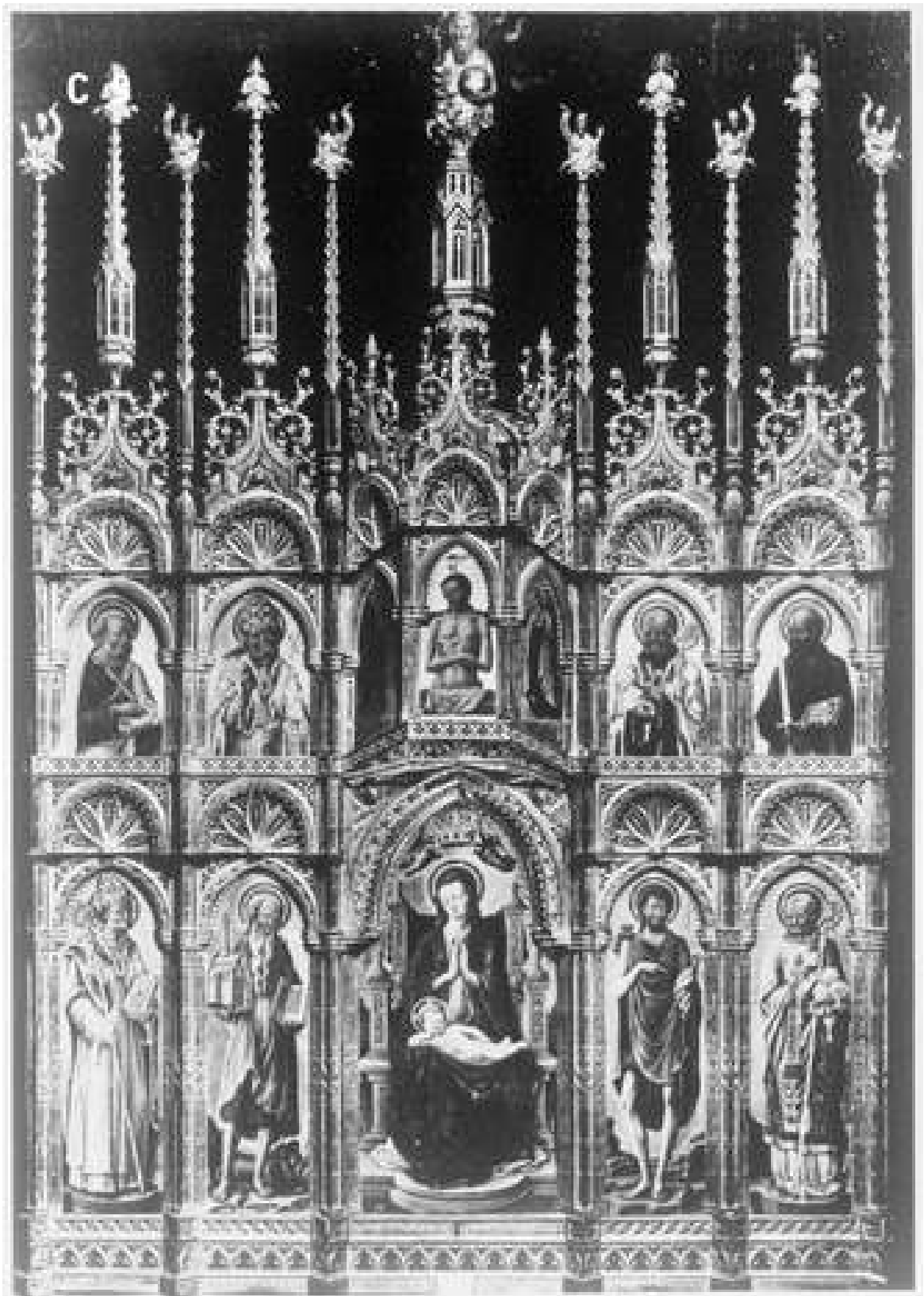


24. Polyptych, S. Eufemia, Island of Arbe  
in: VAN MARLE 1935 (pozn. 14) obr. 17.

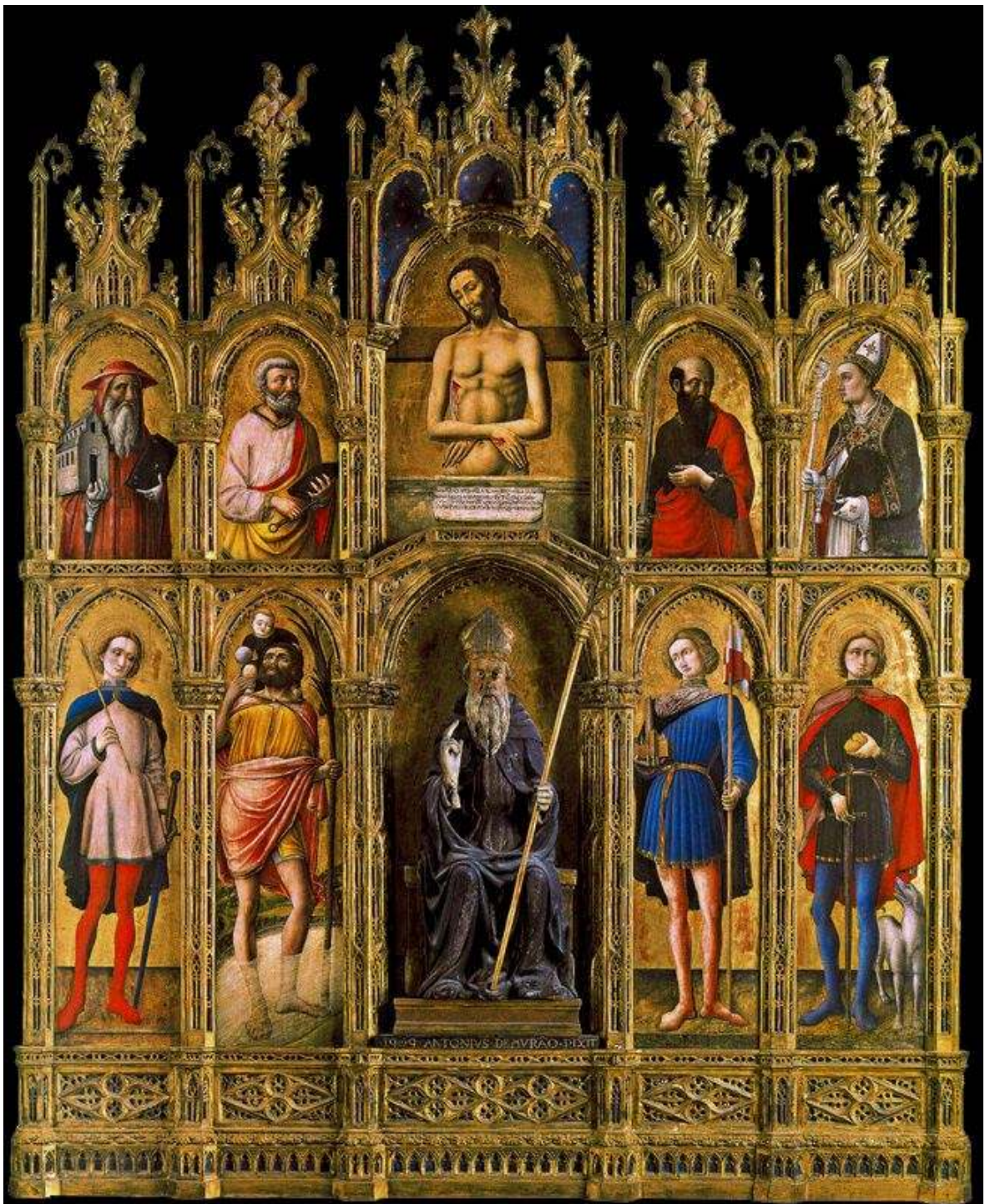




25. Polyptych, Palazzo Municipale, Osimo 1462–64  
in: PALLUCCHINI (pozn. 15) obr. 100.



26. Polyptych, Pinacoteca di Bologna, 1450  
foto. Pinacoteca di Bologna.



27. Polyptych Pesaro, Vatikán 1464  
foto: Pinacoteca di Vaticano.



28. Ca' Morosini, Galleria dell'Accademia, Benátky  
in: NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 228.



29. Polyptych se sv. Ambrožem, Galleria dell'Accademia, Benátky  
in: NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 231.

## V. Seznam vyobrazení

1. Polyptych s Adorací, Národní galerie, Praha, in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 201.
2. Klanění, cyklus ze života Panny Marie, Berlín, foto: Gemäldegalerie, Berlín.
3. Klanění mudrců, Gemäldegalerie, Berlín, foto: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), nalezeno 15. 2. 2008.
4. Triptych se čtyřmi církevními otci, Scuola Grande della Santa Maria della Carità, in: NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 242–243.
5. Ukřižování, Národní galerie, Praha, in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 202.
6. Ukřižování, Pinacoteca Ravenna, foto: Pinacoteca di Ravenna.
7. Ukřižování, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Benátky, in: MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 328–329.
8. Umučení svaté Apollonie, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo, in: ROSSI / BOSSAGLIA (pozn. 36) 32.
9. Umučení svaté Lucie, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo, foto: Accademia Carrara, Bergamo.
10. Korunování Panny Marie, San Pantaleon, Benátky, foto: San Pantaleon, Benátky.
11. Pseudo-polyptych, Národní galerie, Praha, in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 83.
12. Svatý Mikuláš z Bari, pseudo-polyptych, Národní galerie, Praha, in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 83. Detail.
13. Svatý Barnabáš, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo, foto: Accademia Carrara, Bergamo.
14. Rekonstrukce polyptychu z hlavního oltáře San Francesco Grande, Padova
15. Svatí Petr a Pavel, Praha, in: PUJMANOVÁ / PŘIBYL 2008 (pozn. 164) 199.
16. Svatí Antonín Paduánský a Ludvík Toulouský, Fondazione Cavallini-Sgarbi, Ferrara, in: BAZZATO / DE NICOLÒ SALMAZO / MILANO (pozn. 428).
17. Svatí Jan Křtitel a Klára, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, foto: Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Získáno od Christine Surtmann, ředitelky Gemäldegalerie.
18. Svatý Bernardin Sienský, Národní Galerie, Praha, foto: autorka.
19. Panna Marie s dítětem, Praha, foto: autorka.
20. Panna Maria s dítětem, Art museum, Worcester, in: PALLUCCHINI (pozn. 15) obr. 8.
21. Bolestný Kristus, Národní galerie, Praha, foto: autorka.
22. Triptych se sv. Bernardinem Sienským, San Francesco della Vigna, Benátky, in: MANNO / VENCHIERUTTI / CODATO (pozn. 17) 238.
23. Praglia polyptych, Pinacoteca di Brera, Miláno, in: ARRIGONI (pozn. 153) 22.

24. Polyptych, S. Eufemia, Island of Arbe, in: VAN MARLE 1935 (pozn. 14) obr. 17.
25. Polyptych, Palazzo Municipale, Osimo, in: PALLUCCHINI (pozn. 15) obr. 100.
26. Polyptych, Bologna, foto: Pinacoteca di Bologna.
27. Polyptych Pesaro, Vatikán, foto: Pinacoteca di Vaticano.
28. Ca' Morosini, Galleria dell'Accademia, Benátky, in: NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 228.
29. Polyptych se sv. Ambrožem, Galleria dell'Accademia, Benátky, in: NEPI SCIRÉ (pozn. 53) 231.

## VI. Seznam použité literatury

- ARRIGONI Luissa: Brera. Complete guide to the works in the gallery, Florencie 2006.
- BANZATO Davide / DE NICOLÒ SALMAZO Alberta / MILANO Anna: Mantegna e Padova. 1445–1460. Katalog výstavy Museo Civici agli Eremitani v Padově, 16. 9. 2006–14. 1. 2007, Padova 2006.
- BERENSON Bernard Italian pictures of the Renaissance. Venetian Schools, London 1957.
- BOSCHINI Marco: Le ricche minere della pittura, Venice 1674.
- BOSKOVITS Miklós ed.: Dipinti e sculture in una raccolta toscana: secoli XIV–XVI. Firenze, 1991.
- BOSKOVITS Miklós: Appunti su un libro recente, in: Antichita viva X, 1971, obr. 5.
- BRANDOLESE Pietro: Pittore, Sculpture e Architetture di Padova, Padova 1795.
- BÜHLER Curt: The Apostles and the Creed, in: Speculum, XXVIII, 1965, 335–359.
- CERONI Nadia: Pinacoteca Comunale di Ravenna. Musei d'Arte della Città. Le Collezione Antica, Ravenna 2001.
- CICOGNA Leopoldo: Delle iscrizioni veneziane, Benátky 1824–53.
- COLETTI Luigi: Pittura Veneta del Quattrocento, Bergamo 1953.
- CROWE Joseph Archer / CAVALCASELLE Giovanni Battista: A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century, I, London 1871.
- Dorotheum, Vídeň, aukce 415, 5. listopadu 1974, kat. č. 14, 15, pl. 2 (jako Carlo Francesco).
- FANTELLI Pier Luigi / FANTELLI P.: L'inventario della collezione Obizzi al Catajo, in: Bollettino del Museo Civici di Padova, VXXI, 1982, 101–238.
- FIOCCO Giuseppe: L'Arte di Mantegna, Bologna 1927.
- FIOCCO Giuseppe: Le pitture venete del castello di Konopiste, in: Arte Veneta 1948.
- FISKOVIĆ Cveto / PRJATELJ Kruno / GARMULIN Grgo: Madonna and Child in Old Art of Croatia, Zagabria 1971, 14.
- FLEISCHMANN B., in: THIEME Ulrich / BECKER Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, vol. XXXIV, Leipzig 1940.
- FÜGLISTER Robert L.: Das lebende Kreuz, Einsiedeln 1964.
- GALANDAUER Jan: František Ferdinand d'Este, Praha, Litomyšl 1999.
- GEBHARDT Carl: Monatshefte für Kunstwissenschaft (1912).
- GORDON James D.: The Articles of the Creed and the Apostles, in: Speculum, XL, 1965, 634–640.
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 273–274.

- HAMANNOVÁ Brigitte: Habsburkové životopisná encyklopedie, Praha 1996
- HENDY Philip (ed.): Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings. Isabella Stewart Gardner Museum (kat. výst.), Boston 1931,
- HLAVÁČKOVÁ Hana: Paintings by the Vivarinis in the National Gallery, in: Bulletin Národní galerie v Praze, I, Praha 1991.
- HLAVÁČKOVÁ Jana (ed.): Sbíрка starého umění. Národní galerie v Praze, Praha 1971.
- HLAVÁČKOVÁ Jana, in: KOTALÍK Jiří (ed.): Sbířky starého evropského umění Praha 1984, 54–55.
- HLAVÁČKOVÁ Jana: Italské umění 14. a 15. století, in: KOTALÍK Jiří (ed.): Staré evropské umění. Sbířky Národní galerie v Praze. Šternberský palác, Praha 1988, 72, kat. č. 85.
- <http://aplikace.isvav.cvut.cz/resultDetail.do;jsessionid=F4407D8305E3A9A813CB156207057C8F?rowI>
- KRŠKA Karel: Rozumíme, in: Zpravodaj křesťanů z Juliánova, Vinohrad a Židenic; XI, ročník XII., 13. listopad 2005, 9.
- LORENZETTI Giulio: Un nuovo documento su Giovanni d'Alemagna (?), in: L'Arte, XIII, 1910, 285.
- LUCCO Mauro: La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, I, Milano 1989.
- MANNO Antonio / VENCHIERUTTI Massimo / CODATO Piero: Poklady Benátek, Umělecké skvosty starobylého města, Praha 2006.
- MARLE Raimond van: The development of the Italian schools of painting Bandangabe. The Renaissance painters of Venice, XVII: Ant. Vivarini, the Bellini, Cima, Basaiti, Hague 1935.
- MARLE Raimond van: The development of the Italian schools of painting Bandangabe. The Renaissance painters of Venice. XVIII: the Crivelli, B. and Alv. Vivarini, Carpaccio, etc, Hague 1936.
- MARTINDALE Andrew: Umění světa. Člověk a renesance, Praha 1971.
- MCFERRAN Noel S., in: <http://www.jacobite.ca/kings/mary3.htm>, nalezeno 4. 4. 2008.
- MEISS Millard: Italian Primitives at Konopiště, in: Art Bulletin, XXVIII, 1946, 16.
- MICHIEL Marcantonio (Anonimo Morelliano): Notizie d'opera di disegno, ed. Gustavo Frizzoni, Bologna (1884)
- MOSCHETTI Andrea: Nuovo Archivio Veneto, Padova 1938.
- MOSCHINI Giannantonio: Guida di Padova, Benátky 1817.
- MOSCHINI Vittorio. I Vivarini, Milano 1946.
- NEPI SCIRÉ Giovanna : The Accademia Galleries in Venice, Miláno 2007.



- PALLUCCHINI Rodolfo: I Vivarini. Antonio, Bartolomeo, Alvise, Venezia (1962).
- PÁNKOVÁ Kateřina: Sbírka rodu Este. Kolekce italských primitivů, 2008, nepag., nevydáno.
- PEŠINA Jaroslav (ed.): Sbírka starého umění. Národní galerie v Praze. Katalog, Praha 1949.
- PEŠINA Jaroslav (ed.): Sbírka starého umění. Národní galerie v Praze. Katalog, Praha 1955.
- PEŠINA Jaroslav (ed.): Sbírka starého umění. Národní galerie v Praze. Katalog, Praha 1960.
- PLANISCIG Leo: La pala di San Gerolamo già a S. Stefano a Venezia opera di Antonio Vivarini, in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica, March 1923, 405.
- PLANISCIG Leo: Un polittico sconosciuto di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna, in: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica, March 1922, 427.
- POKORNÝ Adam, in: [d=RIV%2F60461446%3A%2F06%3A%230000010%21RIV07-MSM-60461446](#), vyhledáno 26. 4. 2008.
- PUDELKO Georg: Ein Petrus-Martyr-Altar der Antonio Vivarini, in: Pantheon, XX, 1937, 283–286.
- PUDELKO Georg: Ein Petrus-Martyr-Altar der Antonio Vivarini, in: Pantheon, XX, 1937, 283–286.
- PUDELKO Georg: The Altarpiece by Antonio Vivarini and Giovanni d'Alemagna, once in S. Moise at Venice, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, VXXI, no. 414, 9/1937, 130.
- PUJMANOVÁ Olga / PŘIBYL Petr: Italian painting c. 1330–1550, I, National Gallery in Prague, Praha 2008.
- PUJMANOVÁ Olga, in: Milena FREIMANOVÁ (ed.): Národní galerie v Praze. Staré evropské umění. Šternberský palác, Praha 1992, 32, kat. č. 15.
- PUJMANOVÁ Olga: Italian Primitives in Czechoslovak Collections, in: The Burlington Magazine, CXIX, no. 893, 8/1997, 536.
- PUJMANOVÁ Olga: Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy, Praha 1996.
- PUJMANOVÁ Olga: Studie o malířství italské gotiky a renesance v československých sbírkách, in: Umění, 1978.
- PUPPI Lionello: Maestri italiani del colone nella Galleria Nazionale di Praga, Empirium 1962, 150.
- RAVIK Slavomír: O světcích a patronech, Brno 2006.

- RICCI Corrado: Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni, Florencie 1908.
- RIDOLFI Claudio: Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato, Venezia 1648.
- ROMANO Eileen (ed.): Museo Poldi Pezzoli, Milano 2006.
- ROSSETTI Giovambattista: Descrizione della pitture, sculture ed architetture di Padova, Padova 1765.
- ROSSI Francesco / BOSSAGLIA Rossana: Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visitae Catalogo delle opere esposte, Bergamo 2003.
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006.
- RUSSOLI Franco: La Pinacoteca Poldi Pezzoli, Milano 1955
- SANSOVINO Francesco: Venetia città nobilessima et singolare descritta in XIII libri, Benátky 1591, 129.
- SERRA Luigi: L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento, Roma 1934.
- SINIGAGLIA Giorgio: De' Vivarini. Pittori da Murano, Bergamo 1905.
- STEER John: Alvise Vivarini. His art and influence, Cambridge 1982.
- TASSONI Alessandro: Antonio e Bartolomeo Vivarini polittico di San Francesco, Itálie 2002, nepag.
- TESTI Laudedeo: La Storia della Pittura Veneziana, II, Bergamo 1915.
- TOESCA I.: Un altro pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini, in: Paragone, II, 1951, n. 19, 47–48.
- VAN MARLE Raimond: The Development of the Italian Schools of Painting, VII, Haague 1926.
- VENTURI Adolfo: L'esposizione d'arte sacra a Brescia, in: L'Arte, VI–VII, 1904.
- VENTURI Lionello: Le origini della pittura veneziana, Venezia 1907.
- WARD James: History and methods of ancient and modern painting, III: Italian painting of the 15th and 16th centurie, including the work of the principál artists of the Florentine, Ambro-Florentine, Paduan, Muranese and Venetian schools, London 1921.
- WELCH Evelyn: Art in Renaissance Italy 1350–1500, Oxford 2000.
- ZAMPETTI Pietro: Mostra della Pittura veneta nelle Marche, Bergamo, 1950.
- ZAMPETTI Pietro: Venetian Painters, I: 14th and 15th century, London 1969.
- ZANETTI Antonio Maria: Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, Benátky 1771.
- ZERI Federico: Antonio e Bartolomeo Vivarini, il polittico del 1451 già in San Francesco a Padova, in: Antichità viva, 1975.

ZERI Federico: Un altro pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini,  
in: *Paragone*, 1951, 19.

ZERI Federico: Un appunto per il Maestro dell'Annunziata Ludlow. *Dian di lavoro*,  
1971, 50–53.

ZERI Federico: Un San Girolamo firmato Giovanni d'Alemagna, in: *Studi di storia  
dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971.

## VII. Paintings by the Vivarinis in the National Gallery in Prague in the context with their art workshop in Italy

In the National Gallery in Prague is artistic represented Muranese school in the works of Antonio Vivarini da Murano, which cooperated with his brother-in-law Giovanni d'Alemagna on the Polyptych with Adoration in 1447 and on the Crucifixion around 1448, for Franciscan church of San Francesco in Padua. They worked on the decoration of Ovetari Chapel here.

Giovanni d'Alemagna died in 1450, after that Antonio cooperated with his younger brother Bartolomeo Vivarini da Murano on the Polyptych for main altar of the Church San Francesco in Padua in 1451. Parts of polyptych are found in the National Gallery in Prague, in Kunsthistorisches Museum in Vienna, in private collection of Vittorio Sgarbi in Ferrara and two parts are lost today.

Alone Antonio pinxit one figure of St Nicholas of Bari in the Pseudo-polyptych with twelve saints, that is attribution to Lovro Dobričević now.

Paintings by the Vivarinis got off into the Prague from d'Este collection in Konopist, which works acquired from inheritance of Tommaso degli Obizzi of Catajo near Padua in 1805.

Keywords: Vivarini da Murano, d'Alemagna, Padua, Crucifixion, Adoration, Pseudo-polyptych.