

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Barbora Pokorná

**Raná tvorba Sebastiana Luciani zv. del Piombo  
v Benátkách do roku 1511**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

2011

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Raná tvorba Sebastiana Luciani zv. del Piombo v Benátkách do roku 1511“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze 29.6.2011

Barbora Pokorná

## **Poděkování**

Poděkování patří na prvním místě mému vedoucímu bakalářské práce Doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi Ph.D. za vynaložený čas při konzultacích a cenné rady. Díky patří také mé rodině, Michalovi Koulovi a Kateřině Konečné. V neposlední řadě si vážím umožnění studijního pobytu v Benátkách, jedinečného prostředí pro zvolené téma.

## **Bibliografická citace**

Raná tvorba Sebastiana Luciani zv. del Piombo v Benátkách do roku 1511 [rukopis] : bakalářská práce / Barbora Pokorná; vedoucí práce: Martin Zlatohlávek. -- Praha, 2011. -- 123 s.

## **Anotace**

Bakalářská práce na téma “Raná tvorba Sebastiana Luciani zv. del Piombo v Benátkách do roku 1511” pojednává o raném tvůrčím období Sebastiana v Benátkách před jeho odjezdem do Říma. Nejdříve jsou nastíněny základní informace o Sebastianově životě, tvorbě a přehled jeho základních děl. Stěžejní část práce se zaměřuje na Sebastianovo mládí a vývoj v nadaného umělce konfrontaci a ovlivnění soudobými umělci což z něj udělalo “Osobnost” na umělecké scéně v Benátkách a následně i v Římě. V další kapitole jsou představena jednotlivá připsaná díla vytvořená za jeho raného období v Benátkách a jejich pozdější ovlivnění u jiných malířů. Na závěr práce je přiložen katalog k oněm benátským dílům.

## **Klíčová slova**

Sebastiano del Piombo, Sebastiano Veneziano, Benátky, raná tvorba, rok 1511

## **Abstract**

The baccalaureate dissertation "The early-maturing work of Sebastiano Luciano (called del Piombo) till 1511 in Venice" deals with the problem of early maturing period of Sebastian's work in Venice before he left to Rome. The first part of the dissertation presents basic information about Sebastian's life, work and a review of his major works. The main part of the dissertation is focused upon Sebastian's youth and the development into genius artist by confrontation with simultaneous artists and their influence. This period brought him acknowledged position between other artists in Venice and Rome. Another part of the dissertation presents the review of art pieces that he made during his early maturing period in

Venice and their influence in the work of other artists. The dissertation is concluded by Venice art work catalogue.

### **Keywords**

Sebastiano del Piombo, Sebastiano Veneziano, Venice, the early work, the year 1511

**Počet znaků** (včetně mezer): 89 850

## Obsah

I. Úvod.....	8
II. Průběh dosavadního bádání a přehled literatury.....	10
III. Kapitoly.....	12
1. Život a tvorba Sebastiana Luciani.....	12
1.1. Mladý Sebastiano v Benátkách .....	12
1.2. Římský pobyt .....	12
2. Benátský pobyt .....	15
2.1. Mladý Benátčan.....	15
2.2. Sebastianův vztah k hudbě.....	15
2.3. Malířské počátky u Giovanniho Bellini.....	15
2.4. Přejchod k Giorgionovi.....	16
2.5. Konfrontace s Tizianem.....	17
2.6. Fondaco dei Tedeschi .....	17
2.7. Albrecht Dürer pro kostel San Bartolomeo di Rialto .....	18
2.8. Benátské zakázky .....	18
3. Raná tvorba.....	19
3.1. Narození Adónida a Smrt Adónida .....	19
3.2. Portrét mladé ženy .....	20
3.3. Venkovská idyla .....	21
3.4. Svatá konverzace .....	23
3.5. Ceres .....	25
3.6. Šalamounův soud.....	26
3.7. Svatý Jan Zlatouústý.....	30
3.8. Trojportrét .....	33
3.9. Pastýř s píšťalou .....	35
3.10. Svatý Bartoloměj a svatý Šebestián; Svatý Ludvík z Toulouse a svatý Sebald	36

3.11. Svatá konverzace (Svatá rodina se sv. Kateřinou Alexandrijskou, sv. Šebestiánem a donátorem) .....	39
3.12. Salome (Judita) .....	41
3.13. Moudrá panna .....	42
3.14. Portrét mladého muže v kožichu .....	44
4. České sbírky .....	45
4.1. Kopie obrazu Sv. Jana Zlatoústého .....	45
IV. Závěr .....	46
V. Katalog rané tvorby Sebastiana del Piombo .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 48
5.1. Narození Adónida, Smrt Adónida .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 49
5.2. Portrét mladé ženy .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 51
5.3. Venkovská idyla .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 53
5.4. Svatá konverzace .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 55
5.5. Ceres .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 57
5.6. Šalamounův soud .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 59
5.7. Svatý Jan Zlatoústý .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 61
5.8. Trojportrét .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 64
5.9. Pastýř s flétnou .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 66
5.10. Svatý Bartoloměj a svatý Šebestián; Svatý Ludvík z Toulouse a svatý Sebald	<b>Chyba!</b>
<b>Záložka není definována.</b>	<b>68</b>
5.11. Svatá konverzace (Svatá rodina se sv. Kateřinou Alexandrijskou, sv. Šebestiánem a donátorem) .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 71
5.12. Salome (Judita) .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 73
5.13. Moudrá panna .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 75
5.14. Portrét mladého muže v kožichu .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 77
Seznam vyobrazení v katalogu .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 79
Literatura ke katalogu .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 80
VI. Obrazová příloha .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 94
VII. Seznam vyobrazení .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b> 117
VIII. Seznam použité literatury .....	48

# I. Úvod

Benátský malíř Sebastiano Luciani žil mezi lety 1485–1547. Do roku 1511 pobýval v Benátkách, kde se vyučil výtvarnému umění. Školení se mu zde dostalo od největších mistrů, jako byli Giovanni Bellini a poté Giorgione z Castelfranca. Tyto vlivy a Sebastianův osobitý umělecký duch daly vzniknout jeho prvním dílům, v kterých jsou jeho postavy stabilní ve svých základech tíhnoucí k objemové monumentalitě a plnosti, ale s citem pro jemnost barev.<sup>1</sup>

V roce 1511 byl pozván Agostinem Chigi do Říma k výzdobě jeho nové vily. Jeho vstup na kosmopolitní scénu umění se stal klíčovým v jeho nadcházející tvorbě a kariéře. Při výzdobě vily se dostal do kontaktu s Raffaelem, který se stal později jeho hlavním rivalem, což nakonec vyústilo v „přímý kontakt“ při zakázce pro kardinál Giulia de' Medici.<sup>2</sup>

Více přínosným pro Sebastianův růst se stal Michelangelo. S tím navázal brzy blízký vztah jak po přátelské, tak po profesní stránce. Michelangelo podporoval Sebastiana v mnoha případech svými grafickými studiiemi a kresbami jako v Pietě z Viterba, či jeho stěžejní zakázce – výzdobě kaple Borgherini.<sup>3</sup>

Sebastiano byl dlouhý čas považován badateli za stranu spíše „přijímající.“<sup>4</sup> Zakořenění giorgionovského novátorského koloritu, později nadchnutí Raffaelovým citem pro malebnost a Michelangelovou energickou plasticitou a masivností je nicméně v kontrastu s tím, že i Sebastiano se stal v mnohých případech inspirující např. pro Tiziana.<sup>5</sup> Dnes se toto podcenění nebere naštěstí již na zřetel, a dokáže se spíše ocenit jeho přínos monumentální objemové skladbě skloubený s benátským citem pro kolorit.<sup>6</sup>

Sebastiano se přesto stal papežovým oblíbencem, a tak jej papež na začátku 30. let jmenoval do úřadu ochránce pečetě tzv. „*piombaturí*“, díky které se mu dostalo i přezdívky del Piombo.<sup>7</sup> Vkročením do tohoto úřadu ale rapidně klesla Sebastianova tvorba a jen stěží se mu povedlo dokončit pár zakázek.

Bakalářská práce se zabývá ve své hlavní části Sebastianovou ranou tvorbou v Benátkách, než odešel do Říma. Je zde představeno Sebastianovo mládí a jeho umělecký růst, v jaké míře se v jeho umění projevil vlivy tradiční belliniovske malby, giorgionovského

---

<sup>1</sup> LUCCO 1995, 331.

<sup>2</sup> LUCCO 1980 87.

<sup>3</sup> D'ACHIARDI 1908, 12.

<sup>4</sup> NEUMANN 1962, 3.

<sup>5</sup> LUCCO 2008, 25.

<sup>6</sup> NEUMANN 1962, 3.

<sup>7</sup> LUCCO 1980, 88.



nového pojetí barvy a do jaké míry se sám stal individuálním umělcem s vlastními tendencemi.

Jeho působištěm se stalo okolí Fondaca dei Tedeschi, kde získal mnoho zakázek a kde na něj jistě zapůsobila výzdoba Fondaca či Růžencová slavnost,<sup>8</sup> nově vyhotovená do kostela San Bartolomeo di Rialto, kde později Sebastiano vyzdobil varhanní dvířka.

Jeho benátská tvorba nicméně vznikala docela v krátkém časovém rozmezí 5–6 let, kdy se mu podařilo ztvárnit něco kolem čtrnácti děl. Mnohá z nich jsou i dnes tématem diskuzí ohledně autorství, datace, či objednavatele. Mezi nejdůležitější patří jeho tři díla, která jsou dodnes vysoce ceněna – výzdoba varhanních dvířek pro kostel San Bartolomeo di Rialto, oltářní obraz Sv. Jana Zlatoústého a obrovské plátno Šalamounova soudu.<sup>9</sup>

V českých sbírkách se nachází z rané tvorby pouze Sebastianova kopie k oltářnímu obrazu Sv. Jana Zlatoústého. Tento obraz je v majetku Alšovy jihočeské galerie.

---

<sup>8</sup> LUCCO 2008, 26.

<sup>9</sup> HIRST 1981, 4.

## II. Průběh dosavadního bádání a přehled literatury

O Sebastianově raném období v Benátkách nemáme tolik literatury jako o jeho úspěšnější následné tvorbě v Římě. Naštěstí se dodnes nacházejí historici umění, kteří se tímto krátkým diskutabilním obdobím zabývají.

První zprávy se nám dochovaly již z od poloviny 16. století díky Vasarimu a jeho vydání *Životopisů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. V prvním vydání (1550)<sup>10</sup> je Sebastianův benátský život uveden jen ve zkratce, zatímco v druhém vydání (1568),<sup>11</sup> po tom co Vasari navštívil Benátky, jej popisuje již jako schopného samostatného malíře s výčtem několika benátských děl.

V roce 1908 vydal první monografii Giorgio Bernardini- *Sebastiano del Piombo*<sup>12</sup> a Pietro D'Achiardi- *Sebastiano del Piombo: Monografia storica e artistica*,<sup>13</sup> kde v úvodní kapitole uvádí, že „považování Sebastiana za eklektika v době zlatého věku italského umění je nepřiměřené k tomu, že eklektismus je obecně považován jako fenomén úpadku.”<sup>14</sup>

V roce 1913 uvádí Sebastiana ve svém díle *Giorgione e il Giorgionismo*<sup>15</sup> Lionelo Venturi, hned jako druhého v pořadí po Tizianovi, jako Giorgionova pokračovatele.

Další monografie vznikaly v průběhu 40. let. 20. století. Jedna z nich vyšla v Basileji v roce 1942 od Leopolda Dusslera – *Sebastiano del Piombo*<sup>16</sup> a o dva roky později ji následovala monografie Rodolfa Pallucchini – *Sebastiano Veneziano: Fra Sebastiano del Piombo*.<sup>17</sup>

Od 60. let se Sebastianovi věnuje Michael Hirst, který v roce 1981 vydal umělcovu nejnovější monografii *Sebastiano del Piombo*.<sup>18</sup> Ta obsahuje nové informace a cenné výzkumy, které zobrazují všechny aspekty Sebastianova života a tvorby.

V roce 1985 Chiara Bertini a Augusto Gentili vydali malou publikaci *Sebastiano del Piombo. La pala di San Giovanni Crisostomo*,<sup>19</sup> jež se věnuje oltářnímu obrazu Sv. Jana Zlatostého.

---

<sup>10</sup> VASARI (1550) 1986, 838–847.

<sup>11</sup> VASARI (1568) 1997, český výbor 1998, 155–165.

<sup>12</sup> BERNARDINI 1908, 2–142.

<sup>13</sup> D'ACHIARDI 1908, 21–360.

<sup>14</sup> Ibidem 14–15.

<sup>15</sup> VENTURI 1913, 153–168.

<sup>16</sup> DUSSLER 1942, 11–224.

<sup>17</sup> PALLUCCHINI 1944, 2–237.

<sup>18</sup> HIRST 1981, 1–175.

<sup>19</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 4–32.

Od 80. let se stal ale největším odborníkem na Sebastianův život i téma rané tvorby Mauro Lucco, když nejprve vydal *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*<sup>20</sup> (1980), kde výčet benátských děl je jen v několika málo bodech odlišený od nejnovějšího bádání.

Jednotlivé články a recenze dodnes hojně publikuje *The Burlington magazine*. Charles Hope zde uvedl recenzi na Hirstovu monografii a Luccovo *L'opera completa*,<sup>21</sup> nebo Johannes Wilde recenzi na Pallucchinio monografii.<sup>22</sup> Keith Laing a Michael Hirst napsali zajímavý článek *The Kingston Lacy Judgment of Solomon*,<sup>23</sup> kde je představeno dílo *Šalamonova soudu*, jeho zrestaurování a nové poznatky.

V roce 1955 proběhla v Dóžecím paláci v Benátkách velká výstava pod názvem *Giorgione e i Giorgioneschi*, ke které se vyjadřoval historik umění Roberto Linghi. Byl zde hojně zastoupen i Sebastiano jako přímý následovník Giorgiona. Obzvláště pozoruhodná byla sestava děl ze San Bartolomeo, *Sv. Jana Zlatoústého* a *Svaté rodiny* z Louvru. Vedle těchto děl zde byly vystaveny např. *Příběhy Adónida*, *Venkovská idyla*, *Ceres* či *Pastýř s pišťalou*. Recenzi k výstavě a katalogu přinesl opět *The Burlington Magazine* článkem *The Giorgione Exhibition in Venice*<sup>24</sup> od Giles Robertson.

Mezi další velké výstavy, kde bylo možné spatřit některá Sebastianova raná díla, patří výstava v Paříži (1983) a Londýně (1993).

První a zároveň poslední samostatná výstava věnovaná Sebastianovi proběhla od února do března 2008 v Benátském paláci v Římě a následně pokračovala v Gemäldegalerie v Berlíně. Z benátských děl tam byly vystaveny téměř dvě třetiny, což jistě svědčí o snaze lépe veřejnosti přiblížit tuto krátkou periodu. Článek *Sebastiano del Piombo v Benátkách*<sup>25</sup> v katalogu výstavy byl zpracován M. Luccem a taktéž většina slovníkových hesel k benátské tvorbě je v jeho podání.

Co se týče literatury v češtině, tak ta se soustředí povětšinou na Sebastianovu *Madonu s rouškou*<sup>26</sup> [1] (před 1521) a kresbu<sup>27</sup> nacházející se v českých sbírkách, ale tématem rané tvorby se zde nikdo nezaobírá.

O kopii díla *Sv. Jana Zlatoústého* nebylo prozatím publikováno nic. Existuje k němu pouze restaurátorská zpráva, která je v soukromém držení restaurátora a není uložena ani v AJG na Hluboké, kde se dílo nachází.

---

<sup>20</sup> LUCCO 1980, 5–148.

<sup>21</sup> HOPE 1982, 637–638.

<sup>22</sup> WILDE 1946, 256–259.

<sup>23</sup> LAING/HIRST 1986, 273–283.

<sup>24</sup> ROBERTSON 1955, 272–277.

<sup>25</sup> LUCCO 2008, 23–29.

<sup>26</sup> Olej, topolové dřevo; 120,5 x 92,5 cm; inv. č. 1076; Olomouc, Arcibiskupský palác; NEUMANN 1962, 1–34.

<sup>27</sup> Studie k cyklu fresky v San Pietro in Montorio.

### III. Kapitoly

#### 1. Život a tvorba Sebastiana Luciani

##### 1.1. Mladý Sebastiano v Benátkách

Benátský malíř Sebastiano del Piombo byl dříve než malířem hráčem na loutnu. Když se ale začal zajímat o umění výtvarné, dostal se do kontaktu s největšími osobnostmi benátské výtvarné scény jako Giovanni Bellini, od kterého si osvojil i první principy malířství. V roce 1508 ho ale zaujala jiná postava a to příchozí Giorgione z Castelfranca, který s sebou přinesl do města na laguně neobyčejný cit pro barevnost tzv. „*maniera moderna*“. To Sebastiana nadchlo natolik, že se rozhodl přejít od belliniovské tradiční malby k giorgionovské rozzářené paletě.<sup>28</sup>

Sebastiano začal dostávat první zakázky a do svého odchodu z Benátek vytvořil přes desítku děl, z čehož jsou stěžejní tři velké soukromé zakázky. Jednou z nich je výzdoba varhanních dvířek pro kostel San Bartolomeo di Rialto, další je obrovské plátno Šalamounova soudu a těsně před odjezdem do Říma vyhotovil do kostela San Giovanni Crisostomo stejnojmenný obraz pro hlavní oltář.<sup>29</sup>

Sebastiano tedy za pouhých pět až šest let své aktivní umělecké činnosti v Benátkách vytvořil četnou řádku děl, která ho dostala až na kosmopolitní římskou scénu. V roce 1511 totiž přijel do Benátek bohatý sienský bankéř a mecenáš Agostino Chigi, jehož Sebastianovo umění zaujalo natolik, že mladého umělce vzal s sebou do Říma. Tím také skončilo Sebastianovo rané období v Benátkách a začalo římské, v kterém již naplno rozvinul svoji uměleckou kariéru.

##### 1.2. Římský pobyt

28. srpna 1511 tedy Agostino Chigi přijel do Říma a s sebou přivedl mladého Benátčana. Zaúkoloval ho na výzdobě své nové vily na kraji Říma, dnešní vila Farnesina. Sebastiano zde vymaloval lunety s mytologickými náměty a na stěně ztvárnil kyklopa

---

<sup>28</sup> VASARI (1568) 1997, český výbor 1998, 155.

<sup>29</sup> LUCCO 1996, 331–32.

Polyféma [2] hned vedle Raffaelovy Galatei, který taktéž na vile pracoval, a poprvé se tedy dostal do konfrontace se svým pozdějším letitým rivalem.<sup>30</sup>

Setkání s Michelangelem, které vedlo nejen ke spolupráci, ale i k dlouholetému přátelství, se stalo klíčovým pro Sebastianovu další tvorbu. A tak už v roce 1514 mohla vzniknout jako „práce čtyř rukou“ *Pieta z Viterba*<sup>31</sup> [3] (1513-1516).

O dva roky později se mu díky Michelangelovi<sup>32</sup> dostalo jedné z jeho největších zakázek. Florentský obchodník Peirfrancesco Borgherini pověřil Sebastiana, aby mu vyzdobil rodinnou kapli [4] v římském kostele San Pietro in Montorio. I zde spolupracoval s Michelangelem, který mu dodal již konsolidované myšlenky a přípravné studie a i Vasari tuto malbu považuje za právem překrásnou.<sup>33</sup>

V roce 1517 pozval kardinál de' Medici (později papež Klement VII.) Sebastiana a Raffaela do katedrály v Narbonne,<sup>34</sup> aby zde každý vytvořil jeden oltářní obraz. Sebastiano byl pověřen obrazem *Vzkříšení Lazara*<sup>35</sup> [5] (1517–19) a Raffaello *Proměnění Páně*.<sup>36</sup> Došlo tak k „boji“ jak mezi umělci, tak mezi jejich monumentálními postavami Lazara a Krista.

Po zdařilém výzdobení kaple Borgherini následovaly i další zakázky na výmalby jiných kaplí. Se smrtí Agostina Chigiho (1520) přišly od jeho dědiců zakázky na dokončení pohřební rodinné kaple v kostele Santa Maria del Popolo<sup>37</sup> a kaple v Santa Maria della Pace.<sup>38</sup>

Od svého příjezdu do Říma se Sebastiano zabýval převážně portrétní tvorbou. Ta nabírá na kvalitě a rozmachu hlavně po roce 1516, kdy vznikaly skvělé portréty, jako například *Portrét muže v brnění*,<sup>39</sup> [6] (kolem 1512), *Portrét ženy, tzv. La Fornarina* [7]<sup>40</sup> (1512), *Portrét Antona Francesca degli Albizzi*<sup>41</sup> [8] (1525) či *Portrét Klementa VII. s vousem* (1526–1527).<sup>42</sup> V průběhu tvorby portrétů lze také vyzorovat měnící se Sebastianův styl. Rané podobizny nesly ještě odkazy k benátskému koloritu, až postupně docházelo ke ztmavnutí a nabírání na objemu a formě.

---

<sup>30</sup> CARRATÙ 2008, 130–132.

<sup>31</sup> BARBIERI 2004, 29.

<sup>32</sup> VASARI (1550) 1986, 841.

<sup>33</sup> VASARI (1568) 1997, český výbor 1998, 157.

<sup>34</sup> Tehdy arcibiskupské sídlo kardinála.

<sup>35</sup> Olej na dřevě přenesen na plátno, 381 x 289,6 cm, inv. č. NG 1, National Gallery, Londýn.

<sup>36</sup> LUCCO 1980, 87.

<sup>37</sup> Dokončená až po Sebastianově smrti Francescem Salviati. LUCCO 1996, 335.

<sup>38</sup> Dílo zůstalo nedokončené a bylo odkryté až po Sebastianově smrti. Dnes se nám zachovali pouze tři fragmenty. PALLUCCHINI 1944, 75.

<sup>39</sup> Olej na plátně, 87,5 x 66,5 cm, inv. č. 1960.119, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford (Connecticut).

<sup>40</sup> Olej na dřevě, 68 x 55 cm, inv. č. 1890, č. 1443, Galleria degli Uffizi, Florencie

<sup>41</sup> Olej na plátně přenesen na dřevo, 134,6 x 98,7 cm, inv. č. 61.79, Samuel H. Kress Collection, Museum of Fine Arts, Houston.

<sup>42</sup> Olej na plátně, 145 x 100 cm, inv. č. Q147, Museo e Gallerie Nazionali do Capodimonte, Neapol.

Na počátku obléhání Říma v roce 1527, uprchl společně s papežem a císařskými oddíly pryč z města. Útočiště hledal nejdříve v Orvietu, pak ve Viterbu a konečně v Benátkách, a to až do jara 1529.<sup>43</sup>

Po návratu do Říma mu roku 1531 nabídl Klement VII. vytoužené místo v úřadu papežského ochránce pečeti “*carica di piombatore apostolico*”, díky čemuž získal i přezdívku *del Piombo*.<sup>44</sup> Tato práce ho donutila obléci mnišský oblek, což bylo spojeno i s pevným platem, a snad se i trochu přestal zajímat o malířství.<sup>45</sup> Na všechna svá díla začal vyžadovat příliš mnoho času – *Pieta z Úbeda*<sup>46</sup> [9] (1533–39), *Narození Panny Marie* v Santa Maria del Popolo (1532 z části nedokončené).

Od *Piety z Úbeda* do Sebastianovy smrti roku 1547 nejsou známa žádná další díla. Sebastiano byl pohřben v Santa Maria Maggiore v Římě, ale na podnět Daniela da Volterra byly jeho pozůstatky v roce 1561 přeneseny do Akademie sv. Lukáše v Římě.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> LUCCO 1980, 88.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> PALLUCCHINI 1944, 67.

<sup>46</sup> Olej na břidlicové desce, 124 x 111,1 x 35 cm, Museo del Prado, Madrid.

<sup>47</sup> LUCCO 1996, 336.

## 2. Benátský pobyt

### 2.1. Mladý Benátčan

Podle nejstarších zpráv podané Vasarim se Sebastiano Luciani,<sup>48</sup> syn Luciana Luciani, narodil kolem roku 1485 pravděpodobně v Benátkách. Jeho věk Vasari odvozuje od roku úmrtí 1547, kdy mu bylo 62 let.<sup>49</sup> Podle toho tedy (pokud se Vasari v datu narození neplete) by mu bylo v průběhu aktivní malířské činnosti od roku 1506–1510 dvacet až dvacet pět let. S jistotou ani nevíme, jestli se Sebastiano narodil v Benátkách, ale možná to může potvrdit fakt, že se na svá díla podepisoval „*Venetus*“, neboť toto slovo nemělo v 16. století tak rozsáhlý význam jako dnes.<sup>50</sup>

O tom, kde Benátčan bydlel, můžeme pro nedostatek zpráv pouze spekulovat. Podle centralizace zakázek kolem Fondaca dei Tedeschi to mohlo být právě v okruhu kolem Ponte Rialta.

### 2.2. Sebastianův vztah k hudbě

Prvním Sebastianovým povoláním nebylo umění výtvarné, nýbrž hudební. Vedle zpěvu se zabýval i hrou na různé nástroje, a především na loutnu, ke které nepotřeboval žádný jiný doprovod. Jeho kariéra se rozvíjela tedy nejdříve tímto směrem a ve městě laguny patřil ke známým virtuosům.<sup>51</sup>

### 2.3. Malířské počátky u Giovanniho Bellini

Když se Sebastiano zaměřil spíše na umění výtvarné než hudební, jeho prvním vzorem a učitelem se stal Giovanni Bellini, jehož práce byla rozšířena po celém Venetu, takže

---

<sup>48</sup> Vasari ve svém prvním vydání *Životopisů* jej uvádí jako *Sebastiano Veneziano. Pittore*. VASARI (1550) 1986, 838. Ve druhém vydání jako *Sebastiano Viniziano. Frate del Piombo e pittore*. VASARI (1568) 1998, český výbor 1998, 155.

<sup>49</sup> VASARI (1550) 1986, (pozn. 1) 838.

<sup>50</sup> D'ACHIARDI 1908, (pozn. 1) 14.

<sup>51</sup> VASARI (1568) 1997, český výbor 1998, 155.

nemohla Sebastiana minout.<sup>52</sup> Přesné určení, že byl „ještě mladý“, se může zdát poněkud zvláštní v souvislosti s jeho prvotní zálibou v hudbě. Ale vysvětluje skutečnost, že benátská umělci vstupovali do dílny dosti brzo a kolem dvaceti let si již tvořili obvykle vlastní dílnu. I přes důkladné bádání historiků umění se nezachoval žádný malířský důkaz z učňovské doby ani o přímé účasti v dílně jak u Belliniho, tak později Giorgiona.<sup>53</sup>

## 2.4. Přechod k Giorgionovi

Když v letech 1507–1508 přišel do Benátek Giorgione z Castelfranca (1478–1510) aby provedl freskovou výzdobu na fasádě Fondaca dei Tedeschi,<sup>54</sup> přinesl s sebou do té doby něco nevídaného. Jeho barevné tónování bylo více sjednocené, harmoničtější a plné živých jasných barev.

Ačkoliv nevlastnil v roce 1506 vlastní dílnu,<sup>55</sup> Sebastiano neváhal a přimkl se k jeho stylu tzv. „*maniera moderna*“.<sup>56</sup> Můžeme jen obtížně určit, jak moc mohl Giorgione Sebastiana učit. Sebastiano nepřevzal žádná technická tajemství, řemeslnické triky či východiska k docílení efektu. Spíše si osvojil systém k uspořádání obrazové plochy a proporčnost forem.<sup>57</sup> Na druhou stranu ale A. Gentili podotýká, že „s předvídatelným giorgionismem u Sebastiana je nutné být opatrný“.<sup>58</sup> Podle Vasariho, který se zmiňuje ve svých *Životopisech* o Tizianovi a Sebastianovi „vytvořených“ Giorgionem, si musíme položit otázku, do jaké míry mohl malíř aktivně činný v Benátkách v průběhu pěti až šesti let někoho „vytvořit“.<sup>59</sup> Giorgionova tvorba nebyla tak progresivní a není ani řečeno, že všechna díla byla viděna jako revoluční, ani že byl ve všeobecné známosti ve svých začátcích. Nicméně nelze přehlédnout fakt, že se jeho narativní náměty či náměty ze světa pastýřů staly pro Sebastiana inspirací k vytvoření jeho nejranějších děl jako *Příběhy Adónida* či *Venkovská idyla*.<sup>60</sup>

---

<sup>52</sup> BERNARDINI 1908, 10.

<sup>53</sup> LUCCO 1980, 87.

<sup>54</sup> SCHULZ 2001, 567.

<sup>55</sup> LUCCO 2008, 24.

<sup>56</sup> VASARI (1550) 1986, 571.

<sup>57</sup> LUCCO 2008, 24.

<sup>58</sup> GENTILI 2004, 29.

<sup>59</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 4.

<sup>60</sup> LUCCO 2008, 26.



## 2.5. Konfrontace s Tizianem

Giorgione spolu se svými žáky, Tizianem a Sebastianem, formovali v letech 1505–1510 jedno z nejčistších období nadcházejícího vývoje umění.

Ačkoliv byl Tizian mladší než Sebastiano,<sup>61</sup> byl mnohem nadanější. To co Sebastiano dokázal až v jednadvaceti letech, dovedl Tiziano již v sedmnácti.<sup>62</sup>

Ve skutečnosti je to ale nakonec Tizian, který odvozuje a kopíruje osobitým způsobem prvky ze Sebastianových modelů. Kupříkladu jeho *Sv. Marek na trůnu* má základ v Sebastianově Šalamounovi ze *Šalamounova soudu* či freska *Zázrak mluvícího nemluvněte* v Padově, kde tři ženy napravo jsou ovlivněny trojicí žen po levé straně obrazu *Sv. Jana Zlatoústého* a další.<sup>63</sup>

## 2.6. Fondaco dei Tedeschi

Mezi Německem a Benátkami existovaly již po dlouhou dobu pevné obchodní vztahy. Ve 20. letech 13. století tak vznikla v Benátkách instituce obchodního domu spolu s funkcí kontroly obchodu věnovaná převážně německým obchodníkům<sup>64</sup> pod názvem Fondaco dei Tedeschi.<sup>65</sup> Palác byl několikrát poničen požárem, až v roce 1505 došlo k jeho definitivnímu zboření<sup>66</sup>. Obchodníkům bylo vystavěno nový palác i s obchody, který jako oficiální sídlo musel nést i výzdobu s přesným ikonografickým programem,<sup>67</sup> který byl striktně stanoven objednavateli.<sup>68</sup>

---

<sup>61</sup> Vasari uvádí Tizianovo narození k roku 1480, zatímco moderní kritika se kloní spíše k pozdějšímu datu mezi roky 1488-1490. VASARI (1568) 1997, český výbor 1998. 311.

<sup>62</sup> LUCOO 2008, 25.

<sup>63</sup> LUCOO 2008, 25–26.

<sup>64</sup> Následně ale také rakouským, maďarským a obchodníkům ze severní Evropy.

<sup>65</sup> Dnes známý pod jménem Palazzo delle Poste

<sup>66</sup> BARBON 2005, 5–9.

<sup>67</sup> Giorgione vyhotovil fresky na průčelí budovy směrem ke kanálu Grande (1508) a Tizian na jižní stranu směrem k dnešnímu calle del Fontego dei Tedeschi. SCHULZ 2001, 567.

<sup>68</sup> MASCCHIO 1994, 186.

## 2.7. Albrecht Dürer pro kostel San Bartolomeo di Rialto

Nedaleko Fondaca dei Tedeschi se nachází kostel San Bartolomeo di Rialto.<sup>69</sup> V tomto německém kostele se kázalo v němčině, a již od roku 1434 tam měla již norimberská skupina kupců oltář sv. Sebalda jako patrona Norimberka.

Když se v roce 1480 dostalo i do Benátek z Německa růžencové bratrstvo, zažádal v roce 1504 jistý mnich Leonhard Wild u Rady deseti o založení bratrstva právě v tomto kostele.<sup>70</sup> To vedlo k objednávce oltářního obrazu, pro kterou byl zvolen norimberský mistr Albrecht Dürer. Při příležitosti návštěvy Benátek (1505–07) vyhotovil pro kostel obraz s námětem *Růžencové slavnosti*<sup>71</sup> [10] (1506). Dürerova čistá linearita a studené zářivé tóny v obraze se staly inspirující pro mnoho benátských umělců, mezi nimiž byl i Sebastiano. Ten o pár let později dostal zakázku na výzdobu varhaních dvířek do téhož kostela.

V průběhu 17. století došlo ale k částečné změně v interiéru kostela, přičemž následovala další radikální změna v roce 1723, tudíž původní zařízení interiéru již není na stejném místě.<sup>72</sup>

## 2.8. Benátské zakázky

V průběhu pěti až šesti let, kdy byl Sebastiano výtvarně činný v Benátkách, vytvořil čtrnáct děl.<sup>73</sup> Většinou se jednalo o soukromé zakázky kromě veřejné objednávky výzdoby varhanních dvířek pro kostel San Bartolomeo di Rialto.<sup>74</sup>

Jedním z nejranějších děl je *Narození Adónida a Smrt Adónida*,<sup>75</sup> *Portrét mladé ženy*<sup>76</sup> a *Venkovská idyla*,<sup>77</sup> kde se ještě pevně drží v giorgionovských kolejích. V dalších dílech jako *Svatá konverzace*<sup>78</sup> či *Ceres*<sup>79</sup> je už více patrná Sebastianova progresivnost v masitosti postav.

---

<sup>69</sup> Kostel dodnes zůstal sevřen ze všech čtyř stran okolními budovami a byl tak skvěle izolovaný od rušného života čtvrti. Jeho původní pojmenování bylo San Demetrio, ale ve 12. století prošel kostel radikální přestavbou a s tím byla spojena i změna názvu na San Bartolomeo. FRANZIO/STEFANO 1975, 361

<sup>70</sup> LÜBBEKE 2006, 19.

<sup>71</sup> Olej na topolovém dřevě; 162 x 192 cm; inv. č. O 1552; Praha, Národní Galerie

<sup>72</sup> FRANZIO/STEFANO 1975, 361.

<sup>73</sup> Tento počet je uveden v katalogu výstavy 2008. LUCCO 2008, 92–124.

<sup>74</sup> LUCCO 1980, 5.

<sup>75</sup> LUCCO 2008, 92.

<sup>76</sup> Ibidem 94.

<sup>77</sup> Ibidem, 96.

<sup>78</sup> Ibidem, 98.

<sup>79</sup> Ibidem 100.

Pak přichází na řadu *Šalamounův soud*,<sup>80</sup> na kterém pracoval několik let, a díky zrestaurování můžeme pečlivě pozorovat jak mění se Sebastianovy myšlenky, tak vývoj tvorby. Zároveň pracoval na oltářním obrazu *Sv. Jana Zlatoústého*,<sup>81</sup> vrcholném díle rané tvorby. Vedle toho vznikají zakázky jako *Trojportrét*,<sup>82</sup> na kterém pracoval společně s Giorgionem a Tizianem, *Pastýř s píšťalou*,<sup>83</sup> *varhanní dvířka se Sv. Bartolomějem, sv. Šebestiánem, sv. Ludvíkem z Toulouse a sv. Sebaldem*,<sup>84</sup> *Svatá konverzace (Svatá rodina se sv. Kateřinou Alexandrijskou, sv. Šebestiánem a donátorem)*,<sup>85</sup> *Salome*,<sup>86</sup> *Moudrá panna*,<sup>87</sup> *Portrét mladého muže v kožichu*.<sup>88</sup>

### 3. Raná tvorba

#### 3.1. Narození Adónida a Smrt Adónida

Dvě desky vyhotovené v Sebastianových výtvarných začátcích,<sup>89</sup> nacházející se v majetku advokáta Albrighiho z Florencie, byly zařazeny do sbírky Lia v průběhu 70. let 20. století. Desky byly poprvé představeny na výstavě *Giorgione e i Giorgionecchi* v roce 1955 pod jménem Giorgiona navrhnutém Robertem Longhi.<sup>90</sup> Dnes se většina badatelů<sup>91</sup> sice kloní ke jménu Sebastiana, což potvrzuje i nejnovější katalog, kde jsou uvedeny pod jeho jménem, nicméně nevyvrácené a přesvědčivé hypotézy zůstávají stále otevřeny.<sup>92</sup>

V místě dřívějšího umístění<sup>93</sup> byly desky spojeny dohromady obrovským rámem, jehož jemný náčrt je znatelný ještě na barvě povrchu desky a pokrýval část odpovídající zhruba čtvrtině celku. Zajímavý formát podnícený rámem nabádá k tomu, že uprostřed mezi oběma deskami chybí třetí scéna. Longhi se domníval, že se jednalo o báj *Milenci Venuše*

---

<sup>80</sup> Ibidem 102–3.

<sup>81</sup> Ibidem 106, 108.

<sup>82</sup> Ibidem 110.

<sup>83</sup> Ibidem 112.

<sup>84</sup> Ibidem 114, 116.

<sup>85</sup> Ibidem 118.

<sup>86</sup> Ibidem 120.

<sup>87</sup> Ibidem 122.

<sup>88</sup> Ibidem 124.

<sup>89</sup> Hned po *Portrétu mladé ženy* (Budapešť). K tomu se kloní Pallucchini (1966), Lucco (1980, 2008), Hope (1982); zatímco Zampetti (1955) a Richardson (1980) se shodli na roku 1508.

<sup>90</sup> LUCCO 1980, 90.

<sup>91</sup> Zampetti (1955), Pallucchini (1966), Lucco (1980, 2008), Hope (1982), Richardson (1987), Gentili (1995), De Marchi (1997).

<sup>92</sup> Bonicatti (1964) navrhl podobně jako Longhi, že by mohlo jít o giorgionovského malíře a Joannides (2001) je toho názoru, že se jedná o dílo současníka Tiziana. LUCCO 2008, 92.

<sup>93</sup> Ridolfi v roce 1648 viděl desky v domě pánů Vidmani.

a *dónido*.<sup>94</sup> To potvrzuje i Carlo Ridolfi (1648) „...v jedné je Narození Adónida, ve druhé je vidět v sladkém objetí s Venuší a ve třetí Usmrcení Adónida divočákem...“<sup>95</sup> Ve skutečnosti rám dával díla dohromady v opačném vyprávěcím pořadí, tedy jako první bylo *Usmrcení Adónida* nalevo a *Narození Adónida* napravo.

K čemu takto vyhotovená díla sloužila, není zcela jasné. Je značně pravděpodobné, že se jednalo o přední část truhly<sup>96</sup> nebo v každém případě o část nábytku. Objem je určen tak, aby byl schopný ještě zahrnout zkrácený a stručný nápis.

Póza nymfy, která nalevo asistuje při porodu Adónida, je velmi podobná postavě nepravé matky v *Šalamounově soudu* a všechny postavy jsou význačné typickou sebastianovskou robustností v modelaci.<sup>97</sup> V roce 2001 se ukázalo,<sup>98</sup> že divočák znázorněný při usmrcení Adónida byl v té době zřejmě více domestikovaným zvířetem, než se předpokládalo a bylo známé jako *Cinta senese* pro svoji bílou pásku kolem těla zhruba ve výšce šíje.<sup>99</sup>

### 3.2. Portrét mladé ženy

Obraz mladé ženy vytvořený v letech 1505–06<sup>100</sup> se nachází od roku 1949 v Szépművészeti Muzeum v Budapešti. V roce 1869 ho získal György Ráth do sbírky Hussian ve Vídni a po jeho smrti věnovala Ráthova manželka celou sbírku do maďarského Uměleckoprůmyslového národního muzea, které dílo umístilo do vily Gorkij.<sup>101</sup> Při znovu uspořádávání národního dědictví v Maďarsku byl obraz umístěn do Szépművészeti Muzeum, kde se nachází i dnes.

Už v roce 1892 Theodor Frimmel určil za autora Sebastiana, ale to bylo vyloučeno názory ředitele Uměleckoprůmyslového muzea Jenő Radisics. Ten přišel o pár let později s domněnkou jména Palmy Vecchio a další názory směřovaly ke jménu Bernardina Licinia.<sup>102</sup>

---

<sup>94</sup>LUCCO 2008, 92.

<sup>95</sup>Ibidem.

<sup>96</sup>LUCCO 1980, 90.

<sup>97</sup>Ibidem.

<sup>98</sup>M. Votta to publikuje v *Il bestiario figurato. animali rappresentati tra scienza e arte*, la Spezia 2001.

<sup>99</sup>Jedná se o typ zvířete, které bylo v předcházejících staletích velmi oceňováno pro přizpůsobivost různým prostředím

<sup>100</sup>Názor je badateli sdílený.

<sup>101</sup>LUCCO 2008, 94.

<sup>102</sup>Berenson (1936, 1957), Freedberg (1971).

Teprve György Gombosi<sup>103</sup> (1925 a 1933) začal silně prosazovat Sebastianovo jméno a k tomu názoru se přiklonili časem i další badatelé<sup>104</sup>

Ženské portréty bývaly v Benátkách vzácnější než mužské,<sup>105</sup> o to zajímavější je tedy otázka, kdo je na portrétu znázorněn. Hirst upozornil na odkrytou ruku a pohled upřený na diváka, což je spíše znakem svádění. Tomu odpovídají také chudší šaty nepatřičné k veřejnému vystupování mladé dámy. Náušnice v levém uchu byla považována za něco nepřipustného a skandálního a stejně tak tmavé vlasy, které byly upřednostňovány obyčejnými lidmi, zatímco urozené dámy mívaly většinou blondáté vlasy.<sup>106</sup> Podle takovýchto prvků lze soudit, že se může jednat o kurtizánu.<sup>107</sup>

V tomto raném díle skloubil Sebastiano starší vliv belliniovskeho citění pro utváření tvaru s novým vlivem giorgionovského tónování při malbě jemné pleti ženy.<sup>108</sup> Typicky sebastianovská je paže umístěná do prvního plánu. Pevná a silná mající tak nadměrný respekt. Zajímavé gesto sevřené pěsti s nataženým ukazováčkem, který jakoby poukazoval na něco mimo obraz, se objevuje ve více jeho benátských dílech.<sup>109</sup>

Třebaže je toto dílo považováno za menší, druhotné důležitosti a kvůli špatnému umístění se mu nedostalo oprávněného uznání, označuje důležitou cestu od portrétu k alegorickému a svůdnému vyobrazení mladé dámy,<sup>110</sup> kterému se dostane uznání až v dalším desetiletí Tizianovým obrazem *Žena v zrcadle*<sup>111</sup> [11] (1512–1515), jenž nese jasné odkazy k Sebastianovi.<sup>112</sup>

### 3.3. Venkovská idyla

Venkovská idyla byla na výstavě benátské malby v Londýně v letech 1894–95 hodnocena podle výroku Bernarda Berensona (1901) jako „*starodávnost více než nejistá*“.<sup>113</sup>

---

<sup>103</sup> PALLUCCHINI 1944, 15.

<sup>104</sup> Venturi (1928), Wilde (1933), Pallucchini (1935-1936, 1944, 1978), Dussler (1942), Pigler (1954, 1967), Garas (1965, 1985), Lucco (1980, 1983, 1996, 2008), Hirst (1981), Tátrai (1991).

<sup>105</sup> FERINO-PAGDEN 2006, 190.

<sup>106</sup> HIRST 1981, 93–94.

<sup>107</sup> LUCCO 2008, 94.

<sup>108</sup> LUCCO 1980, 91.

<sup>109</sup> Příběhy Adónis, Venkovská idyla, Šalamounův soud, Svatý Jan Zlatoústý, Svatá konverzace. Ibidem.

<sup>110</sup> LUCCO 1980, 91.

<sup>111</sup> Olej na plátně, 99 x 76, Inv. č. 755, Musée du Louvre, Paříž.

<sup>112</sup> LUCCO 2008, 94.

<sup>113</sup> Berenson se setkal s dílem v roce 1901 u Lady Louisi Ashburton. LUCCO 2008, 96.

V 19. století náležel obraz do kolekce Alexandra Baringa.<sup>114</sup> Po jeho smrti přešel dědičně do sbírky synovce Lady Ashburton Lorda Spencra Compton a ke konci století ho u Lady Louisy Ashburton objevil Bernard Berenson. Zůstal v rukou markýzů z Northampton na venkovském sídle Compton Wynyates (Warwickshire, Anglie) až do doby, kdy byl 10. dubna 1981 prodán Christi do Londýna. Byl získán společností Seiden and De Cuevas, která ho nechala v letech 1981-84 zrestaurovat a od té doby je zapůjčen ve Fogg Art Museum v Cambridge.<sup>115</sup>

Autorství bylo určeno v roce 1928 M. Conwayem. Ten jej považoval za Giorgiona,<sup>116</sup> stejně tak jako možný autor byl přijat i Tizian,<sup>117</sup> a teprve v roce 1955 při giorgionovské výstavě přišel Roberto Loghi s domněnkou raného díla Sebastianova.<sup>118</sup>

Datace se odvíjí od blízkosti *Příběhů Adónida*, tedy někdy po roce 1505 v Sebastianových začátcích.<sup>119</sup>

Co se týče námětu díla, přišel E. Wind (1969) s odkazem k Tizianovi a dílo identifikoval jako *Láska a Statečnost v přírodě*.<sup>120</sup> To ale nebylo moc kladně přijato a žena s dítětem vyvolávala pochybnosti, že by to měla být postava Lásky. Dříve byl ovšem obraz přirovnán Conwayem k Giorgionovu dílu *Bouře*<sup>121</sup> [12] (1507–08), ke kterému se přibližuje a z kterého by mohl patrně vycházet, ačkoliv v našem díle chybí blesky a muž je zde znázorněn jako voják. To by vyvracelo i dataci k roku 1505, kdy ještě Giorgione nebyl ani v Benátkách. Dalším obdobným dílem jako je *Bouře* a *Venkovská idyla* je obraz s obdobnou kompozicí uložený ve Philadelphia Museum of Art pod jménem Palmy Vecchio.<sup>122</sup>

Poněkud zvláštní formát nabádá k tomu, že by účel desky mohl být podobný jako u *Příběhů Adónida*. Podle P. Joannidese tvořilo dílo dvířka nějaké skříně a mohla být spojená s nejméně jednou další deskou. Při bližším pohledu na obraz je po stěnách zdobný dekor.<sup>123</sup>

Sebastiano zde přichází s novou obrazovou konstrukcí, je tvořena několika plány ubíhajícími do dálky, země se vlní a rozlehlé pozadí v dáli v podobě jevištních kulis je zahalené ve slunečním oparu. Naopak v prvním plánu se ve vojákově brnění odrážejí stromy

---

<sup>114</sup> Známý jako 1. Lord Ashnorton, umírá 1848.

<sup>115</sup> LUCCO 2008, 96.

<sup>116</sup> K jeho názoru se přidali Phillips (1937), Fiocco (1941), Coletti (1955) a Zapmetti (1955); Morassi (1942) jej považoval za dílo Giorgionova žáka; Berenson (1932, 1957) přišel nejdříve s mladým Tizianem a poté obecně, že se jedná o giorgionovské dílo. Pignatti (1969, 1978) ho přiřkne dokonce Palma Vecchio.

<sup>117</sup> Freedberg (1971), Oberhuber (1976), Goldfarb (1984), Joannides (2001), Humfrey (2007).

<sup>118</sup> Názor přijat Luccem (1980, 1995, 1996, 2008), Anderson (1996), Brown (2006). LUCCO 2008, 96.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> LUCCO 1980, 91.

<sup>121</sup> Olej na plátně, 82 x 73 cm, inv. č. 881, Gallerie dell' Accademia, Benátky. LUCCO 2008, 96.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem.

a obraz vody viditelné jen z blízkosti. Takto nám Sebastiano podává reálný prostor, který pokračuje před obrazem a za ním.

J. Anderson poznamenal, že pozdně gotické záhyby na šatech ženy tvořící trojúhelníkové zakončení jsou patrné i u šatu sv. Šebestiána na varhanních dvířkách ze San Bartolomeo di Rialto a u *Svaté konverzace* z Louvru.<sup>124</sup> Stejně jako u *Příběhů Adónida*, tak i tady se objevuje gesto s ukazováčkem. Voják v pravé ruce tiskne halapartnu a nataženým ukazováčkem ukazuje ven z obrazu.

### 3.4. Svatá konverzace

Už od počátku 19. století se dílo dostávalo z jedné rukou do druhé. Do roku 1818 se nacházelo v německém Hannoveru ve dvorní sbírce hraběte z Wallmodenu, který jej převzal po otci, a jako autor zde byl veden Palma Vecchio. Když přešlo do sbírky Davida Bernarda Hausmann, v které zůstalo až do roku 1857, byli čtyři svatí kolem Madony identifikováni jako sv. Jeroným, sv. František, sv. Barbora a sv. Antonín z Padovy. 1857 bylo prodáno Giorgiovi V. z Brunswick-Lüneberg. Jeho syn Ernst August<sup>125</sup> jej zapůjčil do Provenzal-Museum Hannover, kde bylo uváděno jako dílo z okruhu Palmy Vecchia. V dubnu 1926 bylo dílo prodáno Cassirer & Helbing (Berlín), kde bylo v aukčním katalogu<sup>126</sup> konečně uvedeno Wilhelmem von Bode pod autorstvím Sebastiana del Piombo<sup>127</sup> a do roku 1970 se nacházelo u sběratele umění Siegfrieda Biebera v New Yorku. V roce 1973 byl ale obraz umístěn na desítky let do depozitáře Metropolitan Museum jako dílo Domenica Mancini, jak to navrhl B. Berenson (1957).<sup>128</sup> Až od pařížské výstavy *Le siècle de Titien: L'âge d'or de la peinture à Venise* (1993), kde byl obraz vystaven a uveden opět pod Sebastianovým jménem, byl pravidelně vystavován.

Nejnovější datace, podaná Maurem Lucco v katalogu výstavy z roku 2008 je určena mezi roky 1506–07.<sup>129</sup> Datace byla určována v kontextu se Sebastianovou *Svatou konverzací* z Louvru, jež je už více pod vlivem Giorgionova umění a která je dnes datována před rok

---

<sup>124</sup> LUCCO 1980, 91.

<sup>125</sup> Hrabě z Brunswick-Lüneberg a vévoda z Cumberlandu (Hanover).

<sup>126</sup> Č. 127.

<sup>127</sup> K Bodemu návrhu se přidali Adolfo Venturi (1928), Wilde (1933), Pallucchini (1935), Fiocco (1941), Dussler (1942), Lucco (1980, 2008).

<sup>128</sup> LUCCO 2008, 98.

<sup>129</sup> Ibidem.

1510.<sup>130</sup> Na pařížské výstavě bylo dílo vedeno též s datem 1507. Anonymní autor tam náš obraz označil jako inovaci Belliniho díla z kostela San Francesco della Vigna (1507, Benátky).

I když postavy byly už kolem 30. let 19. století obecně identifikovány jako sv. Jeroným, sv. František, sv. Barbora a sv. Antonín Paduánský, jisté jsou postavy jen sv. Jeronýma nalevo a sv. Františka napravo (ačkoliv ani ten nemá na ruce stigmata). Další mužská postava františkána je označována jako sv. Antonín z Padovy,<sup>131</sup> ale žena napravo bohužel zůstala bez jakéhokoliv atributu. Dva donátoři by mohli nést jména právě oněch dvou svatých, tedy Jeronýma a Františka a zajisté se jednalo o manžele.<sup>132</sup>

Sebastiano zde představil nový typ takového námětu. Svatá konverzace už není tichou, klidnou rozmluvou svatých, ale dochází tady k živému rozhovoru, který podnítl pohyby, výrazy a gesta obdobně, jako to provedl Albrecht Dürer ve své *Růžencové slavnosti*.<sup>133</sup>

Celý obraz je jakoby rozpůlen do dvou polí. Pozadí je děleno svisle na dvě části – nebe a zeď a v prvním plánu jsou rozvrženy postavy tak, aby vyrovnávaly kompozici a zároveň tvořily jakési pomyslné schody k Madoně.<sup>134</sup> Světci v zadní části jsou rozděleni po dvojicích na každou stranu. Nalevo zaujímají větší prostor sv. Jeroným se sv. Antonínem a napravo se spíše tísní v rohu sv. Barbora a sv. František. K nim je natočena hlava Madony, která je téměř ve stejné výšce jako ostatní svatí. Sebastiano její třičtvrtě postavu naplnil objemem, předsunul blíže k divákovi před ostatní svaté a tím se stala dominantou celé kompozice. Dalším vyvažujícím prvkem jsou pohledy svatých. Nalevo je obličej sv. Jeronýma znázorněn z profilu a sv. Antonína ze tří čtvrtin. To se opakuje i napravo, kde sv. Barbora je z profilu a sv. František ze tří čtvrtin. S takovými pohledy se u Sebastiana můžeme setkat i v dalších dílech. Sv. Barbora odpovídá ženě nalevo ve *Sv. Janu Zlatoústém* a sv. František má stejně pootočenou hlavu jako sv. Theodor v tomtéž obraze.<sup>135</sup>

Svatá konverzace je dobrým příkladem obrazu, ze kterého mladý Tizian přebíral prvky do svých raných děl. Šikmou pózu Madony a její obličej natočený doprava použil a domyslel o pár let později ve svém díle *Madona s dítětem, sv. Kateřinou, sv. Dominikem a donátorem*<sup>136</sup> [13] (kolem 1513). Stejně tak okraj lemující bílý šátek Madony natažený na její hrudi se

<sup>130</sup> PALLUCCHINI 1944, 17.

<sup>131</sup> Sv. Ludvík z Toulouse byl biskup, Bonaventura kardinál a Bernardin Sienský měl jasnou obličejovou masku.

<sup>132</sup> LUCOO 1980, 97.

<sup>133</sup> Ibidem 98.

<sup>134</sup> DUSSLER 1942, 21.

<sup>135</sup> PALLUCCHINI 1944, 16.

<sup>136</sup> Olej na plátně, 137 x 184 cm, Fondazione Magnani Rocca, Traversetolo.



objevuje znovu v jeho díle *Noli me tangere*<sup>137</sup> (1511–12) a podle pravé ruky sv. Jeronýma, která se dotýká donátorova ramene s nataženým ukazováčkem (typicky charakteristický prvek Sebastiana), použil pro ruku pastýře v alegorii *Tři věky života* [14] (1512–15).<sup>138</sup>

### 3.5. Ceres

Dílo Ceres datované Maurem Lucco k roku 1508<sup>139</sup> patří dodnes k nejméně objasněným Sebastianovým dílům. Teprve z roku 1934 máme první zmínku o tomto díle, když Günter-Troche viděl obraz v jedné soukromé sbírce v Augsburku a přisoudil ho Giovannimu Cariani. Po dvaceti letech byl získán berlínským muzeem z berlínské sbírky M. Freedberga, přičemž ho H. E. Zimmermann za dílo Giorgionovo.<sup>140</sup>

Poprvé padlo Sebastianovo jméno (i když stále nepřimo) v roce 1955 při pořádání Giorgionovy výstavy. Zde přišli T. Pignatti a P. Zampetti s domněnkou, že autorem je spíše někdo z Giorgionova okruhu a ne moc vzdálený od Sebastiana. Také R. Pallucchini a G. Robertson připsali ještě téhož roku obraz Sebastianovi. V 60. letech se snažil Zampetti ještě prosazovat Giorgiona, ale poté se badatelé začali více přiklánět ke jménu Sebastiana. Pallucchini zařadil dílo ke konci jeho benátského období, zatímco Pignatti na začátek.<sup>141</sup> Poté v roce 1981 ještě M. Hirst dodal, že dílo je hrubě namalované a zajisté jde o kopii Sebastiana.<sup>142</sup>

Námět obrazu nám není ani dnes známý. Obecně je postava na obraze označována jako Ceres, bohyně úrody a ochránitelka zemědělství. Žena totiž drží v pravé ruce kus látky s dvěma klasy obilí, které by ale mohly být také symbolem alegorie léta.<sup>143</sup>

I tady se opakují určité typické sebastianovské prvky z ostatních obrazů rané tvorby.<sup>144</sup> Beraní hlava vystupující ze studny je podobná jako ty v jeho dalším obraze *Šalamounův soud*, kde jsou umístěny na stupních k trůnu. Ještě gotizující látka, již drží Ceres v ruce, vychází z *Příběhů Adónida*. Obličej z profilu je tentýž jako v *Trojportrétu* (Detroit) u ženy napravo<sup>145</sup>

<sup>137</sup> Olej na plátně, 110.5 x 91.9 cm, NG 270, National Gallery, Londýn.

<sup>138</sup> Olej na plátně, 106 x 182, National Gallery of Scotland, Edinburgh. LUCCO 2008, 98.

<sup>139</sup> LUCCO 1980, 92.

<sup>140</sup> Přirovnal jej k Giorgionově *Bouři*.

<sup>141</sup> LUCCO 1980, 92.

<sup>142</sup> HIRST 1981, (pozn. 17) 4.

<sup>143</sup> LUCCO 2008, 100.

<sup>144</sup> LUCCO 1980, 92.

<sup>145</sup> LUCCO 2008, 100.

a barevné skvrny tvořící obraz v pozadí připomínají *Mladého muže v kožichu* (Mnichov).<sup>146</sup>

Obraz Ceres byl již dříve přenesen z desky na plátno a jeho zakonzervování bylo z toho důvodu dost nesnadné. V roce 2005 byl podroben analýze materiálu a techniky [15]. Přišlo se na to, že ruka držící látku a klasy původně podpírala tělo. Po prozkoumání složení barev bylo jasně stanoveno, že obraz je správně přisuzován Sebastianovi.<sup>147</sup>

### 3.6. Šalamounův soud

Obraz Šalamounův soud ze sbírky Ralpa Bankese v Kingston Lacy se řadí mezi Sebastianova tři nejdůležitější díla z benátského období. Dlouhou dobu dílo nebylo dostupné veřejnosti a badatelé ho mohli posuzovat jen pomocí nekvalitních fotografií. Teprve v roce 1983 bylo představeno veřejnosti na výstavě v Paříži, poté v Londýně (1993) a naposledy v Římě a Berlíně (2008). Pro dílo se stalo velmi přínosné jeho důkladné zrestaurování a očištění v 80. letech 20. století, které nám odkrylo průběh tvorby.

O obrazu se poprvé zmínil už v roce 1648 Carlo Ridolfi, když jej zahlédl v paláci Grimani (Benátky) a považoval ho za dílo Giorgionovo.<sup>148</sup> V majetku Grimani zůstal až do konce 17. století, dědičně přešel k Loredaně Tron a ta ho v roce 1806 prodala advokátovi Galeazzovi Galeazzi.<sup>149</sup> Od Galeazziho se dostalo do Bologni k Manfredinovi, poté k hraběti Ferdinandovi Marascalchi, od kterého dědičně přešlo ke Carlovi Marascalchi. V roce 1820 se dostal konečně do sbírky Williama Bankese v Kingston Lacy (Wimborne Minster, Dorset). V roce 1981 bylo zde konečně nově zrestaurováno.<sup>150</sup>

Giorgionovo autorství bylo ke konci 19. století podpořeno G. B. Cavalcasellim, který tvrdil, že dílo z Kingston Lacy je to samé, které bylo umístěno a vyhotoveno Giorgionem do Sala dell'Udienza v paláci Ducale.<sup>151</sup> Nicméně tento názor můžeme s jistotou vyvrátit, protože Giorgionovo dílo bylo řádně dokončeno,<sup>152</sup> zatímco naše nikoliv. Také by bylo velice nepravděpodobné, kdyby dílo přežilo ničivý požár v roce 1577 v paláci Ducale.<sup>153</sup> M. Hirst

---

<sup>146</sup> LUCCO 1980, 92.

<sup>147</sup> [http://www.helmholtz-berlin.de/media/media/grossgeraete/nutzerdienst/neutronen/instrumente/inst/art-05-0011\\_piombo.pdf](http://www.helmholtz-berlin.de/media/media/grossgeraete/nutzerdienst/neutronen/instrumente/inst/art-05-0011_piombo.pdf). Vyhledáno 11.4.2011.

<sup>148</sup> PALLUCCHINI 1944, 19.

<sup>149</sup> Prokurátor Cadore v Benátkách v letech 1796–1806.

<sup>150</sup> LUCCO 2008, 102.

<sup>151</sup> Dílo vyhotovené v období od 14.8.1507 do 23.3.1508.

<sup>152</sup> Podle dokumentu bylo Giorgionovo dílo 23.3.1508 dáno „na místo“ a bylo tedy kompletní ve všech aspektech.

<sup>153</sup> LUCCO 2008, 102.

zase poukazuje na to, že perspektiva díla byla podnícena pomocnými vyrytými body na povrchu, které později můžeme sledovat i v jeho římském díle v kapli Borgherini (San Pietro in Montorio), kde jsou postavy přesně vymezeny pomocí těchto bodů, zatímco u Giorgiona nebyl tento způsob zaznamenán a to ani na zbytcích fresek z Fondaca dei Tedeschi.<sup>154</sup>

V průběhu 20. století byl Šalamounův soud přiřčen mnoha autorům. Vedle Ridolfiho domněnky<sup>155</sup> se objevily názory jako například, že ho vytvořil Giorgione s pomocí Sebastiana,<sup>156</sup> Vincenzo Catena,<sup>157</sup> Stefano Cernotto,<sup>158</sup> Giulio Campagnola<sup>159</sup> či Tizian.<sup>160</sup> Sebastianovo jméno bylo poprvé uvedeno v roce 1903 B. Berensonem (později se od něj odklonil) a potvrzeno R. Longhi v roce 1927. Definitivním se tento názor stal až mnohem později při vystavení díla veřejnosti (1986) a předvedení na výstavách v Paříži a Londýně.<sup>161</sup>

Jako nejvíce pravděpodobný objednavatel se nejčastěji zmiňuje Andrea Loredan. Vzhledem ale k historickým událostem<sup>162</sup> ani toto jméno není jisté. Obraz si mohl u Sebastiana objednat v roce 1507, čemuž by odpovídal styl díla, ale ne však fakt, že Loredan odjel z Benátek. Jako další se nabízí rok 1510, tomu by odpovídala dostavba paláce,<sup>163</sup> ale ne styl. Po takovýchto úvahách, kdy se nezdá ani jeden z roků pravděpodobný, se nabízí i jiné jméno objednavatele. Do Loredanova paláce<sup>164</sup> se tak mohl dostat až později, po odjezdu Sebastiana do Říma, kdy bylo jasné, že dílo zůstane nedokončeno.<sup>165</sup>

Scéna zachycuje vrcholný okamžik sporu dvou žen, přičemž základní prvek zde ale chybí. Zavražděné ani živé dítě zde není znázorněno. Teprve při reflektografických průzkumech bylo objeveno, že děti a meč popravicího měly být součástí kompozice.<sup>166</sup> Restaurátorské zákroky a očištění<sup>167</sup> z 80. let 20. století odstranily nepodařené návrhy z předcházejícího restaurátorského zákroku z 19. století. Odstranění přemaleb odhalilo komplikovanou vrstvu tří překrývajících se kompozic s tím, že žádná z nich nebyla

---

<sup>154</sup> HIRST 1981, 15.

<sup>155</sup> K autorství Giorgiona se přidali Waagen (1854–57), Croe a Cavalcaselle (1871), Cook (1900), Justi (1908), Richter (1937), Gamba (1954), Horing (1976), Oberhuber (1976), Rearick (1984, 2001), Parronchi (1989).

<sup>156</sup> Morassi (1942), Fiocco (1948), Pignatti (1955), Berenson (1957), Freedberg (1971).

<sup>157</sup> Fry (1909), Borenus (1912).

<sup>158</sup> Wickhoff (1913).

<sup>159</sup> Venturi (1928).

<sup>160</sup> Hourticq (1919), Berenson (1938).

<sup>161</sup> LUCCO 1980, 91.

<sup>162</sup> Andrea Loredan jako vlivný člen Rady deseti od března 1507-1509 se nenacházel v Benátkách. Byl zároveň i poručíkem Furlanska a v roce 1509 strávil šest měsíců na Mazzorbu. O dva roky později byl pak poslán do Udine, aby tam uklidnil vzpuru proti tamější šlechtě. V říjnu 1513 umírá v bitvě u Vicenzi.

<sup>163</sup> Palác Grimani byl dokončen teprve v roce 1509, zdá se tedy nepravděpodobné, že by se dílo objednávalo před tímto rokem, aniž by měl „střechu nad hlavou“.

<sup>164</sup> Později palác Grimani-Calergi a poté Vendramin-Calergi.

<sup>165</sup> LUCCO 2008, 103.

<sup>166</sup> HIRST 1981, 16.

<sup>167</sup> Práce byly provedeny v Londýně v Hamilton Karr Institute.

dokončena. Kvůli přesnému definování posloupnosti změn byly pořízeny série rentgenových snímků a infračervených reflektogramů, které dokonale odhalily průběh tvorby a proměny díla.

V rané fázi [16] jsou postavy v menším měřítku s výjimkou Šalamouna, který se téměř nemění v dalších verzích (jeho větší měřítko si můžeme patrně spojit s jeho dominantní funkcí soudce). Některé ostatní postavy jsou téměř kompletně namalovány, zatímco jiné jsou jen zběžně načrtnuty jako třeba postava jezdce na koni na pravé straně. Jsou zde načrtnuty i ony dvě děti, jedno mrtvé ležící na podlaze a druhé v ruce popravčího v napřažené póze. Architektonický prostor je zde ještě jednoduchý, pouze s dvěma symetrickými kruhovými okny po stranách vedle trůnu a oblouky na pravé straně jsou otevřené do modré oblohy a s náznakem krajiny.<sup>168</sup>

V další fázi [17] dochází ke změně architektury v pozadí. Za Šalamounem jsou dva sloupy v dórském stylu a za nimi oblouk (motiv podobný jako u varhanních dvířek v San Bartolomeo).<sup>169</sup> Po stranách nově vznikly dva oblouky v codussianském stylu, z nichž jeden zakryl muže na koni. Podlaha byla tvořena bílými a červenými čtverci a z prvního plánu se nám tady dochovaly pravoúhlé schody k trůnu.

Poslední (nynější) vrstva [18] byla jen transparentní, takže lze i pouhým okem stále vidět některé pentimenty. Došlo zde k radikální změně architektonického řešení tak, že byla vytvořena velká pětilodní hala bazilikálního typu a sloupořadí ubíhající do dále, které by mohlo vycházet z monumentální klasické architektury Fondaca dei Tedeschi. Spolu s trojúhelníkovitým uspořádáním postav a perspektivní architekturou sbíhající se do apsidy došlo k vyvážení celé kompozice a iluzivnosti obrovského prostoru.<sup>170</sup> Měřítko postav se zvětšilo, skupina lidí nalevo se stala zřetelnější a nově se objevila postava vojáka. Na pravé straně vznikla obrovská dimenze nahého popravčího s napřaženou pravou rukou.<sup>171</sup> Postavy byly zvětšeny, a tak starý muž po levici soudce získal klobouk a plášť, což mu dodalo na objemu a výšce, a k tomu byl ještě předsunut blíže na první schod. Pravé matce byly zase prodlouženy nohy a přidáno zelené roucho k zakrytí této změny. Přesto nám ale zůstala i jedna nezvětšená postava příslušující dívky nalevo v zeleném šatu. Podlaha získala nový vzhled tvořený perspektivními zubatými liniemi<sup>172</sup> a schody k trůnu byly změněny na

---

<sup>168</sup> HIRST/LAING 1986, 281.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> LUCCO 1980, 92.

<sup>171</sup> LUCCO 2008, 102–103.

<sup>172</sup> HIRST/LAING 1986, 281.

polygonální s opakujícím se dekorem býčích hlav.<sup>173</sup>

Další dosud nezodpovězenou otázkou zůstává, kdy bylo dílo seříznuto. Formát je nepravidelný a kompozice není symetrická, protože na levé straně si už v druhé fázi můžeme povšimnout, že oblouk tam není úplný.<sup>174</sup>

Vliv Giorgiona je nicméně v tomto díle v některých případech jasně znatelný. Z toho mála co se nám od něj zachovalo z výzdoby Fondaca dei Tedeschi můžeme vidět, že postava popravčího, podle modelu antické sochy, nese onu giorgionovskou jasnost barev.<sup>175</sup> Muž s červeným čepcem nalevo, který se objevil pouze ve třetím plánu, má zase blízký vztah k Giorgionovu obrazu *Vášnivý pěvec* [19] (1507).<sup>176</sup>

Na druhou stranu ráz postav je zcela odlišný od těch Giorgionových z Fondaca dei Tedeschi a má v sobě odkazy spíše belliniovské. Některé mužské postavy nesou ještě sochařskou tvrdost, ženy jsou jemného vzezření, jež se objevuje v raném díle *Příběhů Adónida* a vousatý muž napravo od soudce je zahalený v šatu ještě pozdně belliniovského typu.<sup>177</sup> Jeho hlava je téměř shodná s tou z Belliniho obrazu *Svatý Zachariáš* [20] (1505).<sup>178</sup> Jako inspirační zdroj posloužila postava Šalamouna Tizianovi pro jeho *Sv. Marka na trůnu*<sup>179</sup> [21] svým pohybem těla a světelnou kombinací hlavy ve stínu a těla ve světle.<sup>180</sup>

Co se týče datace, M. Lucco v katalogu výstavy (2008) ji uvádí mezi roky 1508–09.<sup>181</sup> Tomu by odpovídala blízkost provedení k dílům *Sv. Jana Zlatoústého* a výzdoby varhanních dvířek v San Bartolomeo. Nicméně vzhledem k množství změn během tvorby, muselo být dílo započato ještě dříve, kolem roku 1506 (tomu by mohlo odpovídat i jisté ovlivnění paletou Dürera a jeho *Růžencovou slavností*).

Zachovala se nám jedna známá kopie hlavy skutečné matky.<sup>182</sup> S tou by mohla souviset jí podobná kresba (Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg), která je přičtena Tizianovi. Ale jak uvádí Lucco, tahy perem jsou příliš ostré a tvrdé, než je zvykem vidět u Tiziana a svou monumentálností odpovídají spíše Sebastianovi.<sup>183</sup>

<sup>173</sup> Ten samý motiv použil Sebastiano v dřívějším díle Ceres.

<sup>174</sup> HIRST/LAING 1986, 281.

<sup>175</sup> LUCCO 2008, 103.

<sup>176</sup> Olej na plátně, 102 x 78, inv. č. 132, Museo e Galleria di Villa Borghese, Řím. LUCCO 1980, 92.

<sup>177</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 6-7. Lionelo Venturi přirovnává vousatého muže spíše k nejstaršímu muži z Giogonova díla *Tři filosofové*. VENTURI 1913, 162.

<sup>178</sup> Olej na dřevě přenesen na plátno, 402 x 273 cm, kostel San Zaccaria, Benátky. LUCCO 2008, 103.

<sup>179</sup> Olej na plátně, 218 x 149 cm, zákristie kostela Santa Maria della Salute, Benátky.

<sup>180</sup> VENTURI 1913, 162.

<sup>181</sup> LUCCO 2008, 103.

<sup>182</sup> Olej na dřevě 33,4 x 28,3 cm, sbírka Lorda Faringdona v Buscot Park nyní pod autorem Cariani.

<sup>183</sup> LUCCO 1980, 92.

### 3.7. Svatý Jan Zlatoústý

První dochované zprávy o oltářním obrazu *Sv. Jana Zlatoústého* přinesl Vasari v prvním vydání svých *Životopisů*, kde ale dílo není uvedeno v kapitole Sebastiana, nýbrž Giorgiona; „*Deska Sv. Jana Zlatoústého ze San Giovanni Crisostomo, která je velmi vychvalována, byla umístěna...*”<sup>184</sup> Zatímco v druhém vydání<sup>185</sup> se již píše: „*V té době také namaloval Sebastiano v benátském kostele San Giovanni Crisostomo oltářní obraz s několika postavami, jež mají tolik z Giorgionova stylu, že je lidé, kteří se v umění příliš nevyznají, pokládají za práci Giorgionovu;...*”<sup>186</sup> Ostatně Ridolfiho opomenutí malby je znakem toho, že seicento nepřijímalo, že to je práce Giorgiona.<sup>187</sup> Jacopo Sansovino (1581) zase uvádí, že obraz byl započat Giorgionem a dokončen Sebastianem.<sup>188</sup> Mezitím bylo Sebastianovo jméno zmiňováno již v průběhu dlouhého času.<sup>189</sup>

V letech 1860–62 nechal hrabě Bernardino Corniani degli Algaro provést zrestaurování obrazu, při němž proběhly i radikální přemalby, při kterých např. sv. Kateřině bylo přimalováno kolo jako stvrzující atribut. Tyto pentimenty nebyly odstraněny ani při novější restauraci v roce 1955 a v roce 1978 byl s ohledem na zakonzervování uložen obraz do depozitáře Galleria dell'Accademia v Benátkách.<sup>190</sup> Rentgenové snímání odhalilo více pentimentů. Jan Křtitel byl namalován výš a umístění ostatních bylo částečně sníženo,<sup>191</sup> změnila se pozice jeho pláště, tvar hlavy a naklonění hlavy sv. Lucie. V pozadí byla původně záclona a ne řada sloupů. Plátno bylo ještě v 80. letech v dezolátním stavu a v nové očištěné podobě od všech předešlých přemaleb bylo dílo představeno teprve v roce 1993 na pařížské výstavě. Konečně tak opět vynikly osvětlené části, pronikavé barvy a došlo k odstranění kola sv. Kateřiny.<sup>192</sup>

Otázka objednávky díla s sebou přináší otazníky kolem určení datace. Objednavatelem

---

<sup>184</sup> VASARI (1550) 1986, 559.

<sup>185</sup> Před druhým vydáním navštívil osobně Benátky.

<sup>186</sup> VASARI (1568) 1997, český výbor 1998, 155.

<sup>187</sup> HIRST 1981, 24.

<sup>188</sup> Sansovino se ovšem opíral už o starší prameny od Marcantonio Michiel (znalce Giorgiona). K Sansovinovu názoru se kloní Justi (1935), von Hadeln (1910), Suida (1935), Richter (1937), Robertson (1955), Berenson (1957), Gould (1969), Eller (2007). LUCCO 2008, 106.

<sup>189</sup> Boschini (1660, 1674), Zanetti (1771), Biagi (1826), Burckhardt (1855), Wolff (1876), Propping (1892), Berenson (1899). Poté opět převládl názor spolupráce- Benkard (1907), D'Archiadi (1908), Bernardini (1908), L. Venturi (1913), A. Venturi (1928, 1932), Wilde (1933, 1974), Gombosi (1933, 1934), Pallucchini (1935, 1944, 1955, 1966), Dussler (1942), Longhi (1946), Fiocco (1948), Zampetti (1955), Pignatti (1969), Valcanover (1969), Ballarin (1970–71).

<sup>190</sup> LUCCO 1980, 97.

<sup>191</sup> HIRST 1981, (pozn. 29) 132.

<sup>192</sup> LUCCO 2008, 106.

byla Caterina Contarini,<sup>193</sup> která ve své závěti ze 13. dubna 1509 uvádí: „*zavazují se odkázáním dvaceti dukátů na vytvoření velkého oltářního obrazu do kostela San Giovanni Crisostomo po smrti mého manžela Nicola.*“ V Nicolově závěti ze 13. března 1510 je psáno: „*chci být pohřben v rakvi, kde je již pohřbená má žena a můj syn Alvise.*“<sup>194</sup> Z takovýchto informací jasně vyplývá, že oltářní obraz musel být vyhotoven podle podmínky Cateriny v době od jara 1510 do jeho odjezdu do Říma v srpnu 1511.

Na scéně se později objevily ale další dva dodatky Nocolovy závěti psané 4. a 18. května 1510, kdy byl nemocný benátský patricij stále naživu. Podle toho musel být obraz započat nejméně o dva měsíce později, než bylo zprvu signalizováno.<sup>195</sup>

Podle dokumentů Caterina i Nicolo hojně finančně podporovali hlavně kostel Santa Maria dei Miracoli a Scuolu di Santa Maria della Misericordia. Jejich dotace pro kostel San Giovanni Crisostomo byla patrně tak malá, protože kostel nebyl používán kvůli rekonstrukci.<sup>196</sup> Suma dvaceti dukátů, darovaná Caterinou na vyhotovení obrazu nemohla absolutně dostačovat k uhrazení malíře, jakým byl Sebastiano. Částka mohla postačit leda tak k zahájení práce a maximálně tak k zaručení, že sv. Kateřina bude oslavovat jméno donátorky.<sup>197</sup>

Luccův názor na obsah obrazu, že se jedná o zobrazení harmonického vztahu člověka se světem, popření přepychu, který tvořil v té době lidský ideál v době katolické reformy,<sup>198</sup> vyvrací Gentili, který z dochovaných dokumentů Caterini a Nicola soudí, že hlavním záměrem obrazu je spása duše.<sup>199</sup> Na viditelné straně otevřené knihy je skutečně psáno velkými písmeny  $\alpha$  a  $\omega$ , THEOS »Bůh« a slovo ΑΓΙΩΝ, které mělo znamenat pravděpodobně *věci svaté* a potvrzovat úlohu nositele posvátného.<sup>200</sup>

Prostorové řešení je volněji vyváženo a posunuje tak obraz k nové době. Osazenstvo se už nenachází ve vnitřku haly či v nice, místo toho jsou usazeni do portiku s řadou ubíhajících sloupů. Po levé straně je skupina tří žen, za kterými ubíhají sloupy a na pravé

---

<sup>193</sup> Caterina byla dcera Antonia Contarini z Londýna a manželka Nicola Morosini z oblasti San Giovanni Crisostomo.

<sup>194</sup> BERTINI/GENTILI 1985,9.

<sup>195</sup> HIRST 1981, 25.

<sup>196</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 16. Kostel byl v roce 1475 poničen požárem a poté došlo k jeho přestavbě. Bohatě rodiny (mezi nimi i Alvise Morosini, syn Nicola, odkázal kostelu *pro fabricare* sto dukátů) odkázaly na obnovu kostela almužny a z těchto peněz byla započata rekonstrukce. Projekt řídil Mauro Codussi až do své smrti (1504), kdy po něm nastoupil jeho syn Domenico. FRANZIO/STEFANO 1975, 168.

<sup>197</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 18.

<sup>198</sup> LUCCO 1980, 98.

<sup>199</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 15.

<sup>200</sup> GENTILI 2004, 30.

straně malby se nachází pouze pár mužů, za nimiž se otevírá výhled do krajiny.<sup>201</sup> Hlavní postava obrazu Jan Zlatoústý,<sup>202</sup> sedící na trůnu vyvýšeném schody, je zahloubán do četby a psaní knihy. Změnilo se i natočení hlavní postavy, není zde zobrazena klasicky z čelní strany nýbrž z profilu. Urozená postava mladého Jana Křtitele stojící po pravé straně ukazuje ukazováčkem (typicky sebastianovský prvek) na svitek kolem svého kříže, kde se píše *Agnus Dei – Beránek boží* a jeho pohled namířený k Janu Zlatoústému tak sjednocuje obsah díla.<sup>203</sup> Jeho podoba je patrně převzata z nejmladšího ze *Tří filosofů*<sup>204</sup> [22] od Giorgiona, kterého možná Sebastiano po něm přímo dokončil.<sup>205</sup> Třetího muže vedle Zlatoústého, bez jakéhokoliv atributu, není možné přesně určit, nicméně jsou domněnky, že by se mohlo jednat o sv. Pavla, sv. Onufria (uctívány v onom kostele) či sv. Mikuláše (mohl by odkazovat na Nicola Morosini). Jako nejpravděpodobnější se nabízí ale sv. Jan Evangelista jako patron teologů a písařů, a zároveň by tak dovršil trojici Janů.<sup>206</sup> Postava vojáka za Janem Křtitelem, dříve považovaná za sv. Liberala (patron Trevisa) či sv. Jiří, je pravděpodobněji sv. Theodor, patron Benátek.<sup>207</sup>

Trojice žen po levé straně oplývá vznešenou krásou a smyslností. Zcela vlevo můžeme označit Kateřinu Alexandrijskou, jež by měla odkazovat na donátorku Caterinu Contarini. Nicméně světici chybí její atribut ozubeného kola a to nadále vyvolává otázku, zda je to oprava sv. Kateřina. V popředí stojí sv. Magdaléna směřující pohled k divákovi a držící vázu s mastmi. Třetí žena uprostřed dříve pokládána za sv. Anežku<sup>208</sup> či Cecílii, je dnes považována za sv. Lucii.<sup>209</sup> Ta drží průhledný pohár s dvěma tmavými očima, jejím atributem. Kateřina, konvertovaná pohanka, je zde představena jako znak víry a snoubenka Krista. Magdaléna, duchovní milenka Krista a kajícnice, znázorňuje naději božského odpuštění a mučednice Lucie zase oplývá vírou a nadějí.<sup>210</sup>

Inspirace přicházela k Sebastiánovi patrně z mnoha míst. Podle M. Hirsta zde nacházíme určitou analogii s Belliniho *Svatou alegorií*<sup>211</sup> či obrazem *Madona s dítětem mezi*

---

<sup>201</sup> DUSSLER 1942, 26.

<sup>202</sup> patriarcha Konstantinopole ve IV. století a byl jedním z učitelů řecké církve. Jeho podoba přenesená povětšinou z mozaik je spíše obecná- muž středního věku, trochu pohublý, oblečen do kasule, držící v ruce knihu či svitek. BERTINI/GENTILI 1985, 20.

<sup>203</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 22.

<sup>204</sup> Olej na plátně, 123.3 x 144.5, inv. č. 111, Kunsthistorisches Museum, Vídeň.

<sup>205</sup> S tvrzením přišel už v 16. století Antonio Michiel. BERTINI/GENTILI 1985, 22.

<sup>206</sup> Ibidem 22–23.

<sup>207</sup> LUCCO 2008, 106.

<sup>208</sup> D'Archiadi ji ještě zmiňuje s plameny. D'ARCHIADI 1908, 38.

<sup>209</sup> LUCCO 1980, 98.

<sup>210</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 25.

<sup>211</sup> Olej na dřevě, 73 x 119, inv. č. 1890, č. 903, Galleria degli Uffizi, Florencie.



*archandělem a sv. Ondřejem*<sup>212</sup> [23] (pravděpodobně vyhotovený před rokem 1510) od Cimi da Conegliano. Obě kompozice jsou vyrovnané a protikladná diagonální ubíhající architektura je spíše v pozadí.<sup>213</sup> Na druhé straně Sebastianovo dílo jako zdroj inspirace se stalo např. pro Tiziana v jeho obraze *Noli me tangere* [24], kde je Kristus otočený opačně než Jan Křtitel, ale jinak ve stejné póze<sup>214</sup> nebo Tizianovu padovskou fresku *Zázrak mluvícího nemluvněte*<sup>215</sup> [25] namalované o rok později, kde se nachází obdobná trojice žen na pravé straně.<sup>216</sup>

V porovnání s prvním návrhem *Šalamounova soudu* je v obraze sv. Jana Zlatoústého zřetelné zvětšení postav, jejich pohybovost i vzájemné působení, přičemž dohotovení tohoto návrhu se mohlo prodloužit až do vzniku oltářního obrazu. Nicméně pojetí postav je zastaralé vůči nahému tělu popravčího ze třetího návrhu *Šalamounova soudu*, který ukazuje plný úder nového pojetí umění nadcházejících let.<sup>217</sup>

*Maniera moderna* poznamenala svým koloritem i toto dílo. R. Pallucchini zastává giorgionovský zdroj, podle kterého „...stupňuje hodnotu světelného pigmentu, získává novou konstruktivní a lyrickou hodnotu...a je zde užita tolik oblíbena žlutooranžová.“<sup>218</sup> Podle M. Lucca ale jasné studené barvy odkazují spíše na dürerovský vliv (*Růžencová slavnost*).<sup>219</sup>

### 3.8. Trojportrét

Giorgione, Tiziano a Sebastiano del Piombo. Pod těmito jmény je dnes prezentován obraz uložený v Institute of Arts v Detroitu. Nicméně diskuze nad uvedenými jmény jsou i dnes velmi aktuální a badatelé nabízí několik různých verzí i co se týče námětu díla. Ostatně představa spolupráce takovýchto velkých malířů v raném 16. století na jednom díle je trochu zarážející.

Obraz náležel do sbírky Nicolase Sohier<sup>220</sup> v Amsterdamu a potom jeho dědici Marius De Jode. V roce 1713 byl prodán v dražbě do sbírky Guglielmo III. d'Orange, kde byl prezentován pod jmény Tiziana, Giorgiona a Palmy Vecchio<sup>221</sup> a následně byl předán do

---

<sup>212</sup> Olej na plátně, 194 x 134 cm, Galleria Nazionale, Parma.

<sup>213</sup> HIRST 1981, 26.

<sup>214</sup> LUCCO 2008, 108.

<sup>215</sup> Freska, 340 x 335 cm, Scuola del Santo, Padova.

<sup>216</sup> LUCCO 1996, 332.

<sup>217</sup> HIRST 1981, 26.

<sup>218</sup> PALLUCCHINI 1944, 14.

<sup>219</sup> LUCCO 2008, 108.

<sup>220</sup> Umírá roku 1642.

<sup>221</sup> LUCCO 2008, 110.

sbírky hraběte Schönborn v Pommersfeldenu, kde bylo autorství zúženo pouze na Tiziana. V roce 1867 obraz získal velkovévoda z Oldenburgu a O. Mündler navrhl jméno Giovanni Cariani.<sup>222</sup> V roce 1900 je konečně vyzdviženo A. Venturim na světlo jméno Sebastiana,<sup>223</sup> nicméně o pár let později se od tohoto názoru začne odklánět a autora uvádí též G. Cariani, který Sebastiana kopíruje.<sup>224</sup> V roce 1923 byl obraz znovu prodán Juliovi Böhler do Mnichova, pak do Lucernu do Fine Arts Company a konečně v roce 1926 do Institute of Arts v Detroitu.<sup>225</sup>

Po získání díla americkým muzeem bylo navrženo dalších několik možných autorů. Ačkoliv se na zadní straně obrazu nacházel (dnes již zakrytý) nápis „*Fra Bastian del Piombo-Giorzon-Titian*“, badatelé ho nebrali na zřetel. F. J. Mather (1926) správně totiž poznamenal, že Sebastiano Luciani se stal „del Piombo“ až v roce 1531, a takové datum je v rozporu se stylem malby.<sup>226</sup> Je tedy jasné, že nápis nebyl původní a byl dodělán později, ale není ani vyloučeno, že mohl být dodělán právě v záměru zaregistrovat to, co se o něm předpokládalo. Jedna skupina badatelů<sup>227</sup> se nicméně přiklonila k onomu nápisu, že se jedná o společné dílo Giorgiona, Tiziana a Sebastiana. Další názory se klonily spíše k napodobenině Benátské školy cinquecenta z konce 17. století,<sup>228</sup> autorství Pordenona<sup>229</sup> či Palmy Vecchio.<sup>230</sup>

Alespoň v přiřazení postav jsou badatelé za jedno. Žena nalevo v bílých šatech je přisuzována Tizianovi, muž uprostřed s kloboukem Giorgionovi a žena napravo v ostrém profilu Sebastianovi. Právě rázný profil se zdá být typicky sebastianovský, obdobný jako v jeho díle *Sv. Jana Zlatoústého*. Všechny tři postavy jsou od sebe zvláště odtrženy, jakoby každý z malířů měl zodpovědnost pouze za svoji část a nestaral se o navázání postavy na druhou. Sebastianova žena tak třeba klidně hledí nad ženu Tiziana místo na ni. Jako první byla nejspíše vyhotovena Giorgionova postava zahalená v šerém světle, další Sebastianova se světlou pokožkou a jistě poslední byla Tizianova, který se snažil ještě trochu sjednotit

---

<sup>222</sup> Toto tvrzení následují Crowe a Cavalcasselle (1871, 1912), Morelli (1891), Foratti (1910), Lionello a Adolfo Venturi (1913, 1928), van Marle (1936), Pallucchini (1944), Fiocco (1948), Gallina (1954) a Maxon (1970).

<sup>223</sup> K názoru se přidali Bredius a Schmidt-Dagener (1906) a Bekard (1908) a poději Ballarin (1980, 1994).

<sup>224</sup> VENTURI 1913, 234.

<sup>225</sup> LUCCO 2008, 110.

<sup>226</sup> LUCCO 1981, 96.

<sup>227</sup> Valentiner (1926), Suida (1933, 1956) a po vystavení na benátské výstavě 1955 to uznali i Zampetti (1955, 1968), Pallucchini (1955, 1969), Volpe (1964), Fredericksen a Zeri (1972), Lucco (1980, 1994, 1995, 1996), Pallucchini a Rossi (1983).

<sup>228</sup> Mather (1927), Robertson (1954, 1955), Valcanover (1969), Wethey (1971), Rylands (1988, 1992) a Cohen (1996).

<sup>229</sup> Italo Furlan (1966), Caterina Furlan (1988) a Anderson (1996), Eller (2007). Tvrzení odmítl Cohen (1996).

<sup>230</sup> Morassi (1944), Pignatti (1969, 1978, 1979), Pedrocchio (1999). To odmítá ale Rylands (1988, 1992) ve své monografii *Palma Vecchio*.

kompozici pohledem ženy.<sup>231</sup> S takto vyvíjející se tvorbou je spojena i datace díla, která se kloní k letům 1510–11.

Komplikovaný je i na námět díla. A. Bredius a F. Schmidt-Degener (1906) vyložili motiv obrazu jak *Herkules mezi Neřestí a Ctností*, což se zdá jen málo pravděpodobné, jelikož mezi ženami není žádné odlišení, která z nich by měla být Neřest a která Ctnost. Další návrh podal P. Schubring (1926), jenž námět určuje jako *Jáson mezi Kreúsou a Medeiou*. Ani zde ale není znatelná jakákoliv nenávisť mezi ženami, která by je rozdělovala. W. Suida (1956) ze tří písmen na klobouku muže stanovil iniciály pro *Charitas, Humanitas, Amor*. To bylo motto Scuoli Grande della Carita v Benátkách a mohlo by to také vysvětlit množství četných kopií díla prováděných převážně v 16. a 17. století.<sup>232</sup>

### 3.9. Pastýř s píšťalou

Obraz *Pastýř s píšťalou* byl dlouho a v podstatě zůstává dodnes velmi sporný, co se týče autorství. Existuje totiž několik téměř identických kopií,<sup>233</sup> které jdou velmi těžce posuzovat. Jako nejpravděpodobnější originál se jeví zatím verze uložená ve sbírce Lorda Pembroka (Wilton House). S touto domněnkou poprvé přišel M. Hirst,<sup>234</sup> poukazující na blízkost k varhanním dveřím ze San Bartolomeo. Bohužel dílo bylo později dost nešetrně přeneseno na desku a to způsobilo nynější špatnou kvalitu. Některé tvary jsou téměř zaniklé „ale stále je možnost rozpoznat, že postava byla jednou krásně a volně namalovaná, že barvy krémové a hnědé s bledými tělovými tóny a stejně tak dotyky šedé a okru v kožešině jsou charakteristické.“<sup>235</sup>

Stále zůstává otázkou, co to je vlastně za typ obrazu a proč se stal tak oblíbeným k vytvoření četných kopií. Romantická podoba vznešeného pastýře ve venkovském šatu, s širokým kloboukem a píšťalou neměla znamenat formální portrét, ale byl namalován právě s romantickým nádechem příbuzným spíše rodinným portrétům.<sup>236</sup> Sebastiano našel invenci nejspíše v Giorgionově díle *Hráč na píšťalu*<sup>237</sup> [26] (1507), který je podobně zjemnělého

---

<sup>231</sup> LUCCO 2008, 110.

<sup>232</sup> LUCCO 1981, 97.

<sup>233</sup> Více se kopiím věnuje M. Lucco, LUCCO 1980, 94.

<sup>234</sup> Později se k ní přikloní i Lucco (2008).

<sup>235</sup> HIRST 1981, 29.

<sup>236</sup> V Benátkách v tomto období velmi oblíbené. Ibidem 30.

<sup>237</sup> Olej na plátně, 102 x 78 cm, Museo e Galleria di Villa Borghese, Řím.

rázu.<sup>238</sup>

Kopie, uložená v Lansdowne Collection in Bowood [27], byla poprvé zveřejněna v roce 1854 a za autora byl považován Savoldo.<sup>239</sup> Byl jedním ze skupiny obrazů, které byly věnovány velkovévodou Cosimem III. (z Toskánska) v roce 1669 pátému hraběti z Pembroke.<sup>240</sup> V polovině 20. století byl představen na výstavě *Giorgione e i giorgioneschi*, jako originál Sebastiana podle návrhu R. Longhi. Dílo se nachází v lepším stavu, protože se zde jedná o papír nalepený na plátně, díky čemuž jsou stále krásně znatelné světlé průsvitné barvy.<sup>241</sup> K. Garas dodala k dílu ještě názor, že se jedná dokonce o autoportrét Sebastiana. Nicméně to nemá velkou podporu u ostatních badatelů a ani by tomu neodpovídala vyrytá podobizna ve Vasariho *Životopisech*.<sup>242</sup>

### **3.10. Svatý Bartoloměj a svatý Šebestián; Svatý Ludvík z Toulouse a svatý Sebald**

Ačkoliv čtyři plátna tvořící výzdobu vnitřních a vnějších varhanních křídel v kostele San Bartolomeo di Rialto jsou dnes pokládána za jeden z největších výtvorů, které se Sebastianovi v průběhu raného období v Benátkách povedlo zrealizovat, nebyly dříve zmiňovány. Pomlčel o nich Vasari (1550, 1568), Sansovino (1581), Ridolfi (1648), Stringa (1664) i Martinioni (1664).<sup>243</sup> Poprvé byly připomenuty a správně přiřazeny Sebastianovi teprve F. Scanellim (1657 v *Microcosmo della Pittura*) a o pár let později M. Boschini (1674) dokonce správně identifikoval na vnějších dveřích sv. Bartoloměje se sv. Šebestiánem a na vnitřních dveřích biskupa sv. Ludvíka a poutníka sv. Sebaldy.<sup>244</sup> Ačkoliv byly staré varhany zničeny a nahrazeny novými před rokem 1771, staré varhanní dveře se sv. Ludvíkem a Sebaldem byly vystaveny vedle nového nástroje, zatímco část se sv. Bartolomějem a Šebestiánem byla kvůli špatnému stavu odstraněna a podána k restauraci.<sup>245</sup>

---

<sup>238</sup> LUCCO 2008, 112.

<sup>239</sup> LUCCO 1980, 93. Hirst dílo hodnotí jako pozdější. Podle bledé růžové a jasné šedivé barvy jej řadí do okruhu boloňského Annibale Carracci. Hirst, 1981, (pozn. 134) 29.

<sup>240</sup> HIRST (pozn. 135) 30.

<sup>241</sup> LUCCO 2008, 112.

<sup>242</sup> HIRST (pozn. 135) 30.

<sup>243</sup> Hirst (1981) to vysvětluje jak útisk Sebastianovi památky, který jak Benátčané věřili, se stal Římanem. HIRST 1981, 7.

<sup>244</sup> LUCCO 1980, 92.

<sup>245</sup> LUCCO 2008, 114.

Objednavatelem dveří byl vikář kostela Alvise Ricci z Pieve,<sup>246</sup> jehož erb s růží a kadeří se nachází na vnější straně oblouku. Původní znění zakázky podal ještě L. Dussler (1942): „*Series historico-chronologica praefectorum qui ecclesiam S. Bartholomaei apostoli de Rialto rexerunt.*“<sup>247</sup>

Dvě plátna se sv. Bartolomějem a Šebastiánem byla restaurována v letech 1771–79 teipolovským malířem Giambattistou Mengardi. Restaurace probíhala ale poněkud nešťastným způsobem, Mengardi poškozené části vyřízl, aby je použil jinak a zmenšil velikost postav tak, aby se vyrovnaly.<sup>248</sup> Jednotlivé vyříznuté části se podařilo navrátit na původní místo teprve v letech 1940–41 M. Pelliciolimu.

Kvůli velkým přemalbám došlo časem i k různorodosti názorů na autora, ačkoliv už v polovině 17. století ho Scanelli určil správně. J. A. Crowe a G. B. Cavalcaselle (1871) podali jméno Rocca Marconi a L. Justi (1908) předpokládal, že Sebastiano využil kresby Giorgiona.<sup>249</sup> Začalo se mluvit i o dvou různých malířích a časovém odstupu vyhotovení každé části. E. Benkard (1907) viděl Sebastianovu ruku pouze ve vnitřních dveřích, zatímco ve vnějších Tizianova žáka.<sup>250</sup> G. M. Richter (1937) věřil, že vnější dveře byly malovány Sebastianem, ale v silném ovlivnění Michelangelem, na což navázal G. Fiocco (1939), jenž je datoval do krátkého pobytu Sebastiana v Benátkách mezi roky 1527–28 a domníval se, že pouze vnitřní dveře jsou součástí varhan, zatímco vnější jsou jiného původu. To je nicméně z funkčního hlediska vyloučené.<sup>251</sup> I J. Wilde (1933) považoval vnitřní dveře za časnější dílo pod giorgionovským vlivem z roku 1507, kde poukázal na blízkost Sebalda s nejstarším mužem ze *Tří filosofů*.<sup>252</sup> a vnější za pozdější ovlivněné římskými sochami.<sup>253</sup> Přes to se ale našli i tací, kteří se vrátili k původnímu názoru na Sebastianovo autorství jako například G. Milanesi, který zmínil dvířka v dodatcích Vasariho *Životopisů*.<sup>254</sup>

Všichni badatelé se usnesli, že obě dvířka byla provedena v odlišných barevných tónech, což se potvrdilo při znovuzrestaurování dveří v roce 1986, při kterém se objevily značné odlišnosti od prvních dveří. Na druhou stranu se našlo mnoho společného s oltářním obrazem *Sv. Jana Zlatoústého*, což dveře zařadilo k časnějšímu datu, než badatelé

---

<sup>246</sup> Vikářem byl od 7.10.1507 do roku smrti 1509.

<sup>247</sup> DUSSLER 1942, 141.

<sup>248</sup> PALLUCCHINI 1944, 12.

<sup>249</sup> Soulasil Gould (1969).

<sup>250</sup> L. Venturi (1913) souhlasil, že vnější dvířka jsou prací pozdějšího manýristy. VENTURI 1913, 366.

<sup>251</sup> LUCCO 2008, 114.

<sup>252</sup> Stejně tak Freedberg (1971) v nich viděl Giorgionovu práci pro Fondaco dei Tedeschi.

<sup>253</sup> LUCCO 2008, 114.

<sup>254</sup> VASARI 1880, (pozn. 2) 566. Přidali se Berenson (1899), D'Archidi (1908), Bernardini (1908), L. Venturi (1813), A. Venturi (1915, 1928, 1932), Gombosi (1933), Wilde (1933), Pallucchini (1935), Berenson (1936).

předpokládali.<sup>255</sup> Vedle toho bylo zjištěno, že hlava sv. Ludvíka byla původně zamýšlena rovně a až v druhé etapě byla pootočena na stranu. Stejně tak hlava sv. Sebaldy byla několikrát pozměněna, to vedlo k několika retuším bílou barvou, kterými se restaurátoři snažili zakrýt dřívější přemalby.<sup>256</sup>

Výběr svatých se zdá být velmi pečlivý. Na venkovních dveřích, které byly vidět při zavření varhan, je znázorněn jmenovec kostela sv. Bartoloměj v červeném šatu s nafialovělým pláštěm, drže v levé ruce knihu a v pravé dýku, jako symbol svého utrpení. Vedle něj napravo stojí téměř nahý sv. Šebestián ovinutý pouze bílým sukmem, které si přidržuje pravou rukou na břichu, zatímco levou je přivázán ke sloupu a v těle má zabodnuté dva šípy. Šebestián měl být prezentován buď jako ochránce cechu střelců, kteří se v kostele scházeli<sup>257</sup> nebo jako ochránce proti moru.<sup>258</sup> Na vnitřních dvířkách nalevo stojí francouzský biskup sv. Ludvík z Toulouse, oblečen do pália zlaté, červené a brokátové barvy, na hlavě má bílou mitru, v pravé ruce biskupskou berlu a v levé ruce knihu. Ludvík zde zastupoval jmenovce objednavatele.<sup>259</sup> Posledním světlem je napravo sv. Sebald, patron Norimberka, jehož benátská menšina se scházela v našem kostele a jen o něco dříve sem umístil rodilý Norimberčan A. Dürer svoji *Růžencovou slavnost*. Sebald má dlouhý bílý vous, na sobě tmavý kabát, v levé ruce drží dlouhé kopí s hákem, zatímco pravá ruka směřuje na hrud'. Na hlavě má široký šedý klobouk s ohnutou krempou nahoru, kterou zdobí dva zkřížené klíče a mušle. Kolem krku mu visí náhrdelník a za pasem brašna. V pravém dolním rohu je znak, který potvrzuje jeho totožnost, s vyobrazeným kostelem, pod kterým stojí nápis *S. SINIBALDUS*.<sup>260</sup>

Sv. Bartoloměj se Šebestiánem jsou vyobrazeni pod mohutným obloukem lemovaným z každé strany jedním korintským sloupem na vysokém podstavci. Architektura by zde mohla vycházet z paláce Fondaco dei Tedeschi, v kterém se taktéž objevovaly arkády se sloupořadím.<sup>261</sup> Sv. Ludvík a Sebald stojí zvlášť v mělkých nikách se zlatě zdobenou konchou, ti by mohli vycházet z Belliniho oltářních dvířek *Zvěstování Panně Marii* (původně kostel Santa Maria dei Miracoli dnes Gallerie dell'Accademia v Benátkách), kde na jednom z křídel (druhé je dnes ztracené) se nachází sv. Petr v nice.<sup>262</sup>

Světlo na vnitřních dvířkách dopadá na postavy a na architekturu zleva. Dochází tak k domodelování jejich plasticity a objemu. Postavy sv. Ludvíka a Sebaldy i se svými atributy

---

<sup>255</sup> LUCCO 2008, 114.

<sup>256</sup> Ibidem 116.

<sup>257</sup> Ibidem 114.

<sup>258</sup> GENTILI 2004, 28.

<sup>259</sup> Podoby z latiny, italštiny a francouzštiny byly Aloisius, Alvese, Luigi, Louis a Ludovico.

<sup>260</sup> BERNARDINI 1908, 34.

<sup>261</sup> PALLUCCHINI 1941, 11.

<sup>262</sup> HIRST 1981, 9.

vrhají tmavé stíny na pole nik, světlo dopadající na zlatou konchu na ní vytváří nádhernou mozaikovitou iluzi, světelné efekty na šatu sv. Ludvíka krásně vykreslují honosnost zlatem vyšivaného sametového pláště. Vedle něj šat sv. Sebalda je poněkud těžkopádnější, vyvedený v tmavých hutných barvách. To koresponduje se silnými zaoblenými nohama, masitou tváří se zapadlými očima. Takovouto podobu nese i sv. Jan Zlatoústý na oltářním obraze. Na venkovních dvířkách též dopadá světlo z levé strany a jasně rýsuje stíny sloupů na triumfálním oblouku. Rubová strana pláště sv. Bartoloměje hraje všemi odstíny zelené a bílé sukno sv. Šebestiána ještě s tvrdším zalamováním, jako se nachází např. ve *Svaté konverzaci* z Louvru, je též zalité světlem. Šebestiánův kontrapost s rukou přivázanou ke sloupu byl často směřován k soše *Apollóna z Belvederu*<sup>263</sup> [28].<sup>264</sup>

P. Joannides (1990) poznamenával, že morfologie dvířek a vznik je blízko Sebastianovým pracím z římského období jako *Dorota*<sup>265</sup> (Berlín), na což navázal Lucco, který v nich viděl zase podobu s londýnskou *Salome* (Juditou) datovanou 1510. Zároveň je popisuje: „*Není pochyby, že dveře ze San Bartolomeo jsou nejvyspělejšími Sebastianovým dílem jeho benátské periody a po dlouhém období temnoty získaly v posledních 30 letech znovu status capolavori trionfali.*“<sup>266</sup>

### **3.11. Svatá konverzace (Svatá rodina se sv. Kateřinou Alexandrijskou, sv. Šebestiánem a donátorem)**

Obraz obecně badateli datován před rok 1510 namalován původně na dřevě a po roce 1871, kdy ho zmínil G. B. Cavalcaselle ještě s původní podložkou, byl přenesen na plátno. Cesta obrazu do Musée du Louvre, kde je dnes umístěn, není zcela věrohodná.

Podle obecného názoru bylo dílo nejdříve umístěno v mantovské sbírce Isabelli d'Este, z které obraz přešel do sbírky Carla I. z Anglie (v níž se skutečně shromažďovala mantovská díla), a následně ho zakoupil Lord Collington (Whitehall), u něhož přetrval až do jeho smrti 1650, kdy se prodal Linchbeckovi pod autorstvím Giorgiona. Přes sbírku Everarda Jabach se dostal v roce 1662 až k Ludvíku XVI. a odtud již putoval do Louvru.<sup>267</sup>

---

<sup>263</sup> Bílý mramor, 224 cm, inv. č. 1015, Musei Vaticani, Řím.

<sup>264</sup> HIRST 1981, 13.

<sup>265</sup> Olej na topolovém dřevě, 78 x 61 cm, inv. č. 259B, Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Berlín.

<sup>266</sup> LUCCO 2008, 116.

<sup>267</sup> CONTINI 2008, 118.

Cavalcaselliho názor na Giorgionovo autorství<sup>268</sup> byl pozměněn pouze na giorgionovskou fázi v tvorbě Pellegrina da San Daniele.<sup>269</sup> B. Berenson (1911) v obraze viděl ruku Carianiho<sup>270</sup> a později (1936) přiřkl autorství dokonce Domenicu Mancini. Sebastianovo jméno bylo poprvé zmíněno H. Cookem (1900), který ve zpracování díla viděl spolupráci s Giorgionem. Teprve až L. Hourticq (1923, 1930) přinesl myšlenku Sebastiana jako jediného autora.<sup>271</sup> S tímto názorem ale v roce 1981 nesouhlasil M. Hirst, pro kterého těžké barvy v obraze byly v rozporu s těmi z varhanních dvířek.<sup>272</sup>

Jak podotýká M. Lucco: „...vitální okázalost majestátního vzhledu v prostředí násilném a rozpaleném je charakteristický rys našeho umělce.“<sup>273</sup> Nicméně Giorgionův vliv je zde patrný, Lucco v něm dokonce vidí určitou analogii s Giorgionovou prací na Fondacu dei Tedeschi. Příklad např. sv. Šebestiána k *Sedícimu muži* a póza podobající se *Vášnivému pastýři* (Galleria Borghese). Madonina tvář připomíná Giorgionovu *Čtoucí madonu*<sup>274</sup> [29] (1505), ze které se inspiroval i pro tělo děťátka. Hlava sv. Josefa je pak dále rozvíjena ve sv. Sebaldovi na varhanních dvířkách ze San Bartolomeo. Typicky sebastianovským prvkem je ovšem ostré zalomování zřaseného roucha sv. Šebestiána a akt s ukazováčkem u sv. Kateřiny.<sup>275</sup> Ostatně Berenson tvrdí (1951), že ve sv. Šebestiánovi je jasně zřetelné klasické sochařství, které by odpovídalo Sebastianově stylu, zatímco Giorgionovi a Tizianovi bylo cizí. Přesto jej Berenson shledal jako dílo Domanica Mancini.<sup>276</sup> Dusslerovu poznámku, že hlava donátora je autoportrétem umělce, musíme brát s rezervou.<sup>277</sup>

Kolorit kompozice se přísně drží giorgionovského měkkého stylu, jen chladnější tón tihne spíše k Dürerovi. Tmavěčervený závěs tlumí světelnou intenzitu blankytné oblohy, jež se zbarvuje na horizontu do žluta, zatímco krajina je přímo modrá. Žlutooranžový plášť sv. Josefa je v kontrastu vedle Madonina červeného.<sup>278</sup>

Obraz existuje ve třech kopiích, z kterých je jedna uložena ve sbírce Schaffer v New Yorku, další u Sira Williama Farrer v Londýně<sup>279</sup> a třetí bez sv. Šebestiana byla vydražena

<sup>268</sup> Později se k němu vrátí Justi (1926).

<sup>269</sup> Jacobsen (1902).

<sup>270</sup> K názoru se přidal Baldass (1929), A. Venturi (1932), Günther-Troche (1934).

<sup>271</sup> Dále to při-ůl,jali Gombosi (1933), Suida (1935), Pallucchini (1935, 1944, 1966), Fiocco (1941), Morassi (1942), Zampetti (1955), Pignatti (1969, 1978), Lucco (1980, 1996, 2008); nejistý zůstal Dussler (1942).

<sup>272</sup> HIRST 1981, (pozn. 17) 4.

<sup>273</sup> LUCCO 1980, 95.

<sup>274</sup> Olej na dřevě, 76.6 x 60.2 cm, inv. č. 177, Ashmolean Museum, Oxford.

<sup>275</sup> LUCCO 1980, 95.

<sup>276</sup> CONTINI 2008, 118.

<sup>277</sup> Podoba donátora se údajně shoduje s dřevorezbou vyobrazenou ve Vasariho *Životech* u Sebastiana. DUSSLER 1942, 148 č. 75.

<sup>278</sup> PALLUCCHINI 1944, 16.

<sup>279</sup> Možná od Pietra degli Ingannati, kde svatá nese šíp a je tak změněna ve sv. Voršilu a donátor je otočen



### 3.12. Salome (Judita)

Na rozdíl od ostatních Sebastianových časných děl se o tomto díle nikdy nevedly spory ohledně autorství či datace. Datace 1510 se nachází přímo na obraze v pravém dolním rohu a zobrazená žena je typicky sebastianovského typu.

Obraz se nacházel ve sbírce George Salting z Londýna, kde byl také poprvé zmíněn v tamějším inventáři, v kterém jej také C. J. Ffoulkes (1904) připsala Sebastianovi,<sup>281</sup> a v roce 1910 byl přemístěn do National Gallery v Londýně.<sup>282</sup>

Kompozice je stroze členěna pouze vertikálními a horizontálními liniemi, čím je podtržena čistota díla.<sup>283</sup> Obraz vyvažují i světelné a barevné kontrasty, do tmavé zdi se otiskují jemné tóny pleti Salome a proti tomu se pitoreskní kolorit západu a linie krajiny s pahorky střetávají s uříznutou mužskou hlavu na tácu.<sup>284</sup>

Postava Salome natočená hlavou ze tří čtvrtin k divákovi, vyzařuje patrnou odhodlanost a až zlostný pohled na diváka. Taková obrovská fyzická síla je doplněna po pravé straně otevřeným oknem s pohledem do podvečerní krajiny.

Obraz je propojen škálou modré barvy od blankytné oblohy přes její modrý vrchol až k ultramarínovým stínovaným šatům ženy. Barevnost splývajících studených tónů šedé, blankytné a modré, které posilují dojem obrazu, je v kontrastu s několika hřejivými dotyky oranžové v horizontu, bílé na kraji rukávu nebo se světle růžovou pletí.<sup>285</sup>

V obraze je patrná spojitost s trojicí žen z oltářního obrazu *Sv. Jana Zlatoústého*, kde hlava Jana Křtitele je podobná uříznuté mužské hlavě na tácu, s *Portrétem mladého muže v kožichu* (Mnichov), na kterém má muž na krku dva zábyby stejně jako naše Salome či s *Moudrou pannou* (Washington), kde vyobrazená žena má téměř identické šaty se Salome, a

---

obličejem ven z obrazu. LUCCO 1980, 95.

<sup>280</sup> CONTINI 2008, 118.

<sup>281</sup> S názorem souhlasili Benkard (1907), D'Archiadi (1908), Bernardini (1908), L. Venturi (1913), A. Venturi (1928), Wilde (1933), Gombosi (1933), Pallucchini (1935, 1944, 1966), Dussler (1942), Freedberg (1971), Wilde (1974), Gould (1975), Lucco (1980, 2008), Hirst (1981).

<sup>282</sup> LUCCO 1980, 96.

<sup>283</sup> HIRST 1981, 30.

<sup>284</sup> LUCCO 2008, 120.

<sup>285</sup> PALLUCCHINI 1944, 14–15.

je možné, že v obou dílech pózovala tatáž žena. Tyto spojitosti vyvolávají otázku, zda-li se nemohlo jednat o sérii např. ctnostných žen, jako se o to o pár let později pokusil Pordenone v díle *Judita*<sup>286</sup> a *Salome*.<sup>287</sup>

R. Pallucchini<sup>288</sup> (1944) viděl v Salome určitou erotičnost a krutost, kterou můžeme pozorovat už u Giorgionova *Autoportrétu*<sup>289</sup> [30] (1509–1510), ve kterém je zobrazen jako David s uříznutou hlavou anebo v *Juditě*.<sup>290</sup> Lucco na druhou stranu signalizoval její „klasickou neohelénistickou idealizaci“ blízkou k soše Tullia Lombarda.<sup>291</sup>

V otázce ikonografické se objevil názor, že by se mělo jednat spíše o Juditu než o Salome.<sup>292</sup> Judita je ale znázorňována se služebnou a hlava Holoferna je dávána do pytle a ne na ták.<sup>293</sup>

### 3.13. Moudrá panna

V roce 1650 se nacházel obraz ve sbírce Jana a Jáкова van Veerle v Antverpách, kde podle něj vznikla rytina vyhotovená Václavem Hollarem. Po dlouhém čase, v roce 1870, náležel obraz do sbírky Edwarda White v Londýně a byl vystaven na výstavě „Old Masters“<sup>294</sup> v Royal Academy. O dva roky později přešel do sbírky Sira Francise Cook<sup>295</sup> z Richmondu v Surrey, kde zůstal dědičně do roku 1945. Poté skrze Paula Dray v New Yorku se dostal do sbírky Kress a odtud konečně do depozitáře National Gallery ve Washingtonu.<sup>296</sup>

Sebastianovo autorství nebylo nikdy zpochybnováno, jelikož se můžeme spoléhat na Hollarovu rytinu [31],<sup>297</sup> pod kterou stojí jasně nápis „*Portrét S. Vittoria provedený Sebastianem del Piombo. Učedník spolu s Tizianem velkého Giorgiona.*“<sup>298</sup> Hollarova rytina této podoby mohla tvořit titulní list nějakých následných Vittoriných prací.<sup>299</sup> V roce 1986

<sup>286</sup> Olej na plátně, 95 x 78 cm, Inv. č. 91, Galleria Borghese, Řím.

<sup>287</sup> Olej na plátně, 87 x 72 cm, sbírka Luigi Koelliker, Miláno.

<sup>288</sup> PALLUCHINI 1944, 14.

<sup>289</sup> Olej na plátně, 52 x 43 cm, inv. č. GG 454, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

<sup>290</sup> Olej na dřevě přenesen na plátno, 144 x 66,5 cm, inv. č. 112, Ermitáž, Petrohrad.

<sup>291</sup> Tullio umístil Korunování Panny Marie (1502) do kaple Barnabò v kostele San Giovanni Crisostomo. Je tedy jasné, že Sebastiano znal jeho sochy velmi dobře. LUCCO 2008, 120.

<sup>292</sup> Joannides (1992).

<sup>293</sup> LUCCO 2008, 120.

<sup>294</sup> Kat. č. 149.

<sup>295</sup> Místnost Octagon, č. 56.

<sup>296</sup> LUCCO 1980, 96.

<sup>297</sup> Rytina, 25 x 17 cm, University of Toronto Wenceslaus Hollar Digital Collection, Toronto. Žena je zde vyobrazena v opačném pohledu.

<sup>298</sup> D'ARCHIADI 1908, (pozn. 1) 48.

<sup>299</sup> Vittoria Colonna byla známá básnířka. Nejspíše se mohlo jednat o neapolskou edici *Rime di Vittoria Colonna*

byla při jemném očištění díla objevena datace 1511, která by mohla být původní. Ačkoliv se jedná o rok Sebastianova odchodu do Říma, mohl být obraz vyhotoven těsně předtím. Na druhou stranu M. Hirst ji vidí jako ranější, podtrhává větší pohybovost, která se objevuje v Šalamounově soudu než u Salome.<sup>300</sup> Ohledně identifikace ženy na obraze existuje několik názorů. V první řadě je nutné podotknout, že viditelný nápis „V. [C]JOLONNA“ vpravo pod rukou ženy je jistě apokryfní. S rozsvícenou lampou v ruce, která se vztahuje k moudrým pannám, mohla být představována jako sedmnáctiletá panna Vittorie, nastávající manželka Ferrante d'Avalos v roce 1509,<sup>301</sup> což by bylo ale v rozporu s uvedeným datem na obraze. Zároveň ale druhou polovinu roku 1511 trávila Vittoria už na Ischii. Mimo to vysoká míra idealizace, bez charakteristických rysů, by odpovídala spíše alegorii či zbožnému obrazu.<sup>302</sup> Rozšířený se stal i názor, že se jedná o Magdalénu držící vázu s mastmi,<sup>303</sup> nebo ženu s kadidelnicí.<sup>304</sup> Lucco ale propagoval teorii moudré panny. Podotýkal něžné držení světla jako atributu, splývavé vlasy po ramenou, cudný postoj, v němž se vyjímají vedle ženské smyslnosti, již vyvolává šikmý pohled, jemná náušnice a odhalená paže.<sup>305</sup> Přesto ale vyvěrá na povrch problém ikonografického ztvárnění moudrých panen, které byly vždy znázorňovány ve skupině, a pokud by se opravdu jednalo o jedinou pannu zastupující celou skupinu, byl by to od Sebastiana opravdu progresivní krok.<sup>306</sup>

Žena je znázorněna do půli těla, natočená ze tří čtvrtin doprava, zatímco hlava směřuje doleva. Je zde blízký vztah se sveticemi z oltářního obrazu *Jana Zlatoústého*, *Salome* (Judita) a také k římskému dílu *Fornarina* (Uffizi), která má šaty ale už ve značně tlumených barvách, zatímco Salome má šaty téměř totožné lesklé ultramarínové barvy s širokým bílým rukávem ještě s tvrdšími záhyby.<sup>307</sup> Ohnutá ruka přes formu obrazu zase evokuje dřívější *Portrét mladé ženy* (Budapešť).<sup>308</sup>

V letech 1947–48 prošel obraz infračerveným a ultrafialovým rentgenováním a zároveň očištěním. Rentgeny odhalily mnoho malých pozměněných detailů, které jsou i nyní viditelné pouhým okem proti světlu. Oči byly původně větší a pusa plnější, mezi vlasy

---

(1692).

<sup>300</sup> HIRST 1981, 30.

<sup>301</sup> Jako moudré panny, tak i Vittoria očekávala svého manžela s hořícím světlem.

<sup>302</sup> HIRST 1981, 93.

<sup>303</sup> Benkard (1907), D'ARCHIADI 1908, Gombosi (1925, 1933), Venturi (1928), Dussler (1942), Pallucchini (1935, 1944, 1966), Suida (1951), Freedberg (1971), Gould (1975)

<sup>304</sup> Borenius (1913).

<sup>305</sup> Snad to bylo záměrem autora mnohostrannost námětu nechat vybrat diváka, jak ženu pojme. LUCCO 2008, 122.

<sup>306</sup> Ibidem.

<sup>307</sup> D'ARCHIADI 1908, 47.

<sup>308</sup> HIRST 1981, 31.

napravo měla zlatou stuhu, která držela vlasy dohromady, pravé rameno bylo o něco výše a vzadu nalevo byl objeven náznak architektonického rohu.<sup>309</sup>

### 3.14. Portrét mladého muže v kožichu

Podle rytiny Václava Hollara, který tento obraz převedl do jedné ze svých rytin, víme, že se obraz nacházel v roce 1650 ve sbírce Jana a Jákoba van Veerle v Antverpách. Z té přešel do sbírky velkovévody z Mnichova, kde je zaznamenán v roce 1748, a poté do Hofgartengalerie též v Mnichově. Odtud vedla cesta už jen do Alte Pinakothek, kde se od roku 1836 nachází dodnes.<sup>310</sup>

V prvním stavu Hollarovy rytiny, v němž je muž reprodukován v opačném pohledu, stojí nápis „*Bonamico Buffalmano. Malíř v Benátkách*“, zatímco v druhém stavu je psáno „*Portrét Němce z domu Fuchera*“ [32].<sup>311</sup> Muž na obraze byl tedy určen jako Antonio Fugger<sup>312</sup> (1493–1560), člen rodiny Fugger z Agsburka.<sup>313</sup> Za autora byl dlouhý čas považován Giorgione,<sup>314</sup> kvůli nápisu „*Giorgione De Castel Franco. F. / Maestro De Ticiano*“ na zadní straně desky z pozdního 16. století. To se změnilo v roce 1865, kdy se uchytila Vasariho zmínka o Palmovi Vecchio.<sup>315</sup> Tento názor zůstal poměrně dlouho uznáván. Vedle toho se objevilo pár dalších návrhů na možného autora jako Cariani,<sup>316</sup> Domenico Mancini,<sup>317</sup> tzv. „Malíř portrétů“,<sup>318</sup> Tiziano,<sup>319</sup> nebo Paris Bordon.<sup>320</sup> Sebastianovu jménu se přiblížil v roce 1971 Volpe s návrhem giorgionovce činného do roku 1510, což později v roce 1980

---

<sup>309</sup> LUCCO 2008, 122.

<sup>310</sup> LUCCO 1980, 94.

<sup>311</sup> Rytina, 25,2 x 17,7; Royal Library, Windsor. Pod tímto názvem zmiňují obraz už i Vasari (tvořila část jeho knihy kreseb, tedy se nejednalo o naši malbu) či Ridolfi (za autora pokládal Giorgiona).

<sup>312</sup> Patřil mezi největší obchodníky ve Fondaco dei Tedeschi.

<sup>313</sup> OAKES 2008, 143.

<sup>314</sup> Justi (1908, 1936), Spahn (1932), Gombosi (1937), Zampetti (1968), Dussler (1970), Wethey (1971), Hornig (1976, 1987), Ballarin (1979, 1993). Richter (1937) a Zampetti (1955) byly názoru, že se jedná spíše o Giorgionova následovníka.

<sup>315</sup> Vasari zmiňuje v Životopise Palmi Vecchio, že namaloval muže s velbloudí kožešinou, ale spojovat tento popis s Mnichovským dílem je pravděpodobně chybné. VASARI (1568) 1997, český výbor 1998, 33.

<sup>316</sup> Morelli (1893), Berenson (1894).

<sup>317</sup> A. Venturi (1928).

<sup>318</sup> Wilde (1933), Robertson (1955).

<sup>319</sup> Morassi (1942), Pignatti (1969, 1978), Pallucchini (1969).

<sup>320</sup> Eller (2007).

rozevřel M. Lucco jménem Sebastiana.<sup>321</sup>

Lucco staví svoji tezi na: "...silné podobě mezi obličejem mladého muže a sv. Ludvíkem z Toulouse z varhanních dvířek ze San Bartolomeo a s Carondolet či Guerrierem z Hartford, ale s příslušnými změnami ukazuje mnichovské dílo podobnost i se Salome (či Juditou) z Londýna."<sup>322</sup> Především ale pózu specifického natočení hlavy můžeme sledovat už u jeho *Moudré panny* (Washington).<sup>323</sup> Sebastianovi se v portrétu opravdu podařilo něco tak výjimečného, jako vdechnout postavě pravý život, nemluvě o jejím naplnění do téměř životní velikosti a brilantní provedení liščího kožichu. Takto energií nabytý portrét mohl být jistě pojítkem umělce mezi Benátkami a Římem, kam se zanedlouho vydal.

## 4. České sbírky

### 4.1. Kopie obrazu Sv. Jana Zlatoústého

Kopie *Sv. Jana Zlatoústého*<sup>324</sup> [33] vyhotovená podle Sebastianova originálu z kostela San Giovanni Crisostomo je dnes uložena v depozitáři Alšovy Jihočeské galerie na Hluboké nad Vltavou. Dílo sem bylo zakoupeno ze soukromé sbírky v červnu 1998. Kolem roku 1997 projevila o dílo zájem i Národní galerie v Praze a nechala provést restaurátorský průzkum díla. Nicméně větší zájem se poté nedostavil, a tak dílo odkoupila AJG a dostalo se tak na Hlubokou.

Autor obrazu je neznámý, nevíme ani objednavatele či za jakým účelem bylo dílo objednáno. Datum vyhotovení bude pravděpodobně v průběhu 16. století. Obraz je dnes ve velmi špatném stavu a ani předešlé restaurace mu mnoho neprospěly

---

<sup>321</sup> Názor sdílel Joannides (1990, 2001). Odmítli Hope (1982) a Richardson (1987). LUCCO 1980, 94.

<sup>322</sup> Jak u mladého muže, tak u Salome se opakují záhyby na kůži krku. LUCCO 2008, 124.

<sup>323</sup> OAKES 2008, 147.

<sup>324</sup> Olej na dřevě (jasan či třešeň), 82 x 64,5 cm, inv. č. O-2771, Alšova Jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou.

## IV. Závěr

Život a raná tvorba Sebastiana del Piombo v Benátkách předtím než odešel natrvalo do Říma, přináší dodnes spoustu nevyjasněných otázek. První takovou je rok narození Sebastiana, který Vasari uvádí pouze ve vztahu k roku úmrtí 1547.<sup>325</sup>

Problematické období je jeho školení v dílně Giovanniho Belini a později Giorgiona z Catelfranca. K těmto letům neexistují žádné prameny, což může evokovat myšlenku, do jaké míry byl Sebastiano učedníkem a následovníkem.<sup>326</sup> Přesto je jeho ovlivnění těmito dvěma velikány zřejmé. Robustné postavy se sochařskými prvky doplňoval osvojeným, giorgionovským smyslem pro kolorit. V některých dílech lze také pozorovat ovlivnění durerovskou paletou, s kterou se setkal v kostele San Bartolomeo di Rialto.

Jeho umělecká činnost mohla začít kolem roku 1505–06, kdy se vrhnul na svoje první díla. Nicméně u většiny děl neznáme jméno objednavatele, či za jakým účelem bylo dílo vyhotovené. Většinou byla díla zmíněna ve sbírkách teprve od 19. století, ačkoliv o oltářním obrazu *Sv. Jana Zlatouštěho* se zmiňuje už i Vasari.<sup>327</sup>

Problém objednavatele je většinou spojen s otázkou datace díla. V přehledu děl jsem se nechala inspirovat nejnovějším katalogem výstavy z roku 2008, počínaje *Příběhy Adónida*<sup>328</sup> a konče *Portrétem mladého muže v kožichu*.<sup>329</sup> Přesto určit správnou chronologii děl je možné jen okrajově. U většiny děl je datum objednávky a doba vyhotovení neznámá. Výjimku opět tvoří oltářní obraz *Jana Zlatouštěho*, ke kterému se nám dokonce zachovaly závěti objednavatelů.<sup>330</sup> Umělec přecházel z jednoho díla na druhé a později se k němu vracel. Díla proto na sebe působí a ovlivňují se. Tak můžeme pozorovat některé typicky sebastianovské

---

<sup>325</sup> VASARI (1550) 1986, (pozn. 1) 838.

<sup>326</sup> LUCCO 1980, 87.

<sup>327</sup> VASARI (1568) 1997, český výběr 1998, 155.

<sup>328</sup> LUCCO 2008, 92.

<sup>329</sup> Ibidem 124.

<sup>330</sup> BERTINI/GENTILI 1985, 9.

prvky, které se opakují v jednotlivých obrazech, jako gesto s ukazovátkem směřující ven z obrazu,<sup>331</sup> tříčtvrteční a profilové natočení hlav s výraznou profilovou linií. Během 5–6 let činné tvorby se mu tak podařilo vyhotovit na čtrnáct obrazů.

Jako inspirační zdroj působily Sebastianovy obrazy jen pár let po jejich vzniku. Především Tiziano z nich mnoho čerpal pro svá díla *Noli me tangere* (Londýn), *Svatý Marek na trůnu* (Benátky),<sup>332</sup> nebo Palma Vecchio pro svoji *Salome* (Milano) a *Juditu* (Řím). V polovině 17. století to byl Václav Hollar, který se zaměřil na Sebastianovu ranou tvorbu a do rytiny převedl jeho poslední benátská díla *Moudrou pannu*<sup>333</sup> či *Portrét mladého muže v kožichu*.<sup>334</sup>

Ukázka kopie obrazu *Svatého Jana Zlatoústého* je dalším dokladem, že i raná tvorba našeho Benátčana byla kopírována a byl o ni zájem.

---

<sup>331</sup> Ibidem 96.

<sup>332</sup> VENTRURI 1913, 162.

<sup>333</sup> LUCCO 2008, 122.

<sup>334</sup> Ibidem 124.

## V. Seznam použité literatury

- BARBIERI 2004 — Costanza BARBIERI: La "Pieta" di Viterbo di Sebastiano del Piombo: un capolavoro a quattro mani. In: Art e dossier, 19, 2004, 29–33
- BARBON 2005 — Ferdy Hermes BARBON (ed.): I segni dei mercanti di Venezia nel fondaco dei tedeschi. Treviso 2005
- BERNARDINI 1908 — Giorgio BERNARDINI: Sebastiano del Piombo. Bergamo 1908
- BERTINI/GENTILI 1985 — Chiara BERTINI/Augusto GENTILI: Sebastiano del Piombo. La pala di San Giovanni Crisostomo. Venezia 1985
- CARRATU 2008 — Tullia CARRATU (ed.): Sebastiano del Piombo 1485–1547. Catalogo della Mostra tenuta a Roma e a Berlino nel 2008, 2008, 130–132; 143; 163; 173, kat. č. 16; 21; 29; 33
- CONTINI 2008 — Roberto CONTINI. In: Sebastiano del Piombo 1485–1547. Catalogo della Mostra tenuta a Roma e a Berlino nel 2008, 2008, 118; 179; 201; 207; 241, kat. č. 11; 34; 43; 45; 61
- D'ACHIARDI 1908 — Pietro D'ACHIARDI: Sebastiano del Piombo. Roma 1908
- DUSSLER 1942 — Luitpold DUSSLER: Sebastiano del Piombo. Basel 1942
- FERINO-PAGDEN 2006 — Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): Sebastiano del Piombo. In: Bellini. Giorgione. Titian and the Renaissance of Venetian Painting. Ausstellungskatalog, Washington, National Gallery of Art, 18.6.–17.9.2006; Wien, Kunsthistorisches Museum, 17.10.2006–7.1.2007, ed. D. A. Brown/S. Ferino-Pagden, 2006, 216–218
- FRANZOI/DI STEFANO 1975 — Umberto FRANZOI/Dina DI STEFANO: Le chiese di Venezia. Venezia 1976
- GENTILI 2004 — Augusto GENTILI (ed.): Sebastiano Luciani a Venezia: dal successo alla rinuncia. In: Notturmo sublime. Sebastiano e Michelangelo nella pista di Viterbo. Catalogo della mostra Viterbo, Museo civico 30.5.–25.7.2004, ed. C. Barbieri, 2004, 27–31
- HIRST 1981 — Michael HIRST: Sebastiano del Piombo. Oxford 1981
- HIRST/LAING 1986 — Michael HIRST/Kaith LAING: The Kingston Lacy Judgement of Solomon. In: The Burlington Magazine, sv. 128, č. 997, 1986, 273–282
- HOPE 1982 — Charles HOPE: Rezension von *Sebastiano del Piombo* by M. Hirst, *L'opera complete di Sebastiano del Piombo*, by C. Volpe and Mauro Lucco. In: The Burlington Magazine, sv. 124, č. 955, 1982, 637–638
- LUCCO 1980 — Mauro LUCCO: L'opera completa di Sebastiano del Piombo. Milano 1980



- LUCCO 1996 — Mauro LUCCO: Sebastiano del Piombo. In: *The Dictionary of Art* 28, 1996, 331–336
- LUCCO 2008 — Mauro LUCCO (ed.): Sebastiano del Piombo a Venezia. In: *Sebastiano del Piombo 1485- 1547. Catalogo della Mostra tenuta a Roma e a Berlino nel 2008*, 2008, 23–29
- LUCCO 2008 — Mauro LUCCO. In: *Sebastiano del Piombo 1485- 1547. Catalogo della Mostra tenuta a Roma e a Berlino nel 2008*, 2008, 92–116; 120–124, kat. č. 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14
- LÜBBEKE 2006 — Isolde LÜBBEKE (ed.): Dürerova představa fiktivního společenství. In: *Albrecht Dürer. Růžencová slavnost 1506–2006. Katalog výstavy v Národní galerii v Praze-Valdštejnská jízdárna 21.6.–1.10.2006*, 2006, 15–32
- MASCHI 1994 — Ruggero MASCHIO (ed.): Per la biografia di Giorgione. In: *I tempi di Giorgione*, 1994, 178–235
- MILANESI 1880 — G. MILANESI: Commento a G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori, architettori... di nuovo ampliate (1568)*, 3 Bde. In: *Le opere di Giorgio Vasari*, ed. G. Milanese, Florenz 1878–1885, V, 1880
- NEUMANN 1962 — Jaromír NEUMANN: Vzácné dílo Sebastiana del Piombo, in: *Umění X*, 1962, 1–34
- OAKES 2008 — Simon P. OAKES: The attribution and sitter of the Munich 'Portrait of a Young Man in a Fur Coat'. In: *Renaissance Studies*, sv. 22, č. 2, 2008, 143–153
- PALLUCCHINI 1944 — Rodolfo PALLUCCHINI: *Sebastian Viniziano : fra Sebastiano del Piombo*. Milano 1944
- ROBERTSON 1955 — Giles ROBERTSON: The Giorgione Exhibition in Venice. In: *The Burlington Magazine*, sv. 117, č. 630, 1955, 272–278
- SCHULZ 2001 — Juergen SCHULZ: Titian at the Fondaco dei Tedeschi. In: *The Burlington Magazine*, sv. 143, č. 1182, 2001, 567–569
- STRINATI 2008 — Claudio STRINATI (ed.): Sebastiano del Piombo e il Rinascimento a Roma. In: *Sebastiano del Piombo 1485–1547. Catalogo della Mostra tenuta a Roma e a Berlino nel 2008*, 2008, 15–21
- VASARI 1550/1986 — Giorgio VASARI (ed.): *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino 1986
- VASARI 1998 — Giorgio VASARI: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Sv. 2. Praha 1998
- VENTURI 1913 — Lionello VENTURI: *Giorgione e il giorgionismo*. Milano 1913
- WILDE 1933 — Johannes WILDE: *Rezension von Sebastiano Viniziano / Rodolfo*

Pallucchini – Milan: Casa Editrice Mondadori, 1944. In: *The Burlington Magazine*, sv. 88, č. 523, 1933, 256–259

ZLATOHLÁVEK 1996 — Martin ZLATOHLÁVEK (ed.): *Italské renesanční umění z Českých sbírek. Kresby a grafika*. Praha 1996

